

UNIVERSITÉ MONTPELLIER III - PAUL-VALÉRY
Arts et Lettres, Langues et Sciences Humaines et Sociales
UFR I - Département de Lettres Modernes

Doctorat de l'Université Paul-Valéry - Montpellier III
Littérature française

THÈSE

présentée et soutenue publiquement par
Esa Christine HARTMANN

*Éléments pour une « poétique »
des manuscrits de Saint-John Perse*

sous la direction de
Madame le Professeur Renée VENTRESQUE

Membres du Jury :

Madame Colette Camelin, Professeur de Littérature française, Université de Poitiers
Madame Joëlle Gardes-Tamine, Professeur de Langue française, Université de Provence
Madame Catherine Mayaux, Professeur de Littérature française, Université de Franche-Comté
Madame Renée Ventresque, Professeur de Littérature française, Université de Montpellier III

Université Paul-Valéry
Mai 2002

*À mes parents,
avec amour et gratitude*

Remerciements

Je désire exprimer ici ma profonde reconnaissance à mon Directeur de recherche, Madame le Professeur Renée Ventresque, pour son intérêt et son aide précieux portés à ce travail, pour ses encouragements et son soutien inappréciables durant de si longues années. Qu'elle soit très vivement remerciée.

Je tiens à dire ma gratitude aussi à Madame le Professeur Joëlle Gardes-Tamine, Directeur de la Fondation Saint-John Perse, de m'avoir conseillée dans ma recherche et de m'avoir accordé l'accès aux manuscrits du poète.

Je voudrais également remercier le personnel de la Fondation Saint-John Perse, Mesdames Corinne Cleac'h-Chesnot, Arlette Ventre et Marie-Josiane Duffès, de leur accueil chaleureux et de leur assistance.

Enfin, je suis très sensible à l'incalculable soutien que m'ont prodigué tous ceux qui me sont proches et chers ; je souhaite leur témoigner ici ma gratitude la plus vive et la plus affectueuse.

SOMMAIRE

Sommaire	5
Avant-propos	10
Introduction	11

PREMIERE PARTIE :

LA DÉMARCHE CRÉATRICE DE SAINT-JOHN PERSE

Introduction	37
Chapitre I : Tracé scriptural et geste d'écriture sur le manuscrit persien	39
1) La page de manuscrit	39
2) Les différentes phases créatrices	45
3) Les matrices rythmiques, sonores et verbales	51
4) La marge.....	56
5) La palette.....	60
Chapitre II : La genèse poétique.....	64
1) Processus créateur et naissance du poème d'après le manuscrit d' <i>Oiseaux</i>	64
2) Genèse et traduction : l'ivresse créatrice dans la traduction d' <i>Anabase</i> par T.S.Eliot.....	88
Chapitre III : Création et interprétation.....	101
1) La valeur herméneutique des variantes et des passages supprimés sur le manuscrit du <i>Discours de Stockholm</i>	101
2) La quête du sens caché : éclaircissement de quelques passages obscurs du poème <i>Oiseaux</i> à travers la lecture de son manuscrit	113
3) Les commentaires pour les traducteurs : la clé qui manque	121

Chapitre IV : « Réception » et critique	139
1) La réception à l'intérieur de la genèse poétique.....	139
2) Critique et censure.....	145
3) La traduction : réception et recreation.....	149
 Chapitre V : La mémoire textuelle.....	 156
1) La mémoire à l'œuvre sur le manuscrit d' <i>Anabase</i>	157
2) Répétition, variation, déplacement.....	164
3) Intratexte et interprétation	173

DEUXIÈME PARTIE :
LES CONSTANTES DE L'ÉCRITURE NAISSANTE

Introduction	184
Chapitre I : L'analogie.....	186
1) Le dictionnaire analogique, un instrument de création	187
2) Le principe analogique dans les palettes	205
3) L'explication par l'analogie : les commentaires pour les traducteurs	214
 Chapitre II : La contradiction	 220
1) Les forces contradictoires sur le manuscrit de <i>Vents</i>	220
2) La palette, foyer de tensions et d'attractions	228
3) Les antonymes : une indifférence du sens ?.....	233
 Chapitre III : La matière verbale	 242
1) La matière sensorielle du signifiant dans les palettes.....	244
2) Du son au sens : engendrement textuel et affinités phoniques.....	251
3) Le travail du signifiant : un principe poétique	255

Chapitre IV : La métaphore	264
1) La naissance de la métaphore sur le manuscrit persien.....	267
2) Lecture génétique de quelques métaphores difficiles.....	276
3) Métaphore, sensation et sens sur le manuscrit de la traduction d' <i>Anabase</i> par T.S.Eliot	288

Chapitre V : L'étymologie	299
1) Le principe étymologique : la genèse des signes	299
2) L'explication par l'étymologie.....	309
3) Étymologie et traduction	316

TROISIÈME PARTIE :
POUR UNE « POÉTIQUE » DU MANUSCRIT PERSIEN

Introduction	330
Chapitre I : « À l'origine de la création ».....	332
1) Au commencement.....	332
2) Les traces archéologiques du <i>Discours de Stockholm</i>	351
Chapitre II : La question du genre	369
1) Genre et création	369
2) À quel genre appartient le poème <i>Oiseaux</i> ?.....	389
3) Poème ou prose ? Le cas du <i>Discours de Stockholm</i>	394
Chapitre III : Esthétiques et éthiques de la création.....	406
1) Le manuscrit d' <i>Oiseaux</i> : une esthétique picturale	406
2) Poétique, ontologie, philosophie	412
3) Poétique et métaphysique éoliennes d'après le manuscrit de la traduction anglaise de <i>Vents</i>	417

Chapitre IV : Acte créateur et art poétique d’après le manuscrit de <i>Neiges</i>	436
1) Parole d’exil	436
2) Une perte du sens ?	444
3) La promesse	449
4) La renaissance	453
 Chapitre V : <i>Amers / Seamarks</i> : poétique d’une traduction collective	459
1) Approche génétique	460
2) Approche herméneutique	466
3) Approche poétique	476
 Conclusion :	489
 Bibliographie :	501
 Annexe :	546
A. Création poétique	548
I. Description formelle des états manuscrits des poèmes	549
II. Description génétique des états manuscrits du poème <i>Amers</i>	555
III. Chronologie des états manuscrits du poème <i>Oiseaux</i>	556
IV. Transcription et commentaires de deux états manuscrits d’ <i>Oiseaux</i>	558
V. Transcription complète des variantes et palettes, présentes sur les manuscrits des poèmes <i>Amers</i> , <i>Neiges</i> et <i>Chronique</i>	563
B. Traduction	588
I. Description des manuscrits des traductions anglaises	589
II. Transcription de la correspondance de Saint-John Perse avec les traducteurs	596
III. Établissement de la chronologie des états manuscrits des différentes traductions en langue anglaise du poème <i>Amers</i> , à travers le classement des phénomènes de correction	606

IV.	Transcription et analyse des commentaires de Mina Curtiss, inscrits sur le manuscrit de la traduction anglaise du poème <i>Amers</i>	656
V.	Transcription des palettes inscrites par Saint-John Perse sur les manuscrits de la traduction anglaise du poème <i>Amers</i>	664
VI.	La chronologie des manuscrits de la traduction anglaise du poème <i>Amers</i> à travers la correspondance avec les traducteurs	686
Table des matières		688

Avant-propos

Deux éléments essentiels composent cette thèse de doctorat : une étude en trois parties et une annexe. Les analyses figurant dans l'annexe de ce travail correspondent en réalité à la première étape de notre recherche, représentant l'aspect « technique » de notre investigation des manuscrits persiens, fondement de notre critique. S'y trouvent documentés la description génétique des documents avant-textuels, la transcription et l'analyse d'états manuscrits, les comparaisons menant à l'établissement d'une suite chronologique des différents états, le classement des phénomènes de réécriture selon des critères différents, la correspondance inédite entre le poète et ses traducteurs.

L'étude principale précédant le dossier annexe se présente comme le résultat, conceptualisé et synthétique, de cette recherche technique où prédomine l'analyse du détail. Nous y avons entrepris de nombreux renvois à l'annexe pour justifier notre argumentation de façon empirique, à partir d'exemples concrets.

Introduction

« Poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance ». (Saint-John Perse, *Discours de Stockholm*, O.C., p.446).

Poésie d'éloge et de célébration, de gloire et de grandeur, longtemps la poésie de Saint-John Perse fut perçue comme une poésie « intemporelle », chantant le mouvement universel des forces cosmiques et la plénitude de l'être, exaltant la conquête violente et passionnée du sens au cœur de l'immanence. Poésie « classique », elle incarne l'héritage de Rimbaud et de Claudel, au milieu d'un siècle où défilent de nombreuses révolutions littéraires¹ ; poésie insondable, vertigineuse, incandescente, elle éblouit son lecteur par ses miroitements déroutants et fascinants ; poésie universelle et éternelle, « attachée à son propre destin »², elle chante l'impatience, l'insoumission et le mouvement d'une « âme sans tanière »³ où règne la soif d'un infini lointain, et exalte la Vie dans l'action et le songe. « Grande strophe vivante »⁴, « torrent poétique où se lave l'histoire »⁵, la poésie de Saint-John Perse célèbre « la permanence et l'unité de l'Être »⁶, le « mystère où baigne l'être

¹ où règnent tour à tour l'hermétisme symboliste, la « poésie pure » mallarméenne, le modernisme « cubiste » tel le pratiqua par exemple Guillaume Apollinaire, le futurisme et le surréalisme prônant le triomphe de la beauté insolite et bizarre, et l'abolition textualiste du référent dans l'apologie du non-sens et de l'absurde.

² *Discours de Stockholm*, O.C., p.445.

³ *Chronique*, VIII, O.C., p.404.

⁴ *Discours de Stockholm*, O.C., p.445.

⁵ *Discours de Florence*, O.C., p.457.

⁶ *Discours de Stockholm*, O.C., p.446.

humain »⁷, et occupe une place non seulement hors du temps⁸, mais aussi hors de l'espace littéraire.⁹

L'œuvre « intemporelle » de Saint-John Perse s'inscrit cependant dans la durée de sa genèse. L'étude génétique que nous proposons ici souhaite ouvrir l'œuvre persienne à cette dimension du temps, à la temporalité dynamique et vivante de sa création. La naissance de l'œuvre et sa gestation au sein du processus scriptural représentent les objets principaux d'une telle analyse de l'acte créateur persien, de la démarche créatrice, du fonctionnement d'une écriture en devenir sur les manuscrits. Témoignages à la fois matériels et immatériels d'une expérience existentielle, scripturale et imaginaire que sont la vie de l'auteur et l'histoire de l'œuvre, les manuscrits s'inscrivent ainsi au centre de notre investigation.

Héritage littéraire que Saint-John Perse confia à la Fondation Saint-John Perse d'Aix-en-Provence peu de temps avant sa mort, ces documents autographes incarnent la mémoire vivante des pérégrinations biographiques de leur auteur. Rapportés de Chine, d'Amérique, de continents éloignés, ils le suivent dans sa « course de Numide »¹⁰, retraçant le chemin d'une longue odyssée à travers les continents et les mers. Emportés par la Gestapo¹¹, perdus en exil, ils épousent le destin existentiel, les vicissitudes et errances de toute une vie d'aventures et d'épreuves. Chéris par leur auteur, dissimulés ou détruits, les manuscrits dévoilent les aspects les plus intimes et les plus secrets de la vie de l'écrivain et de son œuvre.

⁷ *Discours de Stockholm*, O.C., p.446.

⁸ « Dans l'ère plénière du langage s'intègre la durée d'une parole d'homme. Et l'homme de langage s'avance encore parmi nous. Il couvre du regard le temps des morts et des vivants. À l'empire du passé il joint l'empire du futur, où court son ombre prophétique... » (*Discours de Florence*, O.C., p.456).

⁹ « L'amour est son foyer, l'insoumission sa loi, et son lieu est partout, dans l'anticipation. Elle ne se veut jamais absence ni refus. Elle n'attend rien pourtant des avantages du siècle. Attachée à son propre destin, et libre de toute idéologie, elle se connaît égale à la vie même, qui n'a d'elle-même à justifier. Et c'est d'une même étreinte, comme une seule grande strophe vivante, qu'elle embrasse au présent tout le passé et l'avenir, l'humain avec le surhumain, et tout l'espace planétaire avec l'espace universel. » (*Discours de Stockholm*, O.C., p.445).

¹⁰ *Exil*, VII, O.C., p.136.

¹¹ « Toute l'œuvre inédite et les manuscrits littéraires de Saint-John Perse, avec d'autres papiers et documents, furent enlevés par la Gestapo, en quête sans doute de dossiers politiques. » (Saint-John Perse, O.C., pp.1094-1095).

Leur lecture peut paraître sacrilège – « quel statut conférer en effet à ces documents privés, écrits pour soi, destinés à nul lecteur ? »¹²

Pénétrer dans l'antichambre de la création signifie avoir accès à une intimité remplie d'énigmes et de silences.¹³ Documents vivants et souvent déconcertants, les manuscrits de Saint-John Perse, « avoisinant encore la flamme originelle, [...] demeurent choses métamorphiques, promesses d'astres ou de comètes dont ils fixent l'œil ou l'embryon ». ¹⁴ Par leur beauté visuelle et graphique, leur dynamisme et leur fragilité, ils exercent un pouvoir de fascination sans mesure sur celui qui les tient entre ses mains. Ils provoquent le désir irrésistible et téméraire de partager le secret de la création, de le percer pour le transformer en connaissance. Ils réveillent la passion d'être au plus près d'un texte aimé qu'on voit renaître progressivement sous ses yeux, de toucher à l'authenticité sensible des documents autographes, de voir le corps charnel de l'écriture s'inscrire sur la feuille. Si leur découverte suscite la curiosité la plus vive, leur lecture nécessite la patience la plus grande pour rechercher des états manuscrits disparus, perdus, envolés ou cachés, pour déchiffrer, classer et transcrire une écriture personnelle et énigmatique, souvent illisible.

Support palpable de signifiants graphiques, espace d'inscription et de mémoire, trace d'un processus d'écriture, le manuscrit persien matérialise le trajet du désir écrivain qui se transforme en œuvre d'art. Traversant les territoires de la pensée et de l'imagination, ce trajet incarne la métamorphose de l'idée en langage, convertissant l'inspiration insaisissable en une page remplie de signes. Aussi l'étude des manuscrits ouvre-t-elle l'œuvre d'art à une nouvelle dimension : celle du temps de la création et du langage en mouvement, où se profile, comme l'écrit Claude

¹² Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p.8.

¹³ « La tendance contemporaine à traiter l'écriture privée comme une écriture publique concerne en effet à la fois l'écrivain et le lecteur ; il faut donc prendre en compte l'intérêt qu'ils ont aujourd'hui en partage pour le "comment cela se fait-il (s'est-il fait) ?" Du côté du lecteur, plusieurs facteurs ont agi ensemble pour faire des documents de travail de nouveaux objets littéraires : le sentiment de "pénétrer au cœur même de la création littéraire", la sensation de beauté et de modernité que peut produire l'écriture du premier mouvement, le goût contemporain du fragment, du texte ouvert... » (Louis Hay, « En amont de l'écriture », in : *Carnets d'écrivains*, L. Hay (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1990, pp.20-21).

¹⁴ Saint-John Perse, *Hommage à Léon-Paul Fargue, O.C.*, p.525.

Simon, le « cheminement de l'écriture ».¹⁵ Trésor longuement gardé, la réalité des manuscrits persiens analysés dans la présente étude dévoile enfin les procédés, longtemps occultés, selon lesquels l'œuvre a été façonnée.¹⁶

Définition du sujet d'étude et de la problématique de recherche

En créant son œuvre, Saint-John Perse se fait traducteur, interprète et critique de ses poèmes. Ces trois activités caractérisant l'acte créateur persien sont intimement liées au phénomène de réflexivité et inaugurent une dimension critique, apparaissant non seulement au sein de l'œuvre poétique et du processus créateur, mais aussi dans les témoignages explicites que sont les *Discours*, les *Hommages* et les traductions de langue anglaise.¹⁷ Elles manifestent toutes les trois la posture d'un poète se penchant, pour s'y reconnaître, sur sa création, sur une œuvre qui devient à son tour miroir de ce geste.

Poète traducteur, Saint-John Perse participe activement à l'établissement des traductions anglaises de son œuvre poétique, activité qui revient à une création seconde. Poète interprète, il nous livre, à travers les notes critiques de ses poèmes et les témoignages littéraires, à travers les commentaires et annotations des traductions anglaises et la correspondance avec les traducteurs, ou encore à travers les palettes et les variantes sur le manuscrit, une exégèse importante de nombreux passages de son œuvre. Poète critique, il nous expose son « art poétique », sa conception du langage poétique, son idéologie de la création. Traduction, interprétation et critique

¹⁵ « Je ne connais pour ma part d'autres sentiers de la création que ceux ouverts pas à pas, c'est-à-dire mot après mot, par le cheminement même de l'écriture. » (Claude Simon).

¹⁶ « Au bout du compte, les détails réels de la vie, les procédés de fabrication de l'œuvre, l'alchimie poétique auront été soigneusement occultés, et plus encore, le faux aura souvent été donné pour vrai. [...] Le volume de la Pléiade donne une unité, une consistance, à ce qui pouvait se diluer dans la diversité et les reflets. Mais paradoxalement, la vraie vie n'est pas absente, et tous les éléments ont été laissés par le poète à la Fondation qu'il a créée de son vivant. Certes, les petites carnets noirs sur lesquels il prenait des notes, à partir sans doute des dictionnaires, des textes et articles lus, mais aussi des souvenirs, ont été détruits à l'exception heureuse pour la critique du carnet de voyage aux Îles Éoliennes. Mais les livres annotés, mais les feuilles où la petite écriture de travail du poète a recopié des fragments d'ouvrage, souvent techniques, mais les brouillons et manuscrits démentent la belle image présentée. » (Joëlle Gardes-Tamine, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, op. cit., pp.11-12).

¹⁷ Saint-John Perse collabore activement aux traductions anglaises de ses poèmes et réécrit, pour ainsi dire, ses poèmes dans une langue étrangère.

deviennent ainsi les trois facettes d'une poésie-miroir, où poète, acte créateur et écriture poétique se reflètent. L'apparition d'un tel geste herméneutique¹⁸ à l'intérieur de la genèse persienne transforme toute tentative créatrice en une poétique et une éthique.

« Éléments pour une "poétique" des manuscrits de Saint-John Perse » – comme le dévoile son intitulé, nous désirons consacrer la présente étude au processus de création tel qu'il apparaît à travers les écrits autographes de Saint-John Perse, précédant la publication de son œuvre. Pour présenter et définir ce sujet de thèse quelque peu inattendu, nous essaierons de répondre aux questions suivantes : Qu'est-ce que l'acte créateur ? Qu'est-ce que la genèse littéraire ? Qu'est-ce qu'un manuscrit ? Qu'est-ce qu'une poétique du manuscrit ? Quel est l'intérêt d'une telle étude consacrée à l'analyse du processus créateur ?

L'acte créateur désigne tout geste artistique produisant une œuvre d'art, toute activité imaginaire – dans notre cas scripturale – donnant une forme artistique à une matière encore inarticulée. L'acte de création présuppose la manifestation d'une volonté créatrice, produisant le geste innovateur qui réalisera la composition imaginaire. Le rythme scriptural, évoluant selon les différentes phases de la réalisation artistique sur la page de manuscrit, représente la manifestation graphique

¹⁸ Avec Heidegger et Gadamer, nous définissons l'herméneutique comme une technique, une éthique, et une ontologie de l'interprétation : « L'herméneutique vise à constituer un langage commun entre l'interprète et le texte (ou, d'une manière générale, l'événement du passé, qui lui aussi nous parvient sous forme de message linguistique). Il est bien clair qu'on ne se comprend que sur des contenus ; mais, dans sa dimension constitutive et universelle, l'herméneutique concerne avant tout les conditions qui rendent la communication possible. En réalité, la "fusion des horizons" n'est appelée ainsi que par impropreté : l'horizon de signification du texte et l'horizon de compréhension de l'interprète ne constituent pas deux horizons distincts. Cependant, au sein d'un domaine essentiellement unitaire, demeure la distinction ou l'altérité apparue dans la discussion sur le cercle herméneutique, qui empêche l'interprétation de se réduire à une pure articulation de préjugés subjectifs. C'est en cela que réside la structure dialectique de l'expérience herméneutique [...]. Le concept de fusion des horizons désigne le fait que, sur la base d'une familiarité et d'une pénétrabilité fondamentales, la chose à interpréter se présente dans une extranéité que l'acte herméneutique doit surmonter. La pré-compréhension, que l'interprète possède toujours déjà et qui guide l'interprétation, s'articule en une série d'hypothèses qui sont autant de questions posées au texte. À partir de là, la logique herméneutique prend la forme d'une logique de la question et de la réponse. Si l'on l'analyse de manière plus approfondie, cette structure question-réponse s'avère pourtant beaucoup plus complexe. D'un côté, parce que le texte n'est pas étranger à la pré-compréhension que l'on peut en avoir mais contribue à la constituer, la question que lui pose l'interprète est déjà une réponse à un appel ou à une question que le texte lui-même lui adresse. » (Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 1991, p.213).

Hans Robert Jauss définit ainsi les « trois démarches de l'herméneutique : la compréhension, l'interprétation et l'application ». (Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, p.14).

de ce désir créateur, où se révèle la profondeur subconsciente du sujet écrivant. Aussi le processus d'écriture réunit-il la conception imaginaire et la réalisation matérielle de l'œuvre dans un geste unique, produisant des signes langagiers sur le feuillet. Les manuscrits portent la trace mémorielle de ce processus scriptural, qui s'inscrit dans la durée d'un temps de rédaction.

La Genèse incarne le récit de la création. Si nous parlons ici de la genèse littéraire, nous désirons reconstruire l'histoire de la création persienne pour la présenter dans cette étude, non pas comme un récit donnant sens à l'œuvre du poète, mais comme une approche analytique tentant de percer le secret de la création poétique. Pour ce faire, nous allons recourir aux techniques de la critique génétique, qui, comme le dit son nom, se consacre essentiellement à la genèse des textes littéraires, à leur naissance et à leur éclosion à travers le processus d'écriture. Cette nouvelle façon d'approcher l'œuvre littéraire modifie son statut ontologique et idéologique, car, désormais, elle n'est plus appréhendée comme une structure finie, figée dans sa forme accomplie et immortelle, mais comme un processus en devenir, une écriture en acte, où s'inscrit la dimension dynamique du temps, de la durée créatrice.

L'objet principal de notre analyse sera le manuscrit de Saint-John Perse. Le manuscrit désigne tout document *avant-textuel*, ayant pris part à la genèse poétique, à la composition et à l'établissement du *texte*. Portant en lui les germes du poème achevé, *l'avant-texte*¹⁹, constitué de brouillons, d'états manuscrits, de dactylographies, possède une grande valeur archéologique. Dans son œuvre *Seuils*, Gérard Genette souligne de fait la fonction « paratextuelle » des manuscrits.²⁰ Leur seule existence donne à l'œuvre un volume nouveau : le volume de son temps de composition, des hésitations qu'elle a traversées, des possibles qu'elle a côtoyés.

¹⁹ Ce terme a été proposé et défini par Jean Bellemin-Noël : « *Avant-texte* : l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les variantes, vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage, quand celui-ci est traité comme un *texte*, et qui peut faire système avec lui. » (Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, p.15).

²⁰ « Avec le dossier des avant-textes, nous quittons apparemment le terrain, toujours subjectif et suspect, du témoignage, pour celui, en principe plus objectif, du *document* ; et du même coup – nouvelle frontière – celui du paratexte concient et organisé, ou paratexte *de jure*, pour celui d'un paratexte involontaire et *de facto* : une page de manuscrit nous dirait, cette fois à la troisième personne : "voici comment l'auteur a écrit ce livre." » (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.363).

La lecture des manuscrits d'un poème retrace le chemin de sa création, qui est considéré alors comme un ensemble hétéroclite d'écrits, de notes, de bribes, de lettres et d'annotations, comme la mémoire d'un processus créateur où chaque geste participe à l'édification de l'œuvre. À la fois résultat d'un travail d'écriture et miroir d'un geste créateur, la page de manuscrit s'inscrit dans le temps de la création et incarne la durée de l'activité scripturale, dont il révèle la trace et le résultat. La présente étude se propose d'approcher le mystère que constitue le processus intellectuel et esthétique de la création littéraire, de confronter l'activité d'écriture avec la présence d'une œuvre, afin de la rendre aux virtualités dont elle est née, et qui l'ont portée jusqu'au moment insaisissable mais décisif de son achèvement.

À la différence du livre, symbole de la lisibilité du monde, le manuscrit se tient au cœur de l'obscurité et du secret, exerçant une fascination trouble sur le critique qui se plonge dans une expérience interdite, inédite. Et pourtant, malgré son opacité parfois inexplorable, l'avant-texte jette une lumière nouvelle sur l'œuvre poétique, ainsi que sur l'intimité du geste créateur. À travers notre étude des manuscrits, nous souhaiterions définir les caractéristiques de l'écriture persienne dans son comportement génétique, ainsi que la particularité de sa démarche créatrice dans ses aspects les plus variés. Pour entreprendre une telle investigation, nous allons inscrire notre méthode d'analyse et de critique dans le sillage du travail pionnier d'Albert Henry²¹, et procéder selon trois étapes principales : la transcription des états manuscrits sera suivie d'une analyse des faits linguistiques et stylistiques, des motifs thématiques et des constantes imaginaires apparaissant sur les manuscrits, afin de définir les mécanismes récurrents de l'invention et de la composition persiennes, qui se transformeront en « constantes d'écriture ».

Il ne saurait être question dans ce travail de présenter une nouvelle définition du terme de « poétique », employé ici non pas dans le cadre d'une étude de l'œuvre achevée, dont il s'agit de dégager la « structure », système de corrélations et de

²¹ Voir ici les œuvres de critique génétique :

Albert Henry, *"Amitié du Prince" de Saint-John Perse : Édition critique, Transcription d'états manuscrits, Études*, Paris, Gallimard, 1979.

- *"Amers" de Saint-John Perse : une poésie du mouvement*, Paris, Gallimard, 1981.

- *"Anabase" de Saint-John Perse : Édition critique, Transcription d'états manuscrits, Études*, Paris, Gallimard, 1983.

« correspondances » tendant vers une unité, mais dans le contexte génétique et avant-textuel du processus d'écriture, de la naissance d'une forme et d'un sens sur le manuscrit. Mais observons d'abord la définition traditionnelle de la poétique, qui se caractérise, selon Michèle Aquien, par « l'ensemble des procédés et des techniques qui entrent en jeu dans la fabrication d'un poème ».²² D'après cette définition, qu'y aurait-il de plus approprié et de plus pertinent, pour élucider les procédés et techniques de la fabrication poétique, que la lecture des manuscrits, où se révèle une écriture en acte, en quête d'elle-même ? Une étude génétique ne saurait-elle pas être particulièrement apte à rendre compte de ces procédés poétiques, puisqu'elle poursuit le mouvement même de leur avènement sur le papier, au fil de la plume ? Car, d'après la conception moderne de la poétique, celle-ci n'est plus appréhendée comme un système clos, figé et unitaire, fonctionnant selon des lois linguistiques et sémantiques immuables, mais comme une structure ouverte, dynamique, mouvante, un « système orienté », tel l'écrit aussi Michèle Aquien au sujet de la thèse de Henri Meschonnic²³ : « Contre ce qu'il considère comme un formalisme²⁴ qui fige le texte et en arrête le dynamisme, Henri Meschonnic propose, dans *Pour la Poétique I*, d'en rendre le mouvement propre par une poétique qu'il redéfinit comme l'étude à chaque fois spécifique des faits de polysémie liés et à l'écriture et à la lecture et à la cohérence du texte et de l'œuvre. Il s'agit de considérer l'œuvre comme une forme unique, un système orienté, qui est le résultat d'une création par un sujet et qui est l'objet d'une lecture pour un autre

²² Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p.7.

« Le terme même de *poétique*, en tant que "la" poétique, vient d'Aristote, mais ce mot n'a pas toujours été utilisé pour désigner l'étude technique du fait poétique ; au XVI^e siècle par exemple, on parle de "seconde rhétorique", par opposition à la première, qui concerne la prose. C'est que, en effet, si l'analyse (ou la composition) de la poésie relève assez largement de la rhétorique, elle a aussi ses propres procédés et ses propres codes. Ceux-ci ont longtemps été représentés par la seule versification à cause de la primauté du vers, mais aussi par d'autres faits de nature linguistique qu'Aristote a pu le premier faire pressentir, et qu'un linguiste comme Roman Jakobson s'est efforcé d'isoler. Aristote est le premier à avoir analysé le langage propre à la poésie, à en avoir distingué les genres et les formes, dans son essai, *La Poétique*, écrit vers 340 av. J.C. Il a, le premier, établi la différence entre la poétique, art de composer des vers, et la rhétorique, art de persuader, de convaincre, de soutenir louange ou blâme. » (Michèle Aquien, *op. cit.*, pp.14-15).

²³ « La poétique est prise comme l'épistémologie de l'écriture, d'un objet de connaissance qui est un texte comme langage-système, en tant que ce système translinguistique est un rapport avec la langue comme système, avec un inconscient comme système, et avec une idéologie comme système. » (Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p.19).

sujet ; ce qui est à chercher, ce sont les lois de ce système. La poétique moderne est donc associée de très près à la poésie moderne elle-même, dans sa liberté de forme et la manière dont elle se donne à elle-même ses lois. »²⁵

S'il s'agissait de donner ici une nouvelle acception au terme de « poétique » pour qu'il puisse être appliqué à l'avant-texte, qui ne représente pas un système langagier clos et ordonné, mais un phénomène ouvert, en croissance, suivant les impulsions irrégulières du désir écrivain et de la vie même des signes, une telle « poétique du manuscrit » ne saurait correspondre à la description formelle d'un « système orienté » avec son fonctionnement linguistique, sémantique et stylistique propre, dont tous les éléments finissent par se fondre dans une unité signifiante et significative. Plutôt, la description formelle du système de l'œuvre achevée céderait la place à une véritable « phénoménologie », cherchant à appréhender cet acte vivant qu'est le geste scriptural par lequel se manifeste la naissance de l'œuvre poétique. Une telle conception « phénoménologique » de la « poétique avant-textuelle » déplacerait le regard analysant en amont du texte, considéré par Henri Meschonnic comme une « forme-sens », vers le mouvement pluridimensionnel et parfois erratique du processus scriptural, où forme et sens se manifestent dans leur surgissement progressif, dans leur avènement intermittent. La notion de « système orienté » doit être remplacée par celle d'un « phénomène vivant », dont il s'agit de décrire le comportement, le mouvement, le dynamisme, de saisir non pas l'unité, mais les contradictions et tensions. Or comment appréhender et transcrire le phénomène vivant de la création littéraire sur le manuscrit et le transformer en une « poétique » ? Comment décrire le fonctionnement d'une langue vivante, en devenir sur le brouillon, qui ne fait pas encore système ?

Notre « poétique » des manuscrits de Saint-John Perse aura donc pour objet de saisir le dynamisme évolutif d'une écriture « en marche sous sa charge d'éternité »²⁶ qu'est l'œuvre achevée. Elle se propose de présenter non pas les lois d'un système,

²⁴ Selon la conception de la poétique par l'école des *formalistes russes*, une des premières tentatives d'étudier scientifiquement le langage poétique en tant que système. Voir à ce sujet les ouvrages de Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, et *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

²⁵ Michèle Aquien, *op. cit.*, p.17.

²⁶ *Discours de Stockholm, O.C.*, p.445.

mais les constantes et contradictions d'un phénomène vivant, fluctuant, en mouvance, en rendant compte de sa dimension la plus irrationnelle, la plus indicible, la plus irréductible. Car le langage en évolution sur le manuscrit se développe non pas selon des lois invariables, mais selon des tendances et attirances, des tensions parfois apparentes, parfois secrètes.

Les informations que nous allons tirer de nos analyses génétiques des manuscrits de Saint-John Perse nous permettront de dessiner la posture créatrice du sujet écrivain et sa démarche inventive, d'approcher, en tâtonnant, les lois secrètes régissant la naissance du poème et du sens, la transformation de bribes langagières en une structure unifiée et signifiante. Toutes ces étapes de travail nous conduiront à esquisser une nouvelle poétique : une « poétique des manuscrits de Saint-John Perse ». Or nombreuses sont déjà les poétiques de l'œuvre de Saint-John Perse, à commencer par la fameuse *Poétique de Saint-John Perse* de Roger Caillois.²⁷ Voici donc encore une nouvelle poétique, et, cette fois-ci, une poétique qui marie les découvertes de la critique génétique et de l'analyse textuelle. Une poétique qui se propose de prendre en compte les mécanismes, procédés et phénomènes de l'écriture en train de naître, pour établir une esthétique de la production littéraire, une esthétique de la création persienne.²⁸ Projet ambitieux, dirait sûrement ici le lecteur averti de la variété complexe de l'écriture persienne dans son engendrement et son développement, dans sa profondeur et ses énigmes. Pour réaliser ce projet, nous pouvons nous appuyer sur la richesse des travaux persiens effectués ces dernières années.

²⁷ Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1972.

²⁸ « Un projet littéraire ne peut être compris et analysé correctement qu'à partir des principes esthétiques et linguistiques que lui-même il se fixe et qu'il découvre ; ce sont ces découvertes que l'on redécouvre et qui rendent l'écriture déchiffrable. L'interprétation, pour être à la hauteur d'une recreation que le poète si justement lui assigne comme but, à l'image de la "recreation" qu'est toute création poétique, est nécessairement conduite à son terme. L'explicitation du sens permet de préciser les conditions esthétiques de sa production. » (Jean Bollack, « Une esthétique de l'origine : Saint-John Perse », *La Grâce de personne, Les mots sous le mythe*, Paris, Seuil, 1997, pp.244-245).

État actuel de la recherche persienne

« Ah ! nous avons trop présumé, du masque et de l'écrit ! » (*Amers*, III, *O.C.*, p.289)

La critique persienne actuelle, et en particulier la critique génétique²⁹, témoigne d'un intérêt passionné pour les sources et l'avant-texte de l'œuvre poétique. Les découvertes d'une telle recherche ont conduit à une confrontation entre l'image du poète telle que Saint-John Perse l'a construite³⁰ – en allant parfois jusqu'à la glorification mythique de la posture poétique – dans les *Œuvres complètes*³¹ publiées de son vivant dans l'édition de la Pléiade³², et le dessous du

²⁹ Nous nous référons ici aux travaux très importants de Colette Camelin, Joëlle Gardes-Tamine, Henriette Levillain, Catherine Mayaux, Mireille Sacotte, Renée Ventresque.

³⁰ « [...] il [Saint-John Perse] va contrôler, diriger, orienter les connaissances, réécrire sa vie comme une légende dorée, donner de lui, comme homme et comme poète, une vision mythique. » (Mireille Sacotte, *Saint-John Perse*, Paris, Belfond, 1991, p.34).

« Le poète, fidèle en cela à sa représentation du poète et du poème, et à une vision du monde très ferme, se donna par rapport au réel toutes les libertés nécessaires pour faire de l'édition de la Pléiade une œuvre globale dont chaque partie contribue à l'unité du tout, dont chaque fragment s'intègre à une signification générale. Dans cette perspective, il faut bien rappeler que si tout est utile et important dans la Pléiade, tout ou presque y est faux, ou du moins réécrit, interprété, transformé dans ses proportions, sa valeur, sa date, sa durée, sa perspective. » (*ibid.*, p.39).

³¹ « Chacun sait que Saint-John Perse travailla lui-même à l'élaboration du volume de ses *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade. Il avait réfléchi depuis longtemps à ce projet, et les différents numéros d'hommages qu'il avait indirectement, mais très efficacement dirigés, lui avaient donné l'occasion de s'exercer à la compilation d'articles, de textes inédits et de documents le concernant ; leur présentation finale devait donner l'impression d'une somme et refléter une certaine image du poète, mais aussi de l'homme, quoi que celui-ci en ait dit. Le volume de la Pléiade publiée en 1972 est l'œuvre presque ultime de la maturité, mais aussi le fruit d'une longue maturation. » (Catherine Mayaux, « Une lettre inédite d'Alexis Leger : La lettre du 11 juillet 1966, adressée à Isabelle Rivière », in : *Souffle de Perse*, n°2, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 1992, p.21).

« Il semble qu'il ne subsiste rien aux Éditions Gallimard concernant l'élaboration de l'édition des *Œuvres complètes*. Alexis Leger avait réfléchi depuis longtemps à cette question de la publication de ses œuvres complètes, et les différents numéros d'hommage qu'il avait indirectement (mais très efficacement) dirigés lui avaient donné l'occasion de s'exercer à la compilation d'œuvres, d'articles, de textes inédits ou documentaires dont la présentation finale devait donner l'impression d'une somme et d'une unité. » (Catherine Mayaux, *Les lettres d'Asie de Saint-John Perse. Les réécrits d'un poète, Cahiers Saint-John Perse*, n°12, Paris, Gallimard, 1994, p.15).

³² « Cet ensemble [la "Pléiade"] s'est [...] progressivement révélé comme une œuvre nouvelle, la plus longue, la plus concertée, le chef-d'œuvre. » (Mireille Sacotte, *Saint-John Perse*, Paris, Belfond, 1991, p.37). « Si les *Œuvres complètes* de Saint-John Perse présentent en apparence un contenu, une organisation et des rubriques qui paraissent conformes aux exigences érudites de la Bibliothèque de la Pléiade, le volume a été entièrement conçu, construit, réalisé par l'auteur avec la seule assistance de son épouse, Dorothy Leger, qui en a assuré la dactylographie, et de Robert Carlier, des Éditions Gallimard, qui l'a aidé à rechercher des documents. Cet ouvrage est le fruit d'une longue préparation : depuis qu'il était revenu en France en 1957 et qu'il avait reçu le prix Nobel en 1960, Saint-John Perse songeait à rassembler ses œuvres complètes dont, jusqu'alors, seuls les poèmes et quelques discours avaient été publiés. Le volume, mis en chantier vers 1960, paraît finalement en 1972. » (Colette Camelin, « Étude génétique d'un poème de Saint-John Perse (*Vents*, II,

masque légendaire³³, vérité non moins glorieuse, que laissent transpercer les documents conservés à la Fondation Saint-John Perse³⁴, les manuscrits et la bibliothèque personnelle du poète.³⁵ L'identification des sources de l'imaginaire persien, parfois volontairement occultées par le poète, parfois cryptées mais perceptibles entre les lignes de son œuvre, permet d'établir une nouvelle exégèse du texte poétique, éclaircissant, en révélant leur provenance, mainte expression obscure dont le sens échappe à l'interprétation, et, mettant en lumière l'origine de l'inspiration poétique, de dévoiler quelques-uns des secrets du processus créateur.

Cette tendance, ressentie souvent comme démystificatrice, voire sacrilège, ne désire pourtant pas « démasquer » l'image splendide et parfaite du Poète et de l'œuvre, deux versants d'une même création que Saint-John Perse a destinée à la postérité, mais élucider le montage de cette création pour en comprendre ses lois secrètes, pour expliquer les enjeux et les motifs du masque poétique, de cette « stratégie de la seiche ».³⁶ Le poète produit en effet un véritable travail testamentaire lors de la conception de ses *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade. Un des rares écrivains à être édité de son vivant dans cette fameuse collection d'auteurs immortels³⁷, Saint-John Perse « invente » son héritage

1) : de l'usage des listes de mots dans l'élaboration du poème », in : *La génétique*, CRDP de Reims, mai 2002, à paraître).

³³ « Alexis Leger puis Saint-John Perse, également pris par le vertige nietzschéen du génie, ont tout fait pour accréditer la légende d'une création donnée d'un coup, à l'abri des remodelages et du travail de confection dont témoignent les manuscrits et les diverses éditions d'une même œuvre [...] » (Renée Ventresque, « Des bienfaits de l'étymologie : deux lectures de Saint-John Perse à l'époque de la création d'*Amers* : *La preuve par l'étymologie* de Jean Paulhan et *Mallarmé* de Wallace Fowlie », in : *Souffle de Perse*, n°2, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 1992, p.60).

³⁴ « Pourquoi ce poète qui a tant cultivé le goût du secret, qui toute sa vie a refusé de se raconter, qui a orienté la critique dans des chemins où il l'a égarée, a-t-il laissé tous les documents qui permettent de lézarder peu à peu la statue qu'il avait tant travaillé à édifier ? » (Joëlle Gardes-Tamine, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, op. cit., p.12).

³⁵ « Ouvrir les livres de Saint-John Perse, ce n'est pas s'abandonner à un fétichisme infécond ni susciter un respect ému et effrayé. C'est venir au plus près d'un travail de création dont les aspects se multiplient et s'enrichissent progressivement. » (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.12).

³⁶ voir l'ouvrage de Joëlle Gardes-Tamine, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1996.

³⁷ « Gaston Gallimard, en lui proposant d'entrer de son vivant dans la collection de la Pléiade, lui offrit un monument à sa mesure. Jusque-là en effet seuls des écrivains dont l'œuvre était achevée, et déjà passée au rang de classique, y avaient accès. Saint-John Perse fut le premier à bénéficier d'une entorse à la règle qui resta longtemps exceptionnelle. Comme plus tard René Char, et contrairement à la tradition de la collection, il ne voulut aucun intermédiaire critique entre son œuvre et son lecteur et se chargea entièrement de l'édition. » (Mireille Sacotte, *Saint-John Perse*, Paris, Belfond, 1991, p.36).

littéraire³⁸, dont il rédige « le texte et la notice » : « Moi j'ai pris charge de l'écrit, j'honorerai l'écrit. Comme à la fondation d'une grande œuvre votive, celui qui s'est offert à rédiger le texte et la notice ; et fut prié par l'Assemblée des Donateurs, y ayant seul vocation. Et nul n'a su comment il s'est mis à l'ouvrage ». ³⁹ Saint-John Perse « modèle » son ouvrage, le sculpte, le façonne, le pétrit dans une pierre éternelle. Le critique, ébloui par la splendeur de l'œuvre accomplie, tâtonne « comme d'une main d'aveugle parmi la nuit des signes enneigées » sur les manuscrits, suivant « les empreintes » des documents enfouis, témoignant de la naissance des poèmes, de leurs traces « embryonnaires ». ⁴⁰

L'élaboration des *Œuvres complètes* s'accompagne d'un souci très important de réception⁴¹, souci si souvent dénigré par Saint-John Perse – « À nulles rives dédiée, à nulles pages confiée la pure amorce de ce chant... ». ⁴² En écrivant sa biographie⁴³ à la troisième personne et en rédigeant la totalité des notes critiques de

³⁸ « Toujours dans la perspective d'une œuvre à la fois cohérente et intelligible, et quelque surprise qu'on puisse en éprouver, Saint-John Perse n'a pas reculé non plus devant la démarche, complémentaire de la censure, qui consiste à réécrire – pour des raisons non pas seulement de style, mais bien souvent aussi de perspective – ou même à inventer, pour la Pléiade, des lettres qui éclairent une évolution, qui fassent le point sur tel ou tel moment de l'aventure individuelle, qui présentent *a posteriori* une vision satisfaisante de l'Histoire et du "je" dans l'Histoire. Au sens propre, Saint-John Perse fut aussi un faussaire de génie, car ces lettres imaginaires, outre qu'elles sont très utiles dans le tableau d'ensemble, sont certainement les plus concertées, les plus belles, sans cesse à la limite du poème. » (Mireille Sacotte, *Saint-John Perse, op. cit.*, p.43).

³⁹ *Amers*, « Invocation », *O.C.*, p.264.

⁴⁰ « Et de la paume du pied nu sur ces macérations nocturnes – comme d'une main d'aveugle parmi la nuit des signes enneigées – nous suivons là ce pur langage modelé : relief d'empreintes méningées, proéminences saintes aux lobes de l'enfance embryonnaire... » (*Amers*, VI, *O.C.*, p.312).

⁴¹ Ce souci de contrôler la critique et de manipuler les conditions de réception de son œuvre poétique auprès du public se manifeste notamment lors de la préparation des deux volumes d'hommage, « *Saint-John Perse* », *Cahiers de la Pléiade*, n°X, Paris, Gallimard, 1950, et *Honneur à Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1965, préparation à laquelle Saint-John Perse a activement participé, ainsi qu'il apparaît dans sa correspondance avec Jean Paulhan. « La correspondance avec Jean Paulhan permet de mesurer toute l'ardeur et toute la ténacité que le poète a mises dans la confection, d'abord, de l'hommage international qui lui a été rendu en 1950 dans les *Cahiers de la Pléiade*, puis dans l'élaboration de l'édition considérablement augmentée de cet hommage qui a paru en 1965. » (Renée Ventresque, *Le Songe antillais de Saint-John Perse, op. cit.*, p.151).

La volonté de maîtriser ainsi la réception de l'œuvre apparaît comme une activité créatrice secondaire, comme un prolongement, voire un dédoublement de l'écriture poétique : « Si Saint-John Perse s'occupe si assidûment des deux recueils d'hommage qui lui ont été consacrés de son vivant et s'il tient à suivre de si près la traduction et la réception critique de son œuvre, c'est que, pour lui, la création se prolonge dans la réception, et qu'il entend mener (et maîtriser) jusqu'au bout son œuvre de création. » (Mary Gallagher, *La créolité de Saint-John Perse, Cahiers Saint-John Perse*, n°14, Paris, Gallimard, 1998, p.236).

⁴² *Exil*, II, *O.C.*, p.124.

⁴³ La biographie de Saint-John Perse, faisant partie de la création proprement dite, apparaît, elle aussi, comme fruit de l'imagination poétique – « l'invention d'un poète octogénaire, s'émerveillant de voir sa vie prendre des proportions d'une légende et de devenir lui-même l'image de sa propre création. » (Renée Ventresque, « La biographie de Saint-John Perse dans l'édition de la Pléiade : d'un masque l'autre », in : *Les Mots, la Vie*,

son œuvre⁴⁴, Saint-John Perse – à la fois auteur et critique de ses poèmes⁴⁵ – adopte une position réflexive qui va de pair avec le dédoublement de sa personnalité, incarné dans l'image du masque ornant l'édition de la Pléiade. En dehors des notes critiques, nombreux sont les textes des *Témoignages Littéraires* et de la *Correspondance* où Saint-John Perse nous expose son art poétique⁴⁶, parfois au détour d'un hommage à un autre écrivain tel Léon Paul Fargue⁴⁷, où il commente ses poèmes⁴⁸, et en explique des séquences difficiles.⁴⁹ Saint-John Perse se livre donc à une véritable entreprise « d'auto-interprétation » à travers un travail herméneutique important, manipulant la lecture de son œuvre : « [Saint-John Perse] ne se résigne jamais à laisser son œuvre suivre sa destinée autonome, comme si elle pouvait résister seule aux années. Comme l'effacement de l'auteur et la difficulté de ses textes ne constituaient pas des obstacles suffisants, il s'efforça d'imposer son évangile : sa propre conception de l'œuvre, du poète, de la lecture ».⁵⁰

Ouvrant l'accès au cœur du temple interdit où le poète célèbre la cérémonie de la création, la découverte de l'héritage intellectuel persien, de l'intertextualité⁵¹

n°9, 1996, pp.71-80. À ce sujet, voir aussi Joëlle Gardes-Tamine, « De la biographie d'Alexis Leger à la Vie de Saint-John Perse », *ibid.*, pp.82-87.

⁴⁴ « L'étude attentive du travail de réécriture, de composition, de recreation que Saint-John Perse a effectué dans l'édition des *Œuvres complètes* de la "Pléiade", par le biais des notes en particulier qu'il a lui-même rédigées comme tout le reste, fournit [...] des exemples de la volonté qui a présidé à l'élaboration de ce volume, de même qu'il permet d'entrevoir les enjeux que celui-ci représente. » (Renée Ventresque, « Saint-John Perse face à Alexis Léger, lecteur de Bloy. À propos de la lettre du 6 juin 1908 d'Alexis Leger à Gabriel Frizeau », in : *Léon Bloy 4, Un siècle de réception, La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1999, pp.261-262).

⁴⁵ « Il effectua, en effet, un énorme travail de présentation de lui-même, des ses œuvres, fournissant, outre le texte de ses poèmes, de ses discours et hommages, des entretiens à caractère technique pour préciser ses vues sur la poésie et sur sa poétique, des documents sur sa carrière diplomatique, un entourage considérable fait d'une biographie, d'une abondante correspondance – de jeunesse, de Chine, d'exil –, et un appareil critique composé de nombreuses notes sur sa biographie, ses œuvres, ses lettres, qui renseignent sur les circonstances de l'écriture, sur son rapport avec ses interlocuteurs, et donnent des détails sur la réception des poèmes. » (Mireille Sacotte, *Saint-John Perse, op. cit.*, pp.36-37).

⁴⁶ « Rares sont les textes de Saint-John Perse qui ne se commentent pas ainsi, qui ne se mettent pas en scène, voire en abyme, en tant qu'acte d'écriture ou acte de parole, en tant qu'histoire, chant ou chanson, s'insérant ainsi dans une double logique de création et de transmission. » (Mary Gallagher, *La créolité de Saint-John Perse, op. cit.*, p.242)

⁴⁷ voir Mary Gallagher, « La création comme médiation : la réflexivité des *Hommages persiens* », in : *Saint-John Perse face aux créateurs, Souffle de Perse*, n°5-6, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1995, pp.202-210.

⁴⁸ *Note pour un écrivain suédois sur la thématique d'Amers, Témoignages littéraires, O.C.*, pp.569-571.

⁴⁹ voir *Observations et corrections de Saint-John Perse pour la traduction anglaise d'Anabase par T.S.Eliot* (1927), *O.C.*, pp.1145-1147.

⁵⁰ Mireille Sacotte, *Saint-John Perse*, Paris, Belfond, 1991, p.29.

⁵¹ Nous nous référons ici aux deux ouvrages de Renée Ventresque : *Les Antilles de Saint-John Perse. Itinéraire intellectuel d'un poète*, Paris, L'Harmattan, 1993, et *Le Songe antillais de Saint-John Perse*, Paris,

et des techniques de collage textuel⁵², ainsi que le dévoilement du secret de la composition concernant *Cohorte*⁵³ et les *Lettres d'Asie*⁵⁴ célèbrent les bienfaits de cette archéologie qui retrace le chemin de la création et en révèle les principes cachés. Ainsi, en découvrant les manuscrits d'un écrivain, de nombreux secrets peuvent se révéler – des secrets qu'une lecture, si attentive soit-elle, de l'œuvre publiée ne lèverait jamais. Il en est ainsi avec le phénomène d'autotraduction de Saint-John Perse qui équivaut à la recreation de ses poèmes dans une langue étrangère.⁵⁵ Secret longuement gardé, la collaboration active du poète aux traductions de langue anglaise de ses poèmes se manifeste dans les états manuscrits de ces traductions, à travers les annotations, corrections et variantes persiennes qui y figurent, témoignant d'une recherche progressive de l'expression juste en anglais.

Si de nombreux poètes, tels que Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Larbaud, Jouve, Bonnefoy et Jaccottet, se sont livrés à l'exercice de la traduction pour puiser des richesses imaginaires dans cette source d'inspiration intarissable, Saint-John Perse est un des rares auteurs à s'être engagé dans l'aventure d'une autotraduction, entreprise de création seconde fécondant et interprétant sa propre

L'Harmattan, 1995, ainsi qu'au livre de Colette Camelin, *Éclat des contraires : la poétique de Saint-John Perse*, Paris, CNRS Éditions, 1998. Voir également l'article de Joëlle Gardes-Tamine, « Saint-John Perse et les historiens latins », in : *Saint-John Perse face aux créateurs, Souffle de Perse*, n°5-6, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1995, pp.17-28.

D'ailleurs, Saint-John Perse ne revendique aucune influence littéraire : « Sans parenté avec aucun texte, sans ancêtres, sans voisinage repérable, elle [l'œuvre de Saint-John Perse] serait inaccessible à cette autre voie d'accès critique qu'est l'intertextualité. » (Mireille Sacotte, *Saint-John Perse, op. cit.*, p.32).

⁵² voir les deux articles de Joëlle Gardes-Tamine, « De la multiplicité des apparences à l'unité de l'être : le collage chez Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche, op. cit.*, pp.93-104 ; « Saint-John Perse et les mots », in : *Saint-John Perse, Europe*, n°799-800, nov-déc.1995, pp.110-118.

⁵³ voir Renée Ventresque, *Le Songe antillais de Saint-John Perse, op. cit.*, pp.172-188, et « Décidément *Cohorte* n'a pas été écrit en 1907 », in : *Souffle de Perse*, n°9, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 2000, pp.47-51, ainsi que l'article de Loïc Céry, « La dure vie de l'oiseau Annaô », *ibid.*, pp.52-68.

⁵⁴ voir Catherine Mayaux, *Les lettres d'Asie de Saint-John Perse. Les récrits d'un poète, Cahiers Saint-John Perse*, n°12, Paris, Gallimard, 1994.

« L'écriture des *Lettres d'Asie* représente un travail très original pour une œuvre sans pareille à notre connaissance. S'appuyant d'une part sur les contraintes que créaient certains textes authentiques, d'autre part sur le canevas que lui proposaient les articles de *La Politique de Pékin*, Alexis Leger a développé à la fois toute une vision de la Chine qu'il a connue et une image de son moi d'autrefois et de ses relations passées avec son entourage. L'écriture de ces lettres s'apparente à celle d'une œuvre : souci de l'économie d'ensemble du corpus, de sa cohésion comme de sa progression qui se traduit tant par certains renoncements que par la vigueur de la ligne générale, psychologique, chronologique et rythmique, que dessine le recueil, attention très vive enfin aux effets poétiques. » (Catherine Mayaux, *op. cit.*, p.268).

⁵⁵ « Vers 1960, il [Saint-John Perse] était donc aussi expérimenté dans l'art de la recreation ou du redoublement (qu'est la traduction) que dans l'art du montage, et bien habitué à doubler son rôle de poète de celui de critique et de coordinateur. » (Mary Gallagher, *La créolité de Saint-John Perse, Cahiers Saint-John Perse*, n°14, Paris, Gallimard, 1998, p.67).

œuvre, qu'elle plonge dans une lumière nouvelle.⁵⁶ Dans son étude comparatiste *T.S.Eliot et Saint-John Perse face à face et face au désert*⁵⁷, Shlomo Elbaz mentionna pour la première fois ce phénomène d'autotraduction, accompagnant l'œuvre persienne telle une recreation, une réécriture dans une autre langue. Ainsi écrit-il dans l'introduction de son livre : « En ce qui concerne la traduction d'*Anabase* par Eliot, à l'analyse comparée des deux, trois ou quatre traductions différentes (selon les sections) s'ajoute l'avis autoritaire, rigoureux, consciencieux de l'auteur qui, par endroits, équivaut à une autotraduction des plus instructives et lève le voile sur bien des mystères de son écriture. [*En note* : Il s'agit évidemment du manuscrit de la traduction anglaise d'*Anabase* soumis par Eliot à l'auteur et que celui-ci a richement annoté, jugeant et jugeant le moindre détail, proposant des variantes commentant certaines images ou groupes de mots sibyllins.] »⁵⁸

L'étude d'Henriette Levillain intitulée « *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique* »⁵⁹ a pour objet la totalité des traductions anglaises et américaines. Moins comparatiste que poétique, elle retrace et analyse les conditions de production de ces versions, et examine l'influence qu'exerce une telle confrontation avec la langue étrangère sur la création persienne selon les différentes étapes biographiques de l'auteur : l'enfance aux Antilles produisant l'identité plurielle du poète, comme en témoignera plus tard le choix du pseudonyme Saint-John Perse, composé d'éléments français et anglais, son amitié avec le poète T.S. Eliot et surtout l'exil américain et la Fondation Bollingen – « Jusqu'ici, il a été moins question de la pratique de la traduction elle-même par le poète que de ses incidences sur les différents plans où le poète se situait par rapport à la création poétique, plans qui sont d'ailleurs, pour la plupart, ceux où se situe tout poète face à l'écriture poétique.

⁵⁶ « Par la traduction, le travail de la pensée se trouve transposé dans l'esprit d'une autre langue et subit ainsi une transformation inévitable. Mais cette transformation peut devenir féconde, car elle fait apparaître en une lumière nouvelle la position fondamentale de la question. » (Martin Heidegger, *Questions I*, Paris, Gallimard, 1968, p.10).

⁵⁷ Shlomo Elbaz, *T.S. Eliot et Saint-John Perse face à face et face au désert. Éléments thématiques et problèmes de la traduction*. Thèse de Doctorat, Université Hébraïque de Jérusalem, 1973.

⁵⁸ *Ibid.*, p.7.

⁵⁹ Henriette Levillain, *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Paris, Corti, 1987.

[...] On a donc voulu méthodiquement circonscrire l'espace du plaisir de la langue étrangère, monter et descendre la chaîne de ses causes et de ses conséquences, et ceci selon l'ordre diachronique des traductions qui est aussi celui des œuvres poétiques. »⁶⁰

La troisième partie du livre d'Henriette Levillain est consacrée à l'analyse textuelle de trois extraits manuscrits des traductions anglaises de *Vents*, *Amers* et *Chronique*, où une première lecture génétique est ébauchée. Au premier chapitre de cette partie, éclairant le fonctionnement poétique de la traduction de *Vents*, l'auteur écrit : « Toutes choses comparables, puisqu'il s'agit d'une projection poétique dans une langue étrangère, ce corpus⁶¹ donne la même prise sur la genèse et le sens du poème qu'un brouillon manuscrit ». ⁶² Cette hypothèse se retrouve d'ailleurs dans une autre étude du même auteur : « Dans le cas où l'on possède plusieurs étapes de traduction, et *a fortiori* lorsque ces approches successives sont corrigées de la main de l'auteur, l'éclairage porté sur la production de la traduction renvoie à la production même du texte, de la même façon, ou presque, que l'étude des variantes renvoie à la genèse de la création. »⁶³

Cette affirmation très intéressante mérite une étude approfondie, qui consisterait en une comparaison systématique entre le manuscrit du poème et le manuscrit de la traduction, afin de vérifier leur ressemblance génétique, leur appartenance à un seul et même processus créateur. Quelles seraient les conséquences d'une telle découverte ? Elles peuvent d'abord être génétiques : l'analyse des états manuscrits dévoile la naissance souvent complexe d'une traduction, les différentes couches de corrections ainsi que la correspondance entre le poète et le traducteur retraçant le chemin souvent sinueux de la création poétique. Elles peuvent ensuite être herméneutiques : retraçant le processus créateur d'une traduction poétique, une telle recherche essaie également d'explorer les chemins obscurs du sens, car, paradoxalement peut-être, c'est à travers ce détour par la

⁶⁰ Henriette Levillain, *op. cit.*, p.257.

⁶¹ c'est à dire les manuscrits des traductions américaines

⁶² Henriette Levillain, *op. cit.*, p.261.

⁶³ Henriette Levillain, « Étude d'une traduction en anglais de *Chronique* par Robert Fitzgerald », in : *Saint-John Perse et les États-Unis, Espaces de Saint-John Perse*, n°3, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1981, p.337.

langue étrangère qu'une nouvelle lumière est jetée sur le texte français, sur son désir premier.⁶⁴ Elles peuvent également être poétiques : il s'agit d'étudier à travers la traduction et sa correction le fonctionnement poétique – sémantique et stylistique – du texte de départ, car la traduction nous amène à reconsidérer et à recréer la poétique persienne, et ses principes esthétiques. Enfin, elles sont aussi idéologiques. L'implication du poète dans le travail créateur « second » – le travail « premier » serait la création du texte original, français – révèle sa perspective littéraire et idéologique : quelle est la conception persienne de la langue française, de son art poétique, de la « traductibilité » de sa poésie ? Comment le poète perçoit-il sa démarche créatrice, les effets de son style, de ses images et métaphores ? Pour répondre à toutes ces questions, nous avons essayé à chaque étape de notre étude de l'acte créateur persien d'analyser conjointement les manuscrits des poèmes et les manuscrits des traductions.

Considérations épistémologiques et méthodologiques : la critique génétique

La critique génétique, qui se consacre avant tout à l'avant-texte, représente une nouvelle approche de la poésie de Saint-John Perse, rendant particulièrement compte de son originalité stylistique et sémantique. Plus ouverte que l'approche purement structuraliste qui considère le texte littéraire comme un système clos et définitif, la critique génétique, véritable « archéologie » textuelle, intègre le facteur dynamique de la temporalité dans l'appréhension non seulement conceptuelle, mais

⁶⁴ « Qu'on sache voir, en effet, ce qui motive le poème ; qu'on sache revivre l'acte qui a la fois l'a produit et s'y enlise ; et, dégagées de cette forme figée qui n'en est rien qu'une trace, l'intention, l'intuition premières (disons une aspiration, une hantise, quelque chose d'universel) pourront être à nouveau tentées dans l'autre langue, et d'autant plus véridiquement désormais que la même difficulté s'y manifeste : la langue de traduction paralysant comme la première ce questionnement qu'est une parole. Oui, la difficulté de la poésie, c'est que la langue est *système* quand sa parole à elle est *présence*. Mais comprendre cela, c'est se retrouver avec l'auteur qu'on traduit, percevant mieux les tyrannies qu'il subit, les mouvements de pensée qu'il y oppose, et les fidélités qu'il lui faut. [...] Et au lieu d'être, comme avant, devant la masse d'un texte, nous voici à nouveau à l'origine, là où foisonnait le possible, et pour une seconde traversée, où l'on a le droit d'être soi-même. [...] Qu'on sache que le poème n'est rien, et la traduction est possible, ce qui n'est pas dire facile ; ce n'est que la poésie recommencée. » (Yves Bonnefoy, « La traduction de la poésie » in : *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, La Baconnière, 1981, pp.97-98.)

aussi technique de la création, processus évolutif.⁶⁵ « Elle se proposait d'ouvrir un champ nouveau de la recherche : l'étude de la création en train de s'effectuer et laissant de son travail mental des traces matérielles – brouillons, plans, scénarios, esquisses, versions abandonnées, reprises, épreuves corrigées. »⁶⁶

Une telle archéologie textuelle, explorant les différentes « couches géologiques » de la genèse littéraire, se trouve confrontée à la question de la téléologie, car toute genèse s'inscrit dans la double postulation d'une origine⁶⁷ et d'une finalité⁶⁸ qui tend vers l'achèvement. Ces deux tensions, *arkhè* et *telos*, sont consubstantielles, l'origine existant toujours en vue d'une forme accomplie, et, vice versa, le mouvement créateur, tendant vers un aboutissement, se déployant toujours à partir d'un commencement. Cette exigence téléologique est caractéristique de toute création, tout acte d'écriture supposant un idéal d'achèvement. Ainsi Saint-John Perse rêve-t-il de « mener une œuvre comme une *anabase* », comme une montée vers la perfection, comme une ascension vers l'œuvre accomplie.

Les états manuscrits tirent leur substance, leur fonction et leur existence de l'œuvre achevée, de même que les traces scripturales sur le feuillet recueillent leur signification de leur place dans la chaîne diachronique de la genèse. La chronologie des différents états confère une causalité aux versions possibles mais inachevées de

⁶⁵ « Travaillant sur un phénomène spécifiquement humain – l'écriture, l'élaboration de textes, littéraires ou non – c'est à dire sur un objet radicalement différent des objets naturels, la critique génétique ne revendique nullement le statut de science exacte, mais elle n'a rien à voir avec les « psychologies de la création », les études de la « création littéraire », pas plus qu'avec les philosophies positives ou vitalistes qui ont pu prévaloir entre la fin du XIX^e siècle et la première moitié de notre siècle. Elle se distingue aussi nettement de la traditionnelle philologie. La critique génétique s'inscrit résolument dans la logique des sciences humaines et de la théorie du texte : elle entend utiliser tous les acquis de la relation critique et ne vise nullement à déposséder le texte de sa *poesis*. Son seul but est d'élargir la notion d'écriture en offrant accès à sa dimension temporelle : une dimension qui permettra d'appuyer l'étude structurale du texte sur une *poesis* de l'avant-texte où les stratégies d'écriture se lisent en termes dynamiques de textualisation et de structuration et peuvent être constitués comme phénomènes observables. [...] l'écriture du texte comme dispositif structural est bien l'effet d'un travail de l'écriture, interprétable comme processus d'invention et d'élaboration de ce texte ; et alors il va de soi que comprendre l'écriture du texte consiste notamment à comprendre l'écriture de l'avant-texte ; ou bien cette prétendue « écriture du texte » comme phénomène structural n'entretient aucune relation avec le travail de l'écrivain, et il faut admettre qu'elle se présume à un effet de réception ou de fiction critique, effet de lecture qui, en soi, peut être très intéressant mais qui mérite à son tour d'être confronté à ce que nous apprennent les manuscrits. » (Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », in : *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, Théories*, Michel Contat et Daniel Ferrer (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1998, pp.55-56).

⁶⁶ Michel Contat et Daniel Ferrer, *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p.7.

⁶⁷ (gr. αρχή « principe »)

l'œuvre accomplie ; l'avant-texte n'existe pas en tant que texte au sens plein, en tant qu'œuvre autonome, mais représente une matrice textuelle, destinée à engendrer un univers poétique virtuel, tant qu'il n'est pas actualisé par le bon à tirer. C'est seulement après la publication du texte définitif que le généticien peut appréhender la signification réelle de chaque état manuscrit, et reconnaître ce qui était le premier jet de ce qui est devenu une œuvre achevée.

L'objet principal de toute étude génétique est le manuscrit⁶⁹, qui « jusqu'à présent, a surtout servi d'instrument de connaissance littéraire pour le processus de genèse des textes. Exploités depuis que l'édition existe, les manuscrits représentent historiquement un état parmi d'autres dans une évolution, qui mène du projet d'un auteur à un discours érigé en texte et jugé « publiable » – par l'auteur ou par d'autres instances. »⁷⁰ Matière exploitable dans de multiples dimensions, « le manuscrit peut à l'évidence être lu, c'est-à-dire d'abord déchiffré, puis étudié et commenté, notamment lorsque sa linéarité est compromise. Ceci caractérise le manuscrit d'auteur, souvent un brouillon dont le désordre et les ratures rendent toute linéarisation problématique. »⁷¹ L'hétérogénéité indomptable du document manuscrit⁷², manifestant le phénomène vivant de l'écriture, activité irrégulière et complexe aux formes innombrables et variables, provoque de nombreuses interrogations sur son statut véritable au sein de la genèse. Appartient-il à la sphère du virtuel, transcendant la linéarité du temps, ou représente-t-il simplement la préparation matérielle de l'œuvre ?⁷³ Fait-il partie du moment de la conception

⁶⁸ (gr. τέλος « fin, but »)

⁶⁹ « Son véritable objet est-il le manuscrit dans sa matérialité documentaire, l'histoire positive des événements d'écriture dont ce document conserve la trace, ou encore l'ensemble des virtualités ouvertes dans le cours de cette histoire ? » (Michel Contat et Daniel Ferrer, *Pourquoi la critique génétique ?*, op. cit., p.8).

⁷⁰ Alain Rey, « Tracés », in : *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Louis Hay (éd.), Paris, Éditions du CNRS, 1989, p.35.

⁷¹ *Ibid.*, p.41.

⁷² « Le décalage entre le brouillon et le texte n'est ni de l'ordre du progrès, ni de l'ordre de l'achèvement : il est de l'ordre de l'altérité, de la fondamentale différence entre écriture et texte. » (Jean Levaillant, *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, pp.13-14).

⁷³ Quel statut faut-il attribuer aux avant-textes ? Si l'on les considérait comme des « œuvres » littéraires à part entière, « les frontières deviendraient indistinctes entre virtualité (aptitude latente de toute notation à produire des effets de lecture) et réalisation (l'engendrement d'un texte), entre écriture et textualité, entre texte et œuvre. Ce serait de fait adopter le cadre de la théorie de la *dissémination*, où toute production peut s'intégrer dans le vaste flux des discours littéraires. » (Louis Hay, « En amont de l'écriture », in : *Carnets d'écrivains*, L. Hay (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1990, p.21).

imaginaire, ou incarne-t-il uniquement son expression différée ?⁷⁴ Quelle relation le brouillon entretient-il avec le texte achevé ? Celle d'une continuité ou celle d'une altérité irréductible ?⁷⁵

Comment apprivoiser cette altérité de l'avant-texte, rebelle à toute catégorisation analytique ? Comment élucider ce « mystère intégral de la création poétique – fait singulier de cohésion, de simultanité et d'instantanéité entre toutes les composantes de son unité vivante » ?⁷⁶

Les méthodes traditionnelles d'interprétation textuelle, comme par exemple la critique thématique ou les approches linguistique, structuraliste et sémiotique, n'y suffiront certainement pas.⁷⁷ La psychanalyse, qui considère les phénomènes d'écriture comme un ensemble de manifestations inconscientes de fantasmes, de pulsions, de désirs, de refoulements, de censure, ne considère pas en lui-même l'objet de l'analyse, à savoir le document manuscrit, mais le perçoit en tant que symptôme : le regard est déplacé vers le sujet écrivant, vers sa vie psychique, dont le texte et l'avant-texte sont la simple manifestation. La critique psychanalytique élude la question principale de la genèse textuelle – la naissance du texte et le travail sémantique et stylistique de l'écriture sur le manuscrit. La phénoménologie⁷⁸

⁷⁴ « On peut hésiter pour savoir si l'œuvre fait partie de sa genèse, ou si elle en est coupée par une barrière absolue [...] comme un sous-produit, un peu accessoire, de la création, cendres refroidies après la flambée créative, marques sur la poussière de la scène quand le ballet est achevé, soit au contraire qu'on juge de l'objet esthétique achevé qu'il transcende ses origines pour exister dans une tout autre sphère –, mais il paraît impossible de dire que le manuscrit ne fait pas partie du processus d'écriture, à moins d'entretenir une conception tout à fait idéaliste de la genèse, qui verrait dans le manuscrit un support neutre, simple déversoir d'une production mentale se déployant sur une autre scène. Toute l'expérience de la génétique prouve au contraire que l'écriture interagit fortement avec son support. (Daniel Ferrer, « Le matériel et le virtuel : du paradigme incendiaire à la logique des mondes possibles », in : *Pourquoi la critique génétique ?*, op. cit., p.17).

⁷⁵ « Le brouillon n'est plus la préparation, mais l'autre du texte. » (Jean Levaillant, *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, op. cit., p.15).

⁷⁶ Saint-John Perse, Lettre à Albert Henry, 26 décembre 1962, O.C., p.579.

⁷⁷ Dans une lettre à Albert Henry, Saint-John Perse félicite celui-ci de sa sensibilité interprétative, tout en montrant l'insuffisance des méthodes linguistiques : « Vous avez en tout cas magnifiquement montré qu'une étude de linguiste ne se suffit pas à elle-même et qu'elle trahit l'intégralité même du langage si elle ne traite, dans l'écrit, du mystère intégral de la création poétique – fait singulier de cohésion, de simultanité et d'instantanéité entre toutes les composantes de son unité vivante. » (Saint-John Perse, Lettre à Albert Henry, 26 décembre 1962, O.C., p.579).

⁷⁸ « Si la génétique textuelle se veut une discipline herméneutique, prenant sa place dans la critique littéraire, elle a beaucoup à apprendre de la phénoménologie, qui propose notamment sa notion d'intentionnalité. C'est à partir de là que le fait matériel se laisse appréhender comme un phénomène qui obéit à une structure intentionnelle, laquelle comporte un sens. » (Michel Contat et Daniel Ferrer, *Pourquoi la critique génétique ?*, op. cit., pp.8-9).

et la théorie de l'intentionnalité⁷⁹ représentent sans doute une base idéologique pertinente, permettant une interprétation philosophique tout à fait convaincante de la genèse textuelle. Cependant, cette approche théorique manque d'outils d'interprétation concrets et ne propose aucune nouvelle méthodologie génétique.

L'étude de l'avant-texte nécessite par conséquent tout un « outillage » critique composé de nombreuses techniques d'analyse et d'interprétation, techniques que la critique génétique réunit dans son approche plurielle et variée de la réalité complexe des brouillons : « L'étude des manuscrits fait bien apparaître la diversité des composantes qui interfèrent dans la genèse du poème : motions pulsionnelles et contrôle de la conscience, affects et représentations, recherche d'un sens et associations d'idées, contraintes formelles et dérive du signifiant. Cette interaction complexe impose au généticien une démarche qui allie plusieurs méthodes critiques ; celles qui ont fait leurs preuves dans l'étude des textes, mais renouvelées par leur mise à l'épreuve des avant-textes. »⁸⁰ La critique textuelle a produit des spécialistes du thème, du style, de la sémiotique, du genre, de l'histoire sociale ; l'étude des manuscrits sollicite tour à tour toutes ces spécialités, car chaque geste d'écriture consiste en la présence concomitante de plusieurs exigences simultanées, faisant appel à plusieurs approches critiques et méthodes interprétatives à la fois.

Dans la présente étude, nous nous proposons donc de recourir à un ensemble de techniques herméneutiques, stylistiques et linguistiques, pour éclairer la naissance de la forme et du sens sur le manuscrit, pour analyser les mécanismes récurrents de l'engendrement textuel, les constantes de l'écriture et de la création

⁷⁹ L'intentionnalité, en phénoménologie, représente une réalité subjective à la source de la création, et se manifeste comme un mouvement réciproque entre la conscience créatrice et le réel : la subjectivité créatrice fonctionne toujours comme la conscience de quelque chose, pendant que les choses s'orientent à leur tour vers la conscience qui en prend acte. Le processus créateur fait preuve d'une telle intentionnalité : « Le manuscrit provient [...] d'une subjectivité ayant été présente sous la forme d'une rature, d'un abandon, d'une présence raturée. » (Eric Marty : « Les conditions de la génétique : génétique et phénoménologie », in : *Pourquoi la critique génétique ?*, op. cit., p.99).

⁸⁰ Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.5.

poétique. Dans nos transcriptions d'états manuscrits, nous utiliserons les signes suivants, établis par la critique génétique⁸¹ :

()	indication ajoutée par le transcripateur
< >	tout ce qui est barré, biffé, raturé
[]	additions interlinéaires
<[]>	ajouté, puis raturé
(?)	transcription probable, mais hypothétique
(<i>illis.</i>)	illisible
//	début de la palette
	fin de la palette
/	frontière entre variantes

Démarche analytique, corpus d'étude et organisation de la recherche

Le plan de notre travail suivra les différentes étapes de l'analyse génétique, en approfondissant au fur et à mesure l'exploitation des couches « archéologiques » de la création. Le corpus de notre étude se composera, de façon théorique et idéale, de la totalité des manuscrits de l'œuvre poétique persienne et de sa traduction en langue anglaise. Nos analyses et commentaires seront néanmoins guidés par les possibilités que nous offre la Fondation Saint-John Perse ; l'accès relativement difficile aux manuscrits disponibles et le caractère lacunaire des dossiers manuscrits, où se trouvent conservés uniquement les derniers états en vue de la publication de l'œuvre, représentent autant de contraintes matérielles auxquelles nous ne saurons échapper, et qui influenceront sur le choix de nos études dans le présent travail.⁸²

⁸¹ voir Almuth Grésillon, « Méthodes de transcription », *Éléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*, Presses Universitaires de France, 1994, pp.121-131.

⁸² Pour examiner le nombre et la description exacts des états manuscrits consultés au cours de cette étude, nous invitons le lecteur à se reporter au répertoire des manuscrits persiens figurant dans la partie annexe de ce travail. Nos analyses porteront essentiellement sur les poèmes *Anabase*, *Neiges*, *Vents*, *Amers*, *Oiseaux* et sur

En effet, nombreux sont les dossiers manuscrits de Saint-John Perse qui se révèlent incomplets, ce qui représente une difficulté majeure pour le généticien.⁸³ Le dossier manuscrit du poème *Oiseaux* représente le seul avant-texte dont sont préservés tous les états, du brouillon au manuscrit de prépublication, calligraphie magnifique précédant la dactylographie. Tous les autres dossiers sont uniquement composés des deux derniers états manuscrits, incarnant les versions finales, presque achevées du poème, et présentant un nombre de variantes relativement restreint. Ces insuffisances matérielles rendent donc difficile une exploitation totale et une interprétation globale de l'acte créateur persien, dont nous ne pouvons qu'élucider quelques aspects.

Pourquoi Saint-John Perse a-t-il légué les seuls derniers états manuscrits de ses poèmes à la Fondation ?⁸⁴ S'il consent à dévoiler une partie de ses « secrets de création », il refuse cependant d'en révéler la totalité : c'est sûrement pour cette raison qu'il avait l'habitude de détruire les petits carnets noirs contenant ses notes – sauf le carnet intitulé « Croisière aux Îles Éoliennes », trouvé, après sa mort, derrière un meuble.⁸⁵ Colette Camelin a elle aussi constaté une telle ambiguïté dans le « comportement testamentaire » du poète : « La position de Saint-John Perse à l'égard de ses propres manuscrits est donc ambiguë : d'une part le legs de sa bibliothèque et de ses manuscrits à la Fondation Saint-John Perse semble bien

leurs traductions en langue anglaise, parce que les dossiers manuscrits de ces poèmes sont parmi les plus riches et les plus complets.

⁸³ « Une difficulté de la critique génétique de l'œuvre de Saint-John Perse est le caractère lacunaire des dossiers à la disposition des chercheurs. On sait par Saint-John Perse lui-même et par plusieurs témoignages que le poète travaillait sur des carnets noirs d'un format allongé qu'il portait toujours sur lui. Il y consignait des notes de lecture, des observations et des impressions diverses relevées pendant ses voyages, des ébauches de versets. C'est là que se situe la véritable "fabrique" des poèmes, or il détruit ces carnets avant sa mort, n'en laissant subsister qu'un des derniers, sans doute parce qu'il ne s'en était pas servi pour l'élaboration d'une œuvre. Il n'a pas systématiquement conservé les premières ébauches de ses poèmes ; par exemple, il n'existe pas de brouillons d'*Amers*, on dispose surtout de manuscrits calligraphiés destinés à la dactylographie qui ne comprennent que quelques rares variantes mineures. » (Colette Camelin, « Étude génétique d'un poème de Saint-John Perse (*Vents*, II, 1) : de l'usage des listes de mots dans l'élaboration du poème », in : *La génétique*, CRDP de Reims, mai 2002, à paraître).

⁸⁴ « Les avant-textes conservés par la postérité sont donc tous des avant-textes *légués* par leurs auteurs, avec la part d'intention qui s'attache à un tel geste, et sans garantie d'exhaustivité : rien ne résiste à la technique des codicologues et autres experts – si ce n'est une page manquante. Bref, le message objectif et positif de l'avant-texte doit plutôt être récrit sous cette forme : "Voici ce que l'auteur a consenti nous laisser savoir de la façon dont il a écrit ce livre." De "laisser savoir" à *faire savoir*, il n'y a qu'un pas fort léger, et du coup le *de jure* réinvestit de force le *de facto* : pour visiter une "fabrique", il faut bien que la fabrique existe, et que quelqu'un l'ait ouverte. » (Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p.364).

⁸⁵ Saint-John Perse, *Croisière aux Îles Éoliennes*, *Cahiers Saint-John Perse*, n°8-9, Paris, Gallimard, 1987.

indiquer l'intention d'offrir aux générations futures un objet de culte et de recherche, comme le fit Victor Hugo qui légua ses manuscrits à la Bibliothèque Nationale ; d'autre part Saint-John Perse a pris soin de détruire la plupart de ses brouillons, comme s'il craignait que le travail laborieux de l'écriture poétique apparaisse trop clairement au détriment de l'image romantique du poète inspiré, dont la seule tâche serait d'agencer et d'alléger l'abondante matière issue de son imagination. »⁸⁶ Un mystère de plus, donc, que nous rencontrons sur le chemin de notre investigation, et qui ne saurait qu'augmenter notre désir de percer le secret de la création persienne et de la genèse poétique.

Ainsi allons-nous suivre Saint-John Perse dans sa propre démarche créatrice, telle qu'elle s'offre à notre regard sur les documents manuscrits, et épouser non pas le point de vue du lecteur, mais la perspective du moi écrivant, tentant de nous rapprocher un tant soit peu de cet idéal critique énoncé par le poète lui-même : « Le critique auquel je songe, celui qui assume de restituer, de recréer (et c'est, plus simplement, de situer et relier) – secret, replié sur lui-même, et "trouvant" à son tour comme le poète trouve, et à son tour relié à l'inconscient et au mystère, "voyant" enfin, avec le droit de dire plus, puisque, moins elliptique, il évente et il comble tous les rapports sacrifiés, – ce critique est poète lui-même, sous peine de n'être pas. »⁸⁷

Pour définir non seulement le processus créateur, mais aussi les constantes de l'écriture persienne, il s'agit de remonter le chemin de la genèse littéraire vers sa source première, où naissent mots et images dans l'imagination créatrice. Aussi commencerons-nous par la transcription d'états manuscrits selon les méthodes de la critique génétique pour établir la chronologie des différents états et des diverses couches de corrections qui s'y inscrivent. Ensuite, nous classerons les phénomènes de réécriture selon des critères différents pour déterminer les lois poétiques motivant les choix de Saint-John Perse, avant d'analyser le fonctionnement du geste

⁸⁶ Colette Camelin, « Étude génétique d'un poème de Saint-John Perse (*Vents*, II, 1) : de l'usage des listes de mots dans l'élaboration du poème », *op. cit.*

⁸⁷ Saint-John Perse, Lettre à Jacques Rivière, 21 octobre 1910, *O.C.*, p.677.

créateur à travers les variantes et palettes, et de nous consacrer enfin à une lecture herméneutique, interprétative du texte.

Les commentaires et interprétations que nous présenterons au sein de cette étude s'appuient sur trois approches simultanées, intimement liées – génétique, herméneutique et poïétique – des manuscrits, afin de proposer une nouvelle lecture de certains passages obscurs de l'œuvre persienne à travers leur genèse. Notre analyse, qui désire établir une nouvelle vision de la poétique persienne, devra donc recourir à une multitude de techniques d'analyse et d'interprétation.

Notre travail poursuivra trois objectifs principaux, consistant à analyser, à définir et à étudier la démarche créatrice de Saint-John Perse, les lois de la naissance et de l'évolution scripturales, et la « poétique » du manuscrit persien. Nous avons par conséquent adopté une organisation en trois parties de notre étude, afin d'exposer, de démontrer et d'illustrer les trois aspects majeurs de notre champ d'investigation qui est l'acte créateur persien : l'émergence d'un sujet d'écriture, d'un texte poétique, et d'une esthétique de la création.

PREMIÈRE PARTIE :

LA DÉMARCHE CRÉATRICE DE SAINT-JOHN PERSE

« C'est par l'attention la plus scrupuleuse à la matérialité du texte et des avant-textes que nous pouvons saisir dans toute sa richesse cette subtile alchimie du verbe, où entrent en fusion et en réaction réciproque le moi, le monde et les mots. »⁸⁸ Nous avons suivi cette déclaration de Michel Collot dans notre présentation de la *démarche créatrice* de Saint-John Perse, qui réunit et confronte ces trois données initiales de toute création – le moi, le monde et les mots – dans sa quête d'une forme et d'un sens sur le manuscrit, où mots et graphismes se conjuguent pour figurer l'imaginaire.

Nous avons tenté de rassembler ici leurs relations multiples et complexes en une vision synthétique et globale, essayant de refléter la posture créatrice persienne dans ses aspects les plus variés – allant de la description du tracé scriptural sur le manuscrit au fonctionnement d'une mémoire textuelle, en passant par les phénomènes d'interprétation et de réception à l'intérieur de la genèse poétique.

⁸⁸ Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.6.

Chapitre I :

Tracé scriptural et geste d'écriture sur le manuscrit persien

1) La page de manuscrit

Surface palpable de l'écrit, la page de manuscrit relève des catégories du réel et appartient en même temps à l'imaginaire. Annonçant le poème à venir, son sémantisme repose dans la profondeur mystérieuse et voilée d'une promesse – de là, sa présence fuyante et insaisissable : le manuscrit est *l'autre* du texte. Et pourtant, la page de manuscrit s'inscrit dans la durée d'une création dont elle porte la trace mémorielle. Elle n'incarne pas seulement un fragment inachevé, mais porte en elle la puissance d'une œuvre future : elle est annonce et mémoire à la fois. Pour être analysables, les différents états manuscrits d'une œuvre doivent s'inscrire dans un ensemble chronologique et systématique, former un tout où se reflète le chemin de la création. L'œuvre poétique se révèle et s'actualise sur la page manuscrite, tout en étant absente du manuscrit qui le préfigure – espace d'inscription et de révélation, la page de manuscrit possède-t-elle une signification autonome par rapport au texte, un sémantisme graphique indépendant ? Comment interpréter le geste d'écriture, la trace énigmatique de la plume ? Comment analyser l'hétérogénéité du signe graphique ? Les tâtonnements de l'écriture représentent des données empiriques et pourtant difficilement saisissables, dévoilant l'au-delà et l'en-deçà du texte, une forme inaccomplie, un fragment inachevé, une réalité scripturale radicalement autre. À la différence du texte, qui, à l'époque structuraliste, fut envisagé comme un système de signes clos sur lui-même,

l'avant-texte, dynamique et multiple, ne fait pas système, mais révèle une réalité vivante, ouverte, plurielle et éclatée.

Si la critique génétique tente d'entreprendre le retour vers l'origine, toujours fuyante et inaccessible, de l'écriture, vers le lieu de l'invention dans son commencement absolu, elle envisage d'approcher le désir premier du texte, le point de mystère⁸⁹, où apparaît parfois la trace d'un langage encore inarticulé, suivant le scintillement de l'intuition. Ce bruissement de la langue sur le manuscrit dévoile les premiers pas d'une pensée qui n'est encore que vibration, frémissement : l'écriture, suivant la pulsion créatrice, libre encore de toute pensée articulée et précise, incarne, dans sa fragilité vacillante et intermittente, le murmure qui précède et accueille l'avènement possible de l'idée dans le langage. Le poème *Oiseaux* illustre ce commencement de la création, en évoquant le geste désirant du pinceau, la naissance du jet pictural sur la toile, la captation du réel et sa transfiguration progressive en œuvre d'art. Dans l'émergence de sa forme, le tracé, pictural autant que scriptural, n'accède pas encore à la signification, mais est simple présence et expression d'une jouissance cinétique, dans sa matérialité la plus pure. Le geste d'écriture, dans la vivacité de son mouvement désirant, porte le témoignage premier de « la transe et l'avant-crétation ».⁹⁰

Sans doute la création littéraire se distingue-t-elle de la création picturale : le matériau verbal est constitué de bribes langagières, et non pas de traces de couleur. Mais la matérialité du geste scriptural adopte parfois l'épaisseur vivante, tangible et « charnelle » de la peinture, et la page de brouillon, dans son illisibilité et son hermétisme figuratif, ressemble davantage à un tableau qu'à un texte. Tel l'oiseau voguant dans le ciel, la main du poète, dans « la grande nuit du songe clair »⁹¹, trace un vol de signes sur la page, libre, indépendant, ardent, porté par la vibration d'un désir insatiable. Le geste scriptural est à la fois référent et signe de son propre engendrement, acteur et

⁸⁹ Le « mystère intégral de la création poétique » (Saint-John Perse, Lettre à Albert Henry, *O.C.*, p.579).

⁹⁰ *Oiseaux*, VIII, *O.C.*, p.417.

⁹¹ *Ibid.*

témoignage d'une écriture en acte, vibration, palpitation, étincellement à l'horizon auroral du poème.

Le tracé

Face à la linéarité finale du poème, le brouillon expose l'éclatement de la pensée en éléments lexicaux, l'épanouissement pluridimensionnel des fragments de vers ou de strophes – les expansions, les ruptures, les suppressions, les accumulations, les ratures, les fourmillements et les silences : le manuscrit apparaît comme un dessin aux figures et facettes multiples. Rebelle à toute analyse vraiment cohérente, même psychanalytique ou phénoménologique, le mouvement de la main de l'auteur, hésitant, nerveux, enjoué ou affirmé, suit l'impulsion vibrante d'une inspiration inconnue, conduisant la plume selon des nécessités obscures, des lois impénétrables. Le tracé transporte ainsi de multiples informations, apportant parfois des révélations surprenantes, telle que la « rééducation » scripturaire, entreprise par Saint-John Perse. Cette évolution graphique au cours d'une vie peut s'accompagner, à l'intérieur d'une page de manuscrit, d'un changement de rythme d'écriture : une interruption, une reprise du geste scriptural, un changement de la qualité de l'encre représentent des indices précieux pour l'identification des différentes phases et étapes rédactionnelles, et pour la datation d'un texte. Témoignages vivants et fascinants d'un univers intime et inconnu, le tracé est l'expression spontanée d'une activité d'écriture, dont la tension émotionnelle se communique à travers le dessin des lettres sur la page. Les caractères graphiques persiens, souvent minuscules et presque indéchiffrables, semblent vouloir se protéger à jamais du regard scrutateur et indiscret du critique. Et pourtant, Saint-John Perse légua lui-même ses manuscrits à la Fondation Saint-John Perse, tout en désirant obscurcir l'empire secret de ses créations.

À travers le brouillon, nous découvrirons comment l'écriture en train de naître suit d'abord un mouvement de dissémination dans la profondeur de la

page, avant de se recomposer à partir de cette dislocation, avec laquelle elle maintient toujours une tension féconde. Le poème naît de cet écart, de cette différence, de ce risque aussi. Le tracé apparaît comme un fil d'Ariane dans un labyrinthe d'images et d'idées – la trame textuelle parfois s'égare, soumise, çà et là, aux forces de l'oubli et de l'errance, « pour nous ravir / envier / dérober / effacer | la trace / carte / trame / somme / l'histoire / le fil / le thème | de nos pas / heures / postes... » (Ex 7, p.5)⁹², comme le manuscrit du poème *Neiges* l'exprime si bien. Le fil de l'écriture représente aussi la trace linguistique d'un cheminement de l'imagination, unique empreinte que laisse la réalité ineffable de l'invention. La présence graphique du sujet écrivant dans les manuscrits incarne à la fois l'acte d'énonciation et l'énoncé dans le poème en train de naître. Le *ductus*, désignant les mouvements scripturaux selon leurs flux différents, véhicule une charge affective, pouvant exprimer la hâte, le blocage, la jubilation, l'affirmation, l'errance... La transcription doit essayer de comprendre ce mouvement des signes graphiques, les traduire en opérations scripturales et intellectuelles.

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. La transcription complète de ce brouillon, portant la cote Oi 1 de la Fondation Saint-John Perse, figure dans l'annexe de ce travail.

Description du manuscrit Oi 1 :

⁹² « Sur la rive nouvelle où nous halons, charge croissante, le filet de nos routes, encore fallait-il tout ce plein chant des neiges pour nous ravir la trace de nos pas... » (*Neiges*, III, O.C., p.160).

Loin de représenter une page de manuscrit unie, cohérente et uniforme, ce brouillon 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.

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'amindrissant progressivement à l'intérieur du gribouillis. Dans le coin supérieur droite 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) ?

Le deuxième feuillet

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 différentes 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.⁹³

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 irrutions et errances de l'inconscient inspirateur, l'écriture et la trame textuelle progressent soit de façon brusque, intermittente, véhémence,

⁹³ Voici ce qu'écrit Colette Camelin au sujet de l'écriture apparaissant sur les manuscrits de *Vents* : « Alors que les brouillons sont élaborés en une écriture cursive, aux lettres de petite taille et mal formées, que l'on retrouve dans les notes de lecture ou les annotations d'ouvrages, le manuscrit destiné à l'éditeur est copié dans la grande "écriture rééduquée" dont Saint-John Perse donne un exemple en fac-similé dans les *Œuvres complètes* (O.C., p.1206) ; cette écriture est légèrement penchée vers la droite, comme les caractères italiques qu'il choisissait pour imprimer ses poèmes ; les premières lettres des mots sont généralement plus grandes que les autres lettres. » (Colette Camelin, « Étude génétique d'un poème de Saint-John Perse », *op. cit.*).

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 écrivant. 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 ».⁹⁴

2) Les différentes phases créatrices⁹⁵

« Les manuscrits sont l'espace d'une modification interne incessante, virtuellement toujours renouvelable, avant que le texte ne soit fixé dans l'impression. [...] Ils suivent le mouvement de l'écriture, avec ses hésitations, ses reprises, ses diversions. Sur la page du manuscrit le texte est soutenu par le rythme de l'invention. Il peut à tout instant être supprimé par la rature, ou

⁹⁴ Voir à ce sujet : Louis Hay (éd.), *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, Éditions du CNRS, 1989.

⁹⁵ « De manière très globale, on admettra par hypothèse que toute genèse traverse successivement trois phases différentes (attestées ou non) : une *phase prérédactionnelle*, comportant recherches documentaires, notes programmatiques, scénarios, plans et ébauches, puis une *phase rédactionnelle*, comportant les différentes étapes de l'élaboration textuelle, enfin, une *phase de mise au point*, comportant des manuscrits et tapuscrits entièrement textualisés et peu raturés, des mises au net, des copies définitives (autographes ou non), des corrections d'épreuves ou d'éditions. » (Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.100).

seulement suspendu par l'interruption. »⁹⁶ Ces « modifications internes » dont parle ici Jacques Neefs indiquent des rythmes d'écriture, parfois difficiles à distinguer, qui font apparaître les couches successives de l'écriture, correspondant à des phases créatrices différentes.⁹⁷ Lors de la découverte du manuscrit persien, Albert Henry fut également sensible à ces différentes étapes créatrices : « À première vue, dans ce brouillon, encore tout chaud, dirait-on, il n'y a que touches spontanées, jalons d'appui posés sur des blancs, des vides qui attendent d'être remplis, [...] squelettes linéaires de futurs syntagmes. Mais sous cet apparent gribouillis de mots, de propositions suspendues, de flèches de renvoi, de palettes hâtives s'affirme nettement et déjà pleinement la présence qui, un jour, a dû se faire, pressante et impérative, d'une représentation vraiment inspiratrice [...] en stature avec des traits fondamentaux. [...] Il faut bien distinguer, en effet, la représentation inspiratrice originelle et, d'autre part, le thème qui s'organise, sinon même le thème organisé ». ⁹⁸

De façon très générale, la composition poétique consiste en deux phases créatrices principales, telles qu'elles apparaissent à l'intérieur d'un même état manuscrit. La première, phase d'invention, laisse libre cours à l'énergie créatrice, à l'accumulation d'un trésor verbal et d'une matière imaginaire dans les palettes, à la naissance des idées, images et métaphores dans un jet unique, animé par le souffle de l'inspiration. Ce premier temps de l'invention s'exprime dans un tracé souvent précipité et irrégulier, parfois même erratique, traduisant la spontanéité ou l'hésitation avec lesquelles la plume suit les aléas de l'inconscient créateur.

La deuxième phase correspond à une première relecture de cette matière encore potentielle, à une première « réception » critique, déterminant le choix

⁹⁶ Jacques Neefs, « Les manuscrits : objets intellectuels », in : *Les manuscrits des écrivains*, Louis Hay (éd.), Paris, Corti, 1989, p.117.

⁹⁷ « L'ordre du temps est ici complexe et troublant. Si les couches successives d'un texte peuvent être parfois repérées, avec leurs enrichissements, leurs effacements, leurs bouleversements de linéarité, si cette *chronologie* objectivée peut se repérer dans le tableau paginal, il n'en va pas aussi aisément de la production inscrite dans un temps créateur, que l'on peut nommer *chronogenèse*. » (Alain Rey, « Tracés », in : *De la lettre au livre*, op. cit., p.48).

de telle ou telle variante, quittant son statut virtuel au sein de la palette pour être actualisée ensuite dans le texte. Cette étape distingue quatre opérations scripturales essentielles : l'ajout, la suppression, la substitution, (appelée également réécriture, correction, repentir), et le déplacement d'un syntagme. Ces modifications correspondent le plus souvent à des réécritures interlinéaires ou marginales, caractéristiques de cette deuxième phase d'écriture.⁹⁹ La stratification du texte naissant correspond à ses recompositions successives et incessantes. L'écrivain Ezra Pound attribue à ces deux phases créatrices une distinction générique : « La création véritable peut prendre plusieurs formes. Elle connaît de soudaines irruptions. Elle connaît le travail de formulation qui demande infiniment plus de peine. [...] La première sorte de production est sans doute de la poésie. La seconde, l'effort de la formulation, est selon toute vraisemblance de la prose. »¹⁰⁰

À l'intérieur d'un même état manuscrit, nous distinguons donc deux formes de réécritures, les corrections au fil de l'écriture¹⁰¹ et les corrections après relecture¹⁰², correspondant aux deux phases créatrices que nous venons d'évoquer. La distinction de ces deux types de variantes permet d'établir la chronologie relative des états manuscrits, mais aussi, à l'intérieur d'un seul état, les différentes strates d'écriture. Saint-John Perse travaille-t-il simultanément sur plusieurs états à l'intérieur d'un même manuscrit ?

Chaque nouvel état résulte d'une copie de l'état précédent. Ainsi, pour établir une chronologie relative permettant d'identifier et de classer les différents états manuscrits, le généticien doit emprunter un itinéraire à rebours, en

⁹⁸ Albert Henry, "Amitié du Prince" de Saint-John Perse, *op. cit.*, pp.94-95.

⁹⁹ « Texte sur le texte, la graphie seconde ne se cantonne plus dans le latéral, elle se superpose, au sens propre, comme la marque d'un regard, sur toute la page. Les tracés peuvent faire épaisseur de temps, de réflexion, dans la fugacité d'un retour. » (Jacques Neefs, « Marges », in : *De la lettre au livre*, *op. cit.*, p.77).

¹⁰⁰ Ezra Pound, cité par Bernhild Boie, « Au commencement du poème : de la prose à la poésie », in : *Manuscrits poétiques, Genesis*, n°2, *op. cit.*, p.27.

¹⁰¹ appelé *variante d'écriture*, qui désigne une « réécriture qui intervient au fil de la plume, immédiatement ; elle est identifiable grâce à un critère de position : sa place est directement à droite de l'unité biffée, sur la même ligne. » (Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.246).

¹⁰² appelé *variante de lecture*, qui désigne une « réécriture qui intervient après une interruption du geste scriptural, généralement après une relecture ; sa place se situe dans l'espace interlinéaire ou dans les marges. » (Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.246).

commençant par le manuscrit qui s'approche le plus du texte publié, afin de remonter, état par état, le chemin de la création. À l'intérieur d'un même état manuscrit, il s'agit ensuite de déterminer plusieurs couches d'écriture, qui, telles des strates géologiques, se superposent sur la page de manuscrit, dans les marges et interlignes. La chronologie des variantes et réécritures permet d'identifier ces différentes strates, correspondant aux différents moments d'écriture. Les changements d'outil d'écriture, du *ductus*, du tracé indiquent également les interruptions, les reprises, les accélérations, et les ralentissements du geste scriptural.

Cependant, il est parfois assez difficile d'établir une chronologie exacte entre les diverses couches de réécritures sur la page de manuscrit, et encore davantage entre les différents termes d'une palette. Pourtant, une multitude de signifiants graphiques indiquent les différentes étapes de l'écriture, et constituent un véritable métalangage : « les opérations d'écriture sont souvent identifiables grâce à des signifiants non alphabétiques : biffures, becquets d'insertion, marques de renvois [...] – autant de signes qui traduisent les mouvements d'arrêt et de reprise et qui représentent en quelque sorte la méta-énonciation de l'écrit. »¹⁰³ La première page du manuscrit Oi 2, deuxième état de l'avant-texte d'*Oiseaux*, dévoile les différentes phases créatrices menant de l'invention à la composition du poème.

Description de la première page du manuscrit Oi 2 : de l'invention à la composition

Le premier feuillet de cet état manuscrit est divisé en deux parties par un trait horizontal. La qualité de l'encre noire employée par l'auteur témoigne d'une pause ponctuant deux différents mouvements créateurs. La partie supérieure (mouvement A), espace de rédaction, représente le début du poème avec des palettes interlinéaires et marginales. La partie inférieure (mouvement B), espace d'invention, située chronologiquement (« génétiquement ») avant la

partie supérieure, correspond en partie au paragraphe trois du début du poème. Y apparaissent une écriture plus petite ainsi qu'un grand nombre de palettes. La marge de gauche est maintenue, pendant que la marge inférieure au bas du feuillet sert également d'espace d'invention et de travail.

Si nous comparons les deux parties, supérieure et inférieure, correspondant aux deux mouvements créateurs, nous pouvons y distinguer un écho, un parallélisme entre le premier paragraphe du mouvement A et le troisième paragraphe du mouvement B, donnant naissance au début du poème *Oiseaux*, à son « incipit »¹⁰⁴ :

L'oiseau, de tous nos consanguins le plus avide d'être / ardent à vivre
(mouvement A, Oi 2, f.1)

[Ainsi] L'oiseau, de tous nos consanguins le plus ardent à vivre
(mouvement B, Oi 2, f.1)

Cette répétition d'une phrase thématique entre les mouvements A et B du manuscrit Oi 2 est reproduite dans le texte définitif, établissant un écho textuel entre le premier et le troisième paragraphe de la première séquence du poème (*Oiseaux* I), avec, cependant, une légère modification : la répétition se trouve transformée en variation, « l'ardeur de vivre » cède à « l'avidité d'être ». Ces deux expressions presque synonymiques qui constituaient les deux variantes du mouvement A, expressions à valeur virtuelle, contiguës dans la palette, se trouvent réinvesties l'une après autre dans le texte, et ce, à partir de l'état manuscrit Oi 3 :

Oi 3, p.1 :

§ 1 : L'oiseau, de tous nos consanguins le plus ardent à vivre / avide
d'être

§ 3 : L'oiseau, de tous nos commensaux le plus avide d'être / affamé
[d'être]

¹⁰³ Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.150.

¹⁰⁴ cf. *Oiseaux*, I, O.C., p.409.

texte définitif :

§ 1 : L'oiseau, de tous nos consanguins le plus ardent à vivre

§ 3 : L'oiseau, de tous nos commensaux le plus avide d'être (*Oiseaux*, I, O.C., p.409).

Les expressions « ardent à vivre » et « avide d'être / affamé d'être » caractérisent l'oiseau, initiateur et symbole de l'âme humaine, à la fois « consanguin » et « commensal » de l'homme, son frère de « sang »¹⁰⁵ et de « table »¹⁰⁶, chevalier croisé pour la « guerre sainte à l'arme blanche »¹⁰⁷ et incarnant dans son vol les aspirations humaines les plus nobles, les plus élevées.

Le feuillet 1 du manuscrit Oi 2 manifeste donc une organisation « en diptyque » très intéressante, engendrant un espace d'invention où les segments de phrase se dessinent sous la diction impulsive et spontanée du mouvement inspirateur, suivant le surgissement libre des idées, ainsi qu'un espace de rédaction où apparaît une écriture affirmée, inscrivant des formes et formulations confirmées. Fort curieusement, cette bipartition « génétique » de la page de manuscrit donne naissance à la composition du texte définitif, à sa structure répétitive, circulaire. La chronologie de l'acte créateur se trouve ainsi projetée sur l'axe syntagmatique du texte achevé, déterminant sa progression thématique. Le temps de la création se transforme ainsi en structure et architecture compositionnelles, en organisation et disposition textuelles.

Aussi, force est-il de constater que le mouvement chronologique de l'acte créateur et sa représentation simultanée sur la page de manuscrit, suivant une organisation et une répartition spatiales rigoureuses – un trait horizontal partage la feuille en deux parties où se profilent deux temps différents de la

¹⁰⁵ consanguin > lat. *cum* « avec » + *sanguis*, *inis*, m. « sang »

¹⁰⁶ commensal > lat. *cum* « avec » + *mensa*, *ae*, f. « table »

¹⁰⁷ *Oiseaux*, I, O.C., p.409.

création –, se révèlent d’une importance capitale pour la compréhension de la structure architecturale du texte achevé. La composition textuelle, toujours signifiante et significative, s’explique ici grâce à l’historique de l’acte créateur qui se manifeste sur la page manuscrite sous sa représentation spatiale, le temps chronologique de la création se dessinant à travers l’organisation de l’espace d’invention.

3) Les matrices rythmiques, sonores et verbales

La matrice désigne une unité fondatrice, portant une « réalité imaginaire » : c’est le possible du texte. Sur les manuscrits persiens se retrouvent de nombreuses matrices rythmiques, indiquant la prédominance du rythme syntaxique sur l’idée. Ces schémas rythmiques préconçus, pour la plupart binaires, à remplir de mots, créent un rythme balançant dans une énumération continue au caractère litanique. La création d’un rythme permet ainsi la circonscription du monde par le lexique, le recensement verbal, idéal et sonore, donnant naissance à un monde poétique, miroir du monde réel, mais prismatique et focalisé. L’énumération juxtapose ce qui, dans le monde réel, est éparé, et l’intègre dans un seul souffle unifiant. Le rythme, souffle poétique et transcendant, crée l’unification et la transfiguration du réel. La page de manuscrit met en scène la tension dialectique entre la mélodie syntaxique des mots et le mètre, structure abstraite, non-verbale, qui sous-tend la phrase poétique et constitue son horizon rythmique.¹⁰⁸ Au cours de la rédaction, le mouvement de la phrase s’écarte souvent du schéma rythmique et métrique

¹⁰⁸ Cet horizon rythmique constitue une structure fondamentale sur le manuscrit, selon laquelle s’opère la « distribution » des mots, en attente dans les palettes marginales, dans leur combinaisons syntagmatiques, syntaxiques et logiques. Colette Camelin a découvert le même mécanisme sur le manuscrit de *Vents* : « Ce qui apparaît dès une première observation est la récurrence des mêmes mots dans les diverses palettes, comme si l’écrivain distribuait ces mots sur la page en fonction du rythme qu’il cherche à imprimer. Le processus de l’écriture semble donc inclure la dimension tabulaire de circulation sur toute la page. Comme le rythme se construit à partir de la répétition d’un certain nombre de structures, le travail de distribution sert ce dessein. » (Colette Camelin, « Étude génétique d’un poème de Saint-John Perse », *op. cit.*).

préconçu, qui, dans la phase d'invention, apparaît sur la page manuscrite sous la forme de points de suspension, espace rythmique à remplir progressivement de matière verbale. Sur le premier état manuscrit du *Discours de Stockholm*, nous découvrons une telle matrice rythmique, appelant les variantes à venir :

Etat A, p.2 : De la pensée discursive ou de l'ellipse poétique, qui va plus loin et de plus loin

(dans l'interligne) :

qui plus promptement et....., ou de pluset de plus essentiel ?

(dans la marge) :

qui plus // profondément / agilement / promptement | s'exerce / s'enquiert
et plus profondément s'éclaire ? ¹⁰⁹

La bipartition des différents espaces virtuels de l'invention – l'espace interlinéaire et la marge – met en scène ici le mouvement dialectique entre rythme et matière verbale, qui sous-tend toute création poétique. Pendant que Saint-John Perse fixe dans l'interligne la structure syntaxique à remplir (« qui plus promptement et....., ou de pluset de plus essentiel ? »), la marge se charge de paradigmes verbaux (« qui plus profondément / agilement / promptement s'exerce / s'enquiert »), de variantes susceptibles de combler l'espace rythmique marqué par les points de suspension. S'incarnant dans la tension existant entre le mètre et la syntaxe, entre la répétition et la variation, le rythme binaire, exposé dans le moule syntaxique interlinéaire, marque le balancement argumentatif de la question rhétorique, appartenant à la tradition oratoire du discours.

Moules indiquant un tempo et une cadence à remplir de chair sémantique, les invariables rythmiques que nous avons détectées à plusieurs reprises sur les manuscrits persiens sont représentatives de la création

¹⁰⁹ Etat B, p.2 : [qui va plus loin ?] (qui plus profondément s'enquiert / s'exerce / s'avance / pénètre et plus promptement s'éclaire ?)

Etat C et D, p.2 : absence du passage

poétique : « Rien d'étonnant [...] si chez certains auteurs on trouve, dès le brouillon le plus reculé, des phrases, ou parties ou schémas de phrase, qui, tels des lieux invariants, résisteront à toutes les perturbations de la genèse. »¹¹⁰ Chez d'autres poètes, le rythme préexiste peut-être au poème, mais « ce contour peut être aussi bien donné par le premier segment du discours, dès lors qu'il prend la forme du vers. On sait l'importance de l'*incipit* dans le processus de la création poétique : il fournit notamment une impulsion et un patron rythmiques pour la suite du poème.¹¹¹ Le rythme de celui-ci ne pourra pas ne pas tenir compte du schéma accentuel et syllabique suggéré par le(s) premier(s) vers, qu'il en soit la répétition, la variation, la restructuration ou le contrepoin. Dans tous les cas, il se constitue en écho à la provocation initiale, et celle-ci prend parfois valeur, si ce n'est de mètre, du moins de matrice. »¹¹²

Un tel « patron rythmique » surgit effectivement sur le brouillon d'*Oiseaux*, (Oi 1, p.1), marquant le premier jet de l'inspiration, la première incarnation du souffle sur la page, à une phase très reculée de la création. Telle une « provocation initiale », ce « modèle » original dessine et fixe une fois pour toutes le rythme du vol de l'oiseau, traversant par la suite toutes les étapes de la genèse du poème et provoquant de nombreux syntagmes à venir :

Oi 1, p.1 :

comme des mots : à même la sève et la substance originelle / nommée

Ils sont, comme les mots, sous leur charge magique, noyaux de force et //

nœuds / lieux / centres / dessins | d'action / centres d'action et d'essor /

Texte définitif : absence du passage

¹¹⁰ Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.158.

¹¹¹ Ainsi Colette Camelin écrit-elle au sujet des manuscrits de *Vents*, soulignant l'importance génétique de l'*incipit* : « bien souvent le premier et le dernier versets apparaissent très tôt dans leur état définitif, tandis que le reste du poème est raturé, corrigé dans les marges. [...] Le schéma prosodique d'ensemble apparaît [...] rapidement. Le poète travaille ensuite par affinement de la tournure phrastique et à partir de multiples palettes de mots ou d'expressions souvent interchangeables par leur valeur rythmique et sonore. » (Colette Camelin, « Étude génétique d'un poème de Saint-John Perse », *op. cit.*).

¹¹² Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p.302.

foyers d'éclat et centres d'émission | gardant pouvoir / sûreté d'initiation
dans / pour / dans l'avant-crédation.¹¹³

Voici les premiers mots que nous avons conservés du poème *Oiseaux*. Leurs « quantités syllabiques »¹¹⁴, ainsi que leur signification « provoquent » et enfantent ce poème, qui ne sera qu'une prolongation, qu'une réponse, qu'« un écho à cette provocation initiale ». L'*incipit* de cette page de brouillon, « comme des mots », plaçant le poème entier sous le signe de la comparaison entre le vol des oiseaux sur les tableaux de Braque et les propres vers de Saint-John Perse – comparaison transformant cette méditation esthétique sur une œuvre picturale en un art poétique –, représente aussi son ouverture métrique et mélodique. La première ligne forme en fait deux octosyllabes symétriques – « comme des mots : / à même la sève // et la substance / originelle » (4/4//4/4) –, pendant que la deuxième « ligne » laisse soupçonner un rythme hexamétrique, rappelant le balancement de l'alexandrin – « Ils sont, comme les mots / sous leur charge magique » (6//6) –, suivi d'une série d'assonances – « action » / « émission » / « initiation » / « avant-crédation », dont les désinences homophones recréent l'écho sonore du vers traditionnel.

Ces harmonies et rythmes se poursuivent dans le poème naissant, apparaissant çà et là, comme les réminiscences d'une mélodie initiale, songe « d'avant-crédation ». Dès le commencement de l'écriture apparaissent donc des bribes de phrase, des formules « magiques » et moules rythmiques, nœuds d'invention autour desquels viendront se greffer une infinité de mots dans leur développement métaphorique et narratif, où se profilera progressivement l'idée directrice. Cette découverte nous permet d'affirmer avec Mireille Sacotte « le caractère primordial du rythme : une certaine respiration de la phrase est très certainement ce qui se fixe d'abord dans le poème de Saint-

¹¹³ cf. *Oiseaux*, VIII, O.C., p.417.

¹¹⁴ *Oiseaux*, VIII, O.C., p.417.

John Perse, les mots, le sens venant ensuite seulement se couler dans cette forme. »¹¹⁵

Jeu entre répétition et variation, ces moules rythmiques accueillent également des matrices verbales, permettant la reprise d'un mot à une autre place syntaxique (antanaclase), la variante adoptant ainsi une signification nouvelle. Les matrices verbales donnent naissance à une exploitation maximale de la polysémie au sein de la successivité textuelle, activant ainsi le fonctionnement « poétique » du texte en devenir : « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. »¹¹⁶ La linéarité horizontale du langage comme juxtaposition syntagmatique, constituant la *mélodie* du texte, est accompagnée de l'*harmonie* paradigmatic d'un *accord* vertical, formé de rimes et d'échos sonores, rapprochant les éléments textuels dépourvus de liens de contiguïté.

La page de manuscrit ressemble ainsi à une partition musicale. Les palettes, paradigmes verticaux où règne le principe de la sélection, sont progressivement projetées sur l'axe syntagmatique de la combinaison, afin d'être actualisées dans le texte. Saint-John Perse semble tout à fait conscient de la simultanéité et de la verticalité du matériau verbal dans l'espace virtuel des palettes, ainsi que d'un langage poétique s'approchant de l'harmonie en musique : « Et cette musique, qui n'est point proprement « musique » de musicien, mais qui l'est pourtant assez pour rompre avec la neutralité du langage linéaire, ouvre à la phrase qu'elle porte une dimension nouvelle de l'espace poétique, assurant plus intimement au songe la fusion du thème et du poète. »¹¹⁷

¹¹⁵ Mireille Sacotte, *Saint-John Perse, op. cit.*, p.223.

¹¹⁶ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, op. cit.*, p.23.

¹¹⁷ Saint-John Perse, *Hommage à Léon-Paul Fargue, O.C.*, p.524.

4) La marge

« La marge fait limite où se distingue le texte, elle est côté, cadre, elle peut être aussi espace d'ajout, de commentaire, devenant lieu d'un texte dont la marginalité peut n'être que spatiale ». ¹¹⁸ D'une grande valeur génétique, la marge joue un rôle important dans l'espace du manuscrit, « espace qu'embrasse le regard, unité rédactionnelle, étendue offerte au mouvement de la plume et qui en même temps le circonscrit. C'est dans le rapport du tracé à la page que se manifeste tout d'abord la loi d'une écriture : coulée continue qui envahit le blanc, comme chez Michelet ou Breton, surcharges et ratures qui comblent progressivement tous les vides, comme chez Flaubert, vastes pages qui cernent les paragraphes de leur blancheur, comme chez Valéry, ou qui font au poème des marges somptueuses, comme chez Eluard. Ces grandes houles se brisent en une multiplicité d'espaces dont l'organisation est la condition même de leur mouvement. » ¹¹⁹

Sur les manuscrits persiens, de la marge au corps textuel proprement dit, un entrelacs complexe se dessine, les fragments s'entrecroisant dans leur va-et-vient constant et mobile entre ces deux zones, l'une virtuelle, l'autre actuelle, où se réalise un travail d'invention, d'élaboration et de composition. La marge, espace d'invention par excellence, peut se révéler comme un stock lexical, un répertoire de mots et d'idées, une matrice thématique et sonore, une source intarissable de matériau verbal où puise la plume de l'écrivain. Sur le manuscrit d'*Amers*, la matière verbale « stockée » dans l'espace marginal dédouble, en quelque sorte, les colonnes paradigmatiques qui s'entassent dans l'espace interlinéaire :

Am 5, p.12 :

dans l'interligne :

¹¹⁸ Jacques Neefs, « Marges », in : *De la lettre au livre, op. cit.*, p.57.

¹¹⁹ Louis Hay, « L'écrit et l'imprimé », in : *De la lettre au livre, op. cit.*, p.20.

d'une seule masse / courbe / corne / course et d'un seul trait /
d'une seule masse / trêve / transe / grâce et d'un seul lait / lit / trait /
d'une seule laitance / trêve / grâce et d'un seul lit / trait

dans la marge :

[mer prise] dans sa // masse / ère / race / son rêve / sang / sa glèbe / glaire
/son algue / sa courbe / course¹²⁰

Déclinant les différents attributs de la mer, les deux espaces parallèles, l'interligne et la marge, manifestent ici deux palettes principales, le paradigme interlinéaire étant composé de plusieurs lignes. Partant d'une même expression, le substantif « masse », les deux paradigmes font apparaître des développements complémentaires, ouvrant de différentes directions sémantiques. Si l'expression « masse » incarne initialement l'idée de volume, celle-ci adopte, avec les expressions « courbe / course / trait », une acception spatiale dans les déclinaisons interlinéaires, pendant qu'elle révèle une signification temporelle dans le paradigme marginal, où surgissent les expressions « ère / race / sang ». Si le terme « ère » désigne une époque, il engendre à son tour les expressions « race » et « sang », faisant toutes les deux allusion à la descendance à travers les siècles et transportant le même sème du temps.

Cependant, la palette marginale clôt sur les mêmes expressions – « courbe / course » – apparaissant également au début du paradigme interlinéaire; les deux espaces inventifs rejoignent ainsi une même idée, attribuant à ces deux expressions une signification à la fois spatiale (sème dominant dans l'interligne) et temporelle (sème dominant dans la marge). De l'interligne à la marge se dessine donc un mouvement circulaire, dévoilant la complémentarité de ces deux territoires expérimentaux. Ce développement parallèle est accompagné, dans les paradigmes interlinéaires, d'un mouvement

¹²⁰ à comparer avec :

Am 5, p.20 : Ô femme prise dans son cours / sa courbe.

Am 6, p.22 : Ô femme prise dans son cours [...] Heureuse la courbe qui s'inscrit au pur délice de l'amante. (cf. *Amers*, IX, *O.C.*, pp.347-348).

de ramification d'une ligne à l'autre, où nous assistons à un élargissement progressif des possibilités sonores. En effet, un certain nombre de termes est repris de ligne en ligne, comme les expressions « masse », « trêve », « grâce » « lit », « trait », auxquelles s'ajoute chaque fois une modulation nouvelle – « lait / laitance » –, ouvrant sur une déclinaison paronymique différente. Ainsi les enchaînements interlinéaires s'expliquent-ils principalement par la paronomase – « courbe / corne / course », « masse / grâce », « trait / lait / lit » –, de même que les développements dans la marge – « masse / race », « glèbe / glaire » – suivent la loi de la ressemblance sonore qui accompagne la progression sémantique au sein du paradigme.

Horizon pluriel des possibles de la composition, la marge représente souvent le point de départ du voyage des mots vers le corps du texte, où leur insertion correspond à une actualisation de leur statut au sein du poème en train de naître. Souvent remplie de paradigmes entiers ou « palettes », sources de matière première invitant au choix de la conscience critique de l'écrivain, la marge manifeste aussi les traces de ce travail de sélection qui suit l'étape d'invention : des soulignements accompagnent fréquemment l'élection de tel ou tel mot, destiné à figurer dans le texte. Cette technique de composition persienne surgit même sur les manuscrits de la traduction anglaise, où la marge héberge de nombreuses palettes, dévoilant la recherche de l'expression anglaise appropriée. Une fois trouvée après une sélection minutieuse, celle-ci est soulignée par Saint-John Perse, prête à être insérée dans la version définitive de la traduction. Voici deux exemples, apparaissant sur le manuscrit de la traduction anglaise d'*Amers* :

manuscrit de Wallace Fowlie, p.3 :

texte français : « *couché* dans la réalité du songe »¹²¹

version de Fowlie : « *recumbent* in the dream's reality »

version de Marshall : « *bedded* in the reality of the dream »

¹²¹ *Amers*, IX, II, O.C., p.328.

palette marginale de Saint-John Perse : < **lying** / **inhabiting** / **filling** / **dwelling** >

version définitive : « **inhabiting** the reality of the dream »

manuscrit de Wallace Fowlie, p.10 :

texte français : « toutes rives *indivises* »¹²²

version de Fowlie : all *undivided* banks

version de Marshall : all *unbroken* shores

palette marginale de Saint-John Perse : **unassigned** / **unallotted**¹²³ /

unallocated¹²⁴ | shores between land and sea

shoreline

unparted¹²⁵ / **ambiguous** / **equivocal** / **amphibolous**

version définitive : « all **unassigned** shores between land and sea »

Marge et corps textuel apparaissent donc, chez Saint-John Perse, comme deux espaces énonciatifs différents et complémentaires, correspondant à deux phases de la création textuelle. La marge, empire paradigmatique où règne la liberté d'invention et d'élection, escorte en quelque sorte le corps textuel dans sa linéarité syntagmatique. Loin de marquer une frontière nette et infranchissable, la limite entre texte et marge est fluctuante et parfois insaisissable, permettant de nombreux glissements significatifs. C'est dans ce glissement de la matière verbale que se joue un des moments les plus importants de l'activité scripturale, en lui conférant un relief et une profondeur où se reflète le regard du poète. Espace double, la marge représente « l'autre côté » du texte naissant, la relation dialectique et complémentaire entre texte et marge reproduisant la division du sujet écrivant en conscience créatrice et conscience critique.

Sur les épreuves imprimées, la marge se convertit en un espace de corrections et de reprises, s'ouvrant aux annotations de l'auteur pour accueillir

¹²² *Amers*, IX, III, *O.C.*, p.333.

¹²³ *to allot* : attribuer, assigner

¹²⁴ *to allocate* : allouer, attribuer, assigner

une version nouvelle du poème : « la profondeur temporelle ouverte par l'intervention marginale est quasiment toujours le jeu d'un dialogue renouvelé avec le texte antérieur. Ce dialogue est presque "direct" au sens où l'ajout est comme une réponse. »¹²⁶ Dans ce dialogue entre la conscience critique de l'auteur et sa création se profile un phénomène de « réception littéraire », qui se convertit à son tour en tentative créatrice, dont la marge garde la trace et le résultat.

5) La palette¹²⁷

« Le poète s'est donné des palettes de mots. Comme pour le peintre la couleur, le musicien le son, les mots sont pour Valéry la matière première du poème. Toutes les virtualités qu'ils peuvent contenir, intelligibles : image et signe, sensibles : musique, rythme, timbre, etc. sont interrogées, attendues, retenues, provoquées au cours d'opérations à la fois hasardeuses et méthodiques qui les mettent en aventure poétique. »¹²⁸ C'est ainsi qu'Octave Nadal, dans son édition critique de *La Jeune Parque* de Paul Valéry, baptisa les colonnes paradigmatiques constituées de variantes équivalentes, offertes au choix du poète, les édifices graphiques verticaux, accueillant la matière verbale à travailler, à façonner, à sculpter, afin de lui donner une forme accomplie, prête à être insérée dans le corps textuel. Cette actualisation d'un matériau virtuel s'inscrit dans la dimension temporelle du processus d'écriture.

Comme le laisse deviner la métaphore picturale, la palette assemble les possibilités d'« une matière verbale riche, immédiatement disponible et maniable, un éventail de mots en formation qui soit le plus vaste possible dans

¹²⁵ *to part* : (v.) séparer en deux, diviser, fendre, séparer

¹²⁶ Jacques Neefs, « Marges », *op. cit.*, p.66.

¹²⁷ Dans la critique génétique, le terme « palette » est concurrencé par celui de « paradigme », désignant une « série d'unités linguistiques appartenant à la même catégorie syntaxique et reliées entre elles par des rapports sémantiques. Un paradigme de substitutions représente la série de réécritures d'une même unité initiale ; un ensemble paradigmatique s'inscrit verticalement sur le flux horizontal de la linéarité syntagmatique d'un avant-texte. » (Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.245).

la sphère du sens comme dans celle de la sonorité. Toute la course sémantique et toute la course phonétique sont systématiquement parcourues. »¹²⁹ Sur le manuscrit de *Vents* nous découvrons une telle palette, où l'engendrement des expressions suit les lois phonétique et sémantique :

Ve 1, p.6 :

cryptes / rives / bords / ombres / ambres / antres / failles / hanches | sous
la tuile de bronze

Les mots « rives / bords » (espace littoral) et « cryptes / ombres / antres » (espace souterrain, sans lumière) témoignent d'une parenté sémantique au sein de la palette. Cette « course sémantique » se trouve concurrencée par un deuxième principe créateur, à savoir la ressemblance sonore qui existe entre les expressions « ombre / ambre / antre / hanches », présentant une déclinaison paronymique.

Analysant un grand nombre de palettes persiennes au cours de cette étude, nous aurons ainsi l'occasion de constater avec Octave Nadal qu'« on assiste, à regarder avec attention ces palettes, à une sorte de végétation ou de prolifération de mots appelés les uns les autres par des relations de similitude ou d'oppositions, sonores ou logiques. Développés dans tout leur espace, les mots remontent à travers l'épaisseur de leur histoire, jusqu'à leurs racines étymologiques, réveillant d'anciennes significations, des valeurs, des nuances oubliées ou nouvelles ; tout un jeu de métaphores latentes naît de leurs formes rapprochées, juxtaposées ou mêlées ».¹³⁰

Le peintre étend, juxtapose et mélange ses couleurs sur la palette : cette pratique picturale se trouve parfaitement illustrée sur le manuscrit persien, où

¹²⁸ Octave Nadal, *Paul Valéry : La Jeune Parque, Étude critique*, Paris, Gallimard, 1992, p.183.

¹²⁹ *Ibid.*, p.184.

¹³⁰ *Ibid.*

nous rencontrons même des palettes chromatiques, comme par exemple sur le manuscrit d'*Anabase*¹³¹ :

Suite X, état X (X9), p.205 :

des dédicaces de pierres // **[noires]** / **pourpres** / **vertes** / saintes / **noires**

état Y (Y9), p.210 :

dédicaces de pierres //rondes / **pourpres** / **noires** / **vertes**¹³²

Suite VI, état Y (Y6), p.156 :

Solitudes // **vertes** / **pourpres** / vives / **blanches**¹³³

ou encore sur le manuscrit d'*Amers*¹³⁴ :

Am 5, p.6 :

ponctué de fauve et de vin / lie //

claire / **pourpre** / **rouge** / **rose** / mûr / **mauve** / **carmin**¹³⁵

Comme le montrent ces palettes chromatiques rappelant le travail du peintre, Saint-John Perse une grande attention au choix des couleurs, ce qui montre combien sa poésie est régie par l'évocation du concret. Le réel est rendu avec toute sa vivacité, s'épanouissant non pas dans la pâleur abstraite des idées, mais dans la présence scintillante des choses, dans leur brillance colorée.

Souvent, les palettes se révèlent comme des métaphores *in praesentia* où se manifeste la loi de l'analogie, ce qui explique leur grand pouvoir

¹³¹ La désignation des états manuscrits et la pagination provient du livre d'Albert Henry, *Anabase de Saint-John Perse, op. cit.*

¹³² texte définitif : « [...] des dédicaces de pierres noires, parfaitement rondes [...] » (*Anabase*, X, O.C., p.111).

¹³³ cette phrase est absente du texte définitif.

¹³⁴ La désignation des états manuscrits et la pagination ont été établies par la Fondation Saint-John Perse.

herméneutique. Obéissant à la dynamique du signifié et du signifiant, les palettes réunissent le champ phonétique (homonymes, paronymes, euphonie, rimes, allitérations, assonances, consonances) ainsi que le champ sémantique (synonymes, dérivation, polyptote, mots composés, syllepse, métonymie, synecdoque, métaphore), exposant l'action d'une double analogie, celle du sens et celle du son. L'impulsion inventive de la plume y suit la génération naturelle et irréprouvable des mots, leurs attirances, leurs séductions, leurs accouplements et leurs errances. Engendrée lors de la première phase créatrice, la palette offre par la suite un éventail de possibles destinés à la sélection. Les mots en attente, entassés dans les colonnes virtuelles avant d'être actualisés dans la trame poétique, sont autant de sources imaginaires où puise l'invention créatrice.

Afin de procéder à une étude des palettes, nous les avons classées les unes par thèmes et motifs, les autres par leur fonction ou encore par leur mode d'action. Cette phénoménologie des palettes et variantes souhaite mettre en lumière le fonctionnement intime de l'acte créateur persien et de la production textuelle, ainsi que du texte lui-même, des ses images énigmatiques, indéchiffrables.

¹³⁵ texte définitif : « Ton corps, ô chair royale, mûrit les signes de l'Été de mer : tâché de lunes, de lunules, ponctué de fauve et de vin pourpre et passé comme sable au crible des laveurs d'or » (*Amers*, IX, III, *O.C.*, p.332).

Chapitre II :

La genèse poétique

La naissance d'un poème peut revêtir des aspects divers et des formes variées, la dynamique de l'émergence textuelle produisant des « phénomènes » génétiques souvent hétéroclites et inclassables. L'acte de création, tel qu'il se dévoile sur les manuscrits persiens, fera l'objet de cette étude, qui, dans sa démonstration, ne suivra pas l'ordre chronologique des œuvres, mais tentera de présenter en premier lieu l'aspect à la fois technique et esthétique du processus créateur, avant de se livrer à une étude du mythe de la création tel qu'il surgit à l'intérieur de l'univers imaginaire persien, pour enfin se consacrer à cette création seconde qu'est la traduction anglaise.

1) Processus créateur et naissance du poème d'après le manuscrit d'*Oiseaux*

Le poème *Oiseaux* à la fois expose et réalise les principes poétiques et esthétiques de Saint-John Perse. Aussi pourrait-il être appelé un *art poétique*¹³⁶, s'inscrivant dans le sillage d'une tradition littéraire illustre allant d'Horace à Verlaine. De là, sa parenté avec le *Discours de Stockholm*, dont il semble constituer le pendant poétique : « On peut raisonnablement lire

¹³⁶ « Un art poétique reflète la vision personnelle de l'artiste qui le crée ; c'est son exposition (en vers ou en prose) tantôt des origines, tantôt des techniques employées dans sa création artistique. [...] Horace, Boileau, Gautier, Verlaine et d'autres ont formulé des arts poétiques, où ils expliquent leurs propres valeurs esthétiques, tout en produisant un texte proprement poétique. Voici donc un premier trait saillant d'*Oiseaux* de Saint-John Perse : ce poème figure parmi les œuvres d'art très peu nombreuses qui sont à la fois une composition ayant comme thème les techniques de l'œuvre d'art, et une composition agencant ses éléments de telle sorte qu'elle met en œuvre les principes ainsi établis. » (Andrew Small, « *Oiseaux* de Saint-John Perse : un art poétique », in : *French Forum*, 22, n°3, septembre 1997, p.279).

Oiseaux comme un volet poétique et imaginaire à ce discours en prose qu'est *Poésie*. Plusieurs thèmes (au moins trois) relient les deux textes : les discours parallèles de la science et de la poésie ; la poésie comme mode de connaissance ; et l'ellipse comme technique diminuant l'écart entre l'homme temporel et l'homme intemporel. »¹³⁷

L'intégration fictive et picturale de l'oiseau dans le poème donne naissance à une représentation métaphorique du texte poétique, de cette « large strophe errante » : les oiseaux « s'inscrivent d'eux-mêmes, et comme d'affinité, dans la plus large strophe errante que l'on ait vue jamais se dérouler au monde ». ¹³⁸ À cette poétique de l'œuvre achevée se joint une description symbolique du processus de la création poétique, de la naissance « d'un texte immense en voie toujours de formation »¹³⁹, et ce à partir d'un portrait poétique des tableaux de Braque. Le lien analogique entre peinture et poésie est évidente pour le critique Andrew Small, qui constate que « la peinture sert d'analogie pour la création poétique : toutes les fois que le poète détaille la création artistique de Braque, il décrit simultanément sa création artistique verbale »¹⁴⁰ – l'hommage se manifeste comme *prétexte* d'une auto-représentation.

Les « oiseaux », à la fois titre et objet principal de cette méditation esthétique et philosophique, possèdent plusieurs référents, se donnant à la fois comme représentation (conceptuelle et abstraite) d'êtres vivants dans leur richesse biologique, comme œuvres picturales, créations de Braque, et enfin, comme figures imaginaires du poème persien, chevaliers en quête de l'être et de l'ardeur de vivre. Matière d'une réflexion esthétique autant qu'éthique¹⁴¹ et

¹³⁷ Andrew Small, *ibid.*, p.282.

¹³⁸ *Oiseaux*, VIII, *O.C.*, pp.417-418.

¹³⁹ *Ibid.*, p.417.

¹⁴⁰ Andrew Small, *op. cit.*, p.286.

¹⁴¹ L'oiseau, être de liberté et de transgression, incite l'homme à concevoir et à approcher ce qui est au-delà de lui-même, à rejoindre l'aube au-delà de la nuit obscure : « son cri dans la nuit est cri de l'aube elle-même » (*Oiseaux*, I, *O.C.*, p.409). L'oiseau, initiateur de l'homme, l'appelle à ce dépassement, qui est en même temps une quête spirituelle, une « guerre sainte à l'arme blanche » (*ibid.*).

métaphysique, l'*oiseau*, « précipité sur la planche du peintre »¹⁴², est avant tout une « image peinte », une création d'art, le mouvement symbolique et imaginaire des ailes préfigurant le « lancement silencieux des grandes images peintes ».¹⁴³ Mais aussi, et surtout, un symbole de la création artistique, de l'acte créateur : « Si les oiseaux des poèmes de Saint-John Perse doivent beaucoup à ses observations et à la lecture d'ouvrages d'ornithologie (plus nombreux dans sa bibliothèque que les livres de philosophie !), *Oiseaux* est d'abord une réflexion sur la *poesis* ou processus de création. L'énergie de l'oiseau vivant est comparée à l'énergie créatrice de l'artiste ; ce qui intéresse Saint-John Perse, c'est la manière dont l'oiseau de Braque, silencieusement « tiré des rives tragiques du réel » (*Oiseaux*, p.411), devient œuvre d'art ayant franchi « la distance intérieure du peintre » (*ibid.*) – c'est le devenir de l'oiseau dans l'œuvre. »¹⁴⁴

Le mythe de la création poétique : la genèse du poème et sa représentation métaphorique

Dès le premier état manuscrit du poème (Oi 1), le vol de l'oiseau se transforme en une métaphore de la création poétique, le mouvement des oiseaux dans le ciel étant comparé au vol des mots sur la page du brouillon :

Oi 1, p.1 (jet 1) :

« Ils sont, comme les mots, sous leur charge magique, noyaux de force et
 // nœuds / lieux / centres / dessins d'action / centres d'action et d'essor /
 foyers d'éclat et centres d'émission gardant pouvoir / sûreté d'initiation
 dans / pour / dans **l'avant-crétation.** »¹⁴⁵

¹⁴² *Oiseaux*, IV, O.C., p.413.

¹⁴³ *Oiseaux*, VI, O.C., p.415.

¹⁴⁴ Colette Camelin, *op. cit.*, p.266.

¹⁴⁵ voir *Oiseaux*, VIII, O.C., p.417.

Composé de plusieurs palettes, ce passage manuscrit fait apparaître le terme « avant-crédation » à l'intérieur de la métaphore filée des « oiseaux-mots ». L'expression, très suggestive, désigne la phase pré-rédactionnelle de la création poétique, la naissance des idées, le surgissement des images, « la grande nuit du songe clair où s'exerce la logique du songe »¹⁴⁶ – empire nocturne dont l'oiseau garde la mémoire, parce qu'« il naviguait avant le songe ».¹⁴⁷ Dans le texte définitif, le mot en question se trouve déplacé vers un passage différent :

« Les voici, pour la transe et **l'avant-crédation**, plus nocturnes qu'à l'homme la grande nuit du songe clair où s'exerce la logique du songe. » (*Oiseaux*, VIII, *O.C.*, p.417).

La présence du mot « signe » au sein du premier mouvement – « L'oiseau de B. [Braque] n'est point **signe** » (Oi 1, p.2) – inspire un autre passage du texte définitif :

« Tache frappée comme d'un sceau, elle n'est pourtant chiffre ni sceau, n'étant **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 : greffon plutôt qu'extrait, synthèse plus qu'ellipse. » (*Oiseaux*, III, *O.C.*, p.411).

Ni signe, ni symbole, ni représentation, ni figuration, ni *mimesis*, mais « la chose même. Prise en son vif et dans son tout. »¹⁴⁸ Se révèle ici le mythe de l'identité qui traverse la conception poétique de Saint-John Perse, mythe selon lequel « les mots sont des êtres », le langage et le réel ne faisant qu'un, participant du même mouvement cosmique.¹⁴⁹ « Chose vive, en tout cas, et prise au vif de son tissu natal »¹⁵⁰, l'oiseau de Braque, tout comme l'oiseau de Saint-John Perse en tant que représentation imaginaire, *est* l'oiseau réel, créant

¹⁴⁶ *Oiseaux*, VIII, *O.C.*, p.417.

¹⁴⁷ *Oiseaux*, IX, *O.C.*, p.419.

¹⁴⁸ *Vents*, III, 6, *O.C.*, p.229.

¹⁴⁹ ce mythe se trouve exposé dans le *Discours de Stockholm*.

¹⁵⁰ *Oiseaux*, III, *O.C.*, p.411.

ainsi une équation fictive entre l'être réel et l'œuvre d'art. Car, selon Saint-John Perse, la création consiste en un « double mouvement, d'un arrachement premier, puis d'un retour, à l'être, pour la réintégration de l'unité perdue ».¹⁵¹ L'oiseau quitte le réel, « par arrachement ou par lent détachement »¹⁵², pour être projeté sur la planche du peintre. Cependant, réintégrant cette nouvelle unité de l'œuvre d'art, il continue à y vivre comme dans son environnement natal, parce que la poésie et l'être ne font qu'un – « un même espace poétique continue d'assurer cette continuité ».¹⁵³ Voyageant « des rives tragiques du réel jusqu'en ce lieu de paix et d'unité » qu'est l'œuvre d'art, l'oiseau suit son « ravisseur » « vers un monde nouveau sans rien rompre de ses liens avec son milieu originel ».¹⁵⁴

Les métaphores de « l'arc », du « voile » et de « la voile », s'ajoutant à la définition de l'oiseau de Braque, corroborent cette conception poétique : l'oiseau n'est ni symbole renvoyant à une idée abstraite, ni figuration d'une autre représentation imagée, mais un être vivant :

Oi 1, p.2 :

et ne figure pas **l'arc** détendu ni **le voile** étendu // (au repos) / (masqué au passage) [...]

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

L'image de l'oiseau sur le tableau de Braque égale l'oiseau réel au milieu de son vol courbé sur l'horizon¹⁵⁵, comme « un arc » tendu, comme « une voile » hissée, gonflée sous l'action d'un vent impétueux. Le « voile »¹⁵⁶ couvrant les statues des dieux antiques, ne masque plus la nature vivante et secrète de

¹⁵¹ *Discours de Florence, O.C.*, p.453.

¹⁵² *Oiseaux, III, O.C.*, p.411.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ « L'abstraction mène donc à la découverte de la vivacité, à la révélation de la plénitude : l'épure de l'oiseau est "synthèse plus qu'ellipse". Paradoxe ? Massif ! – si l'on méconnaît la nature intime de l'abstraction à laquelle aboutit la peinture non figurative. Pour Saint-John Perse l'abstraction à laquelle travaille le peintre n'est pas soustractive, anéantissante, mais intégrante ; synthétique plutôt qu'elliptique. » (Dan-Ion Nasta, *Saint-John Perse et la découverte de l'être*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, pp.56-57).

¹⁵⁶ étendre un voile sur quelque chose signifiant la cacher

l'oiseau, qui ne représente pas une idée cachée, voilée par les apparences (selon la conception dualiste platonicienne), mais un être vivant, plein, réel.¹⁵⁷ L'apparence du réel n'est pas une forme trompeuse et irréelle de l'être, mais la vie même.

La métaphore du « filigrane » (Oi 1, p. 2, jet 1) exprime une idée analogue : l'oiseau de Braque « n'est point filigrane dans la feuille du jour »¹⁵⁸, ni sur le feuillet manuscrit, il n'est enfoui dans la matière poétique et visible seulement en transparence, mais incarne l'être vivant dans le poème, « prise au vif de son tissu natal ». Le « tissu » symbolisant aussi le « texte » selon son sens étymologique¹⁵⁹, le « tissu natal » de l'oiseau réel et le tissu textuel forment ainsi une continuité, « un même espace poétique ».¹⁶⁰ Le jeu étymologique sert ici à confirmer stylistiquement la vision esthétique et ontologique d'équivalence et de continuité entre le réel et l'œuvre d'art.

Oi 5, p.13 :

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

L'oiseau, image picturale, ne représente aucun insigne décoratif, aucun emblème, contrairement à l'aigle, qui apparaît souvent comme filigrane d'une feuille, comme enseigne militaire (les aigles romaines), ou comme figure héraldique « sur l'écu d'armoiries ». Une telle valeur figurative et symbolique

¹⁵⁷ « Le symbolisme persien, on le voit, a ses allées et venues. D'une part, il est question de reconverter le symbole en signe naturel, par une surenchère de la signifiante qui ouvre le champ de la spéculation ontologique. D'autre part, il s'agit de ne pas sacrifier la visée intentionnelle de la représentation, mais de la rectifier en focalisant le symbole sur l'être, et non plus sur l'étant, par-dessus les enclaves thématiques (mythiques, historiques, littéraires) où s'épuisent ses significations axiologiques. L'intentionnalité du symbole n'est pas abolie, mais surdéterminée au point de toucher à [...] l'être en tant qu'être, que nulle déduction conceptuelle ne saurait poser. » (Dan-Ion Nasta, *op. cit.*, pp.90-91).

¹⁵⁸ cf. *Oiseaux*, VII, O.C., p.416.

¹⁵⁹ **texte** (n.m.) > lat. *textus*, *us*, m. « tissu, contexture », de *texere* « tisser ».

¹⁶⁰ *Oiseaux*, III, O.C., p.411.

se trouve apparemment niée par Saint-John Perse, qui assimile les oiseaux de Braque non pas à une allégorie, une représentation purement spirituelle, mais à des êtres vivants, animés par le souffle cosmique. Cette vivacité leur est transmise à travers le mouvement de pinceau qui les crée, et qui n'est rien d'autre que l'expression fulgurante et spontanée d'une énergie venant d'ailleurs. Cependant, la valeur métaphorique des oiseaux n'est pas entièrement bannie du texte poétique, elle y adopte même une fonction réflexive, amorçant un deuxième niveau de lecture.

a) Les oiseaux et les mots

En attribuant une force figurative réflexive à l'oiseau, Saint-John Perse décrit l'œuvre de Braque tout en dessinant son propre art poétique. À travers cette représentation métaphorique, le poète raconte ici la genèse de son poème, et dresse un mythe de la création poétique. L'oiseau en tant qu'être fictif y est associé aux mots – êtres vivants sur la page de manuscrit, signes portant un sens dans le poème achevé. Ainsi, « ni signe ni symbole », l'oiseau est pourtant « signe graphique sur la page du ciel » :

Oi 5, p.8 :

Et déjà quelle // certitude / prérogative / [quel] signe | d'élection à son
départ [pour l'oiseau, **signe // graphique** / grammatique / schématique |,
sur la page du ciel,] d'être à soi-même, sur la page du ciel, tout à la fois
l'arc et la flèche du vol ! le thème et le propos ! (la et le paraphe)

La palette métaphorique du « signe // graphique / grammatique / schématique | sur la page du ciel » transforme l'oiseau en un signe scriptural (« graphique »), en un phénomène linguistique (« grammatique ») ou encore en une figure picturale elliptique et allusive (« schématique »). La première variante, « signe graphique », métamorphose le ciel, sphère vitale de l'oiseau, en un espace

d'écriture, en un feuillet manuscrit : l'oiseau figure la lettre sur la page d'un texte en devenir. Le vol de l'oiseau symbolise ainsi le mouvement des mots et des signes graphiques sur le manuscrit. Si l'oiseau n'est « ni signe, ni symbole », il est cependant métaphore de l'acte créateur, et de l'évolution génétique du poème.

Une variante supprimée illustre cette identification métaphorique entre le mouvement de l'oiseau et le développement du poème, ses accents prosodiques, sa mélodie syntaxique :

Oi 3, p.12 :

Leur ligne de vol est latitude, à l'image du temps comme des **accents**. Et
la **page** / le **ciel** | immense est / et sans **alinéa**.

Le « vol » de l'oiseau se trouve assimilé ici au rythme de la phrase, ponctué « d'accents » qui scandent le « temps » des cadences. La ligne de vol qui se dessine dans le ciel comme les lignes de latitude, parallèles à l'Équateur, entourant horizontalement le globe terrestre, rappelle aussi l'horizontalité des lignes scripturales sur le manuscrit. Cette comparaison se trouve prolongée par la présence d'un vocabulaire faisant allusion à la naissance du poème, à l'apparence matérielle de son écriture : « accents », « page », « alinéa ». La juxtaposition des variantes « page » et « ciel » dans la palette montre la fusion de deux univers fictionnels. Le premier, référentiel, consiste en la représentation picturale et poétique de l'oiseau, pendant que le deuxième, métopoétique, revient à une mise en scène fictionnelle de la *poiesis*, de la création poétique.¹⁶¹

¹⁶¹ Chez Paul Valéry aussi, le phénomène d'autoréférentialité semble être liée au processus créateur, mais ici, la fonction spéculaire de l'écriture est conséquence d'une entreprise tautologique, « narcissique », concernant le nom, donc l'identité : « Dès que l'écriture commence ou se reprend, c'est presque toujours une recherche tautologique du « nom » qu'elle déclare, ramenant non pas à ce que le nom pourrait vouloir dire ou à quelque idée implicite qui, par lui, demanderait à advenir, mais obstinément et presque exclusivement à l'opération d'écriture elle-même, pesant en elle ses propres conditions d'existence. Nous touchons là un premier point critique, sans doute assez rebattu et pourtant essentiel : celui de l'autoréférentialité telle qu'elle paraît s'inscrire, initiale, dans le brouillon ou l'ébauche. » (Serge Bourgea, *Paul Valéry : le sujet de l'écriture*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p.720).

Dans le texte définitif, les comparaisons ou liens métaphoriques entre le vol de l'oiseau, son mouvement dans le ciel, et le mouvement des mots sur la page lors du processus créateur ne sont plus motivées ; la relation entre les deux termes de la métaphore (entre le comparé et le comparant) n'est plus explicitée. Comparons ici le texte et l'avant-texte :

Oi 5, p.16 :

Sur la **page blanche aux marges infinies**, < où se déploie le vol >, l'espace qu'ils mesurent n'est plus qu' < une modulation, et leur incarnation **ressemble à** une incantation. > Ils sont, **comme** dans le mètre, < l'accent et les > quantités syllabiques.

texte définitif :

« Sur la page blanche aux marges infinies, l'espace qu'ils mesurent n'est plus qu'incantation. Ils sont, comme dans le mètre, quantités syllabiques. » (*Oiseaux*, VIII, *O.C.*, p.417).

L'expression « ressemble à » apparaissant sur le manuscrit Oi 5, atteste la présence d'une comparaison, tandis que, dans la version définitive, la page blanche¹⁶² et l'espace céleste que l'oiseau mesure dans son vol sont directement assimilés et identifiés à leur comparé, absent du texte. En effet, l'avant-texte compare la vivacité de l'oiseau réel et peint, représenté dans les mots « vol » et « incarnation », à la naissance du poème, à l'évolution des mots sur la page de manuscrit, évoquée dans les expressions « page »,

En apparence, rien de tel chez Saint-John Perse, dont la poésie, ouverte sur le cosmos, le monde et le réel, n'a rien de narcissique. N'empêche que l'écriture persienne aussi, par le fonctionnement même de l'acte créateur moderne, renvoie incessamment sur elle-même, reflète son être et ses procédés : l'espace de la création, ouvert et fermé à la fois, possède une fonction spéculaire, tout comme certains de ses poèmes qui se présentent comme un art poétique (*Anabase*, *Neiges*, *Amers* et surtout *Oiseaux*). Le poème expose une logique d'action des êtres et des choses, parfois cosmique, qui est aussi celle de l'écriture. L'autoréférentialité ne conduit point, chez Saint-John Perse, à une fermeture du même sur le même, à un « court-circuitage » de l'écriture et du sens, mais propose au contraire un niveau de lecture supplémentaire, à travers un procédé polysémique, métaphorique.

¹⁶² La « page blanche », « inallusive et pure de tout chiffre » (*Amers*, « Invocation », *O.C.*, p.267), représente également le début de l'acte créateur, confrontation de la pensée avec l'espace nu de la page, confrontation qui enfante l'écriture.

« marge » et « incantation ».¹⁶³ Par la suppression des outils de comparaison (« ressemble à », « comme »), la métaphore *in praesentia* se modifie en métaphore *in absentia*, telle qu'elle se manifeste dans le texte achevé.

Deux raisons pourraient expliquer la suppression du mot « accent ». Ce qui était dans la langue latine la quantité syllabique, est devenu, dans les langues romanes tel le français, la qualité syllabique, c'est-à-dire l'accent. Cette évolution linguistique des langues romanes à partir du latin décrit un développement historique à travers les âges, dont se manifesteraient ici simultanément les points de départ et d'arrivée. En outre, héritiers du cubisme, la qualité picturale des oiseaux de Braque, leur forme, leur configuration, leur disposition sur la toile correspondent à une durée, à une période, à une suite temporelle, figurées et transposées dans un volume spatial, plutôt qu'à une intensité, à une valeur tonale, à un éclat et une brillance accentuelles.

La métaphore de « l'arbre du langage » dont le « fruit est vocable », présente aussi dans le poème *Vents* (« très grand arbre du langage peuplé d'oracles, de maximes et murmurant murmures d'aveugle-né dans les quinconces du savoir... »¹⁶⁴), motive le rapport métaphorique entre le « mot » et le « fruit ».¹⁶⁵ La gestation picturale et scripturale équivaut à une

¹⁶³ Cette équivalence métaphorique est explicitée par l'expression « ressemble à ».

¹⁶⁴ *Vents*, I, 1, *O.C.*, p.180.

¹⁶⁵ *Oi* 5, p.15 :

(dans la marge)

< Dans la **maturation** d'un texte toujours en formation / **floraison**, ils ont **mûri comme** des **fruits**, ou mieux **comme** des **mots** à même **l'arbre du langage** | intercession et médiation / mystère et divination |

sa force est **création** et **son fruit est vocable**. | **C'est le pouvoir magique du mot dans la création (poétique)**. | fréquenter un double site, terrestre et aérien |

Ils gardent aussi des mots **l'ambiguïté** profonde >

(dans le texte) :

< Concrétisant l'espace verbal dont ils vivent / surgissent / où ils militent, ils mûrissent comme des fruits [sans tiges] à même l'enveloppe nourricière. Ils y durcissent / s'en accroissent / aggravent [comme des fruits] jusqu'au noyau / cœur : y fortifient comme des fruits

Leur ... est plus qu'intercession ou médiation. Ils participaient déjà à la création poétique pour tout ce qu'ils [jadis] à la magie / mantique / pouvoir magique / décharge [magique] et la divination | aux éléments magiques, rôle d'augure

et qui prennent place [par le monde], dans l'aventure créatrice / errante d'une seule et longue / longue et simple phrase.

Ils s'inscrivent de force, et comme d'affinité dans la large phrase souple et lâche et sans autres liaisons / toujours disjointe

« maturation / formation / floraison », et les oiseaux, formes peintes, se trouvent ici assimilés aux mots, destinés eux aussi à mûrir comme des fruits, à l'intérieur de la création poétique. Ainsi, Saint-John Perse constate-t-il dans un de ses derniers poèmes : « Les voici mûrs, ces fruits d'un ombrageux destin. ». ¹⁶⁶

La fonction symbolique des oiseaux ¹⁶⁷, incarnation chevaleresque des aspirations éthiques de l'être humain, correspond aussi au devoir des mots, qui est « d'intercession » et de « médiation ». Le langage poétique, selon l'idéal romantique ¹⁶⁸, se révèle comme un intermédiaire entre les hommes et les dieux, symbolisé dans « l'augure » et la « divination », comme une interprétation d'une voix divine, souvent mystérieuse et incompréhensible. Son essence se cristallise dans les termes « mystère » et « divination » : le langage poétique, comme le mythe, voile (mystère) et dévoile (divination) le message divin. L'ambivalence naturelle et significative de l'oiseau ¹⁶⁹ régnant sur plusieurs espaces et plusieurs empires, symbolise « le pouvoir magique du mot dans la création (poétique) », qui déploie le même pouvoir d'ambiguïté – « Ils gardent aussi des mots l'ambiguïté profonde » – et d'ubiquité – « fréquenter un double site, terrestre et aérien » – l'ambiguïté et l'ubiquité

- et sont, comme les mots, portant aux plus hautes consonances des verbes [au loin] d'un même rythme et sous-tendant pour nous tout l'arc immense de leur création / d'ailes peintes >

texte définitif :

« Dans la maturité d'un texte immense en voie toujours de formation, ils ont mûri comme des fruits, ou mieux comme des mots : à même la sève et la substance originelle. » (*Oiseaux*, VIII, *O.C.*, p.417).

¹⁶⁶ *Nocturne*, *O.C.*, p.1395.

¹⁶⁷ « L'oiseau convoque les essences les plus incandescentes et les plus ineffables : la pureté, l'acuité, la ferveur d'être et la passion de vivre. Les grands rites du dépouillement et de l'ascèse s'organisent autour du symbole de l'oiseau. » (Dan-Ion Nasta, *Saint-John Perse et la découverte de l'être*, *op. cit.*, p.85).

¹⁶⁸ Cet idéal apparaît par exemple dans la poésie de Victor Hugo, ainsi que dans celle de Gérard de Nerval, qui découvre ce langage originel dans le charme envoûtant des chansons populaires. Les romantiques allemands parlent eux aussi d'une *Ursprache*, d'un « langage originel » et pur, en communion avec le monde animé des choses, où transparaît la présence divine selon une conception panthéiste.

¹⁶⁹ « Les oiseaux de Saint-John Perse s'inscrivent ainsi sous le signe de l'ambiguïté – non une ambiguïté vague qui finit par ne rien dire, mais qui illustre un aspect capital du poème, l'appartenance des oiseaux à deux règnes distincts : l'espace aérien et l'espace terrien. Ce mode de vie double de l'oiseau correspond à maintes autres dualités présentes dans le texte : certainement l'ambiguïté entre la nuit et le jour, et entre le spirituel et le matériel, mais aussi l'alternance entre le verbe et l'image, et entre la connaissance scientifique et sa transposition dans la connaissance poétique. » (Andrew Small, *op. cit.*, p.285).

représentant, selon Roman Jakobson, les qualités *sine qua non* du langage poétique, fonctionnant toujours « sur deux versants ».

« Concrétisant l'espace verbal dont ils vivent », les oiseaux appartiennent autant à l'espace pictural qu'à l'espace verbal du poème, qui les transforme en signe linguistique et leur donne ainsi vie et vivacité. La maturation des fruits, métaphore éloquente de la gestation de l'œuvre, confère au référent oiseau, se mouvant dans l'espace verbal à l'intérieur du poème, le statut linguistique de signe – « < Ils s'inscrivent de force, et comme d'affinité dans la large phrase souple et lâche et sans autres liaisons / toujours disjointe > » –, donc de signifiant et de signifié, et lui accorde une valeur réflexive, afin de prendre part à l'aventure poétique, de « pren[*dre*] place [par le monde], dans l'aventure créatrice / errante d'une seule et longue / longue et simple phrase, [...] portant aux plus hautes consonances des verbes [au loin] d'un même rythme et sous-tendant pour nous tout l'arc immense de leur création / d'ailes peintes ».

Il y a donc identification métaphorique entre le référent oiseau en tant que représentation picturale et le poème, référent à la fois extra- et intra-linguistique, objet et sujet d'écriture : « Et les oiseaux de Braque [traits / vocables] sont bien des mots cherchant leurs plumes ».¹⁷⁰ La métaphore des

¹⁷⁰ Oi 5, p.15 :

Et **les oiseaux de Braque** [traits / vocables] **sont bien des mots cherchant leur plumes**, et d'une même chose / épars et libres / (disparates) tout à la fois irremplaçable / interchangeable | et polyvalent dans la plus grande / longue phrase errante et // disjointe / large / grande / non liée / d'une **multiple orientation** et dénouement | où ils s'inscrivent sans **erreur** / à leur **heure** et prennent rang / lien || déroulement d'un vaste et de ... d'un même texte || par simple **affinité**.

et les voici comme vocables dans la fonction qui les emprunte / **l'exercice poétique** / l'office / [*illis.*] pour l'exercice d'une divination

à dégager au ciel le sens d'une longue et large / vaste divination. et la décharge secrète d'une **radiation** / radioaction.

Ils sont mots / comme les mots / vocables, ils sont ... et tiennent / tenant pouvoir de mots dans l'avant-crédation / avant-garde créatrice.

(dans la marge) :

- Ils sont les mots
- et l'aventure créatrice d'une longue et lâche / souple phrase jamais jointe
- et sont la seule liaison...
- et bien sont-ils des mots et leur pouvoir d'agir / < et qu'ils agissent > / et de créer / [pouvoir] de création
- et mieux qu'augures au ciel des aruspices portés par leur aisance à la plus haute divination.

« mots cherchant leurs plumes » manifeste un croisement sémantique, une hypallage, soulignant l'identification des oiseaux, « êtres de plume », et des mots, découlant de la « plume » du poète. La juxtaposition des termes « traits / vocables » dans la palette témoigne de cette même procédure d'identification métaphorique et substantielle entre les traits picturaux et les vocables, signes linguistiques. Les mots cherchant leurs plumes renvoient aux signes en quête de leur pouvoir de signification, le vol de l'oiseau figurant aussi l'envol sémantique du mot dans le poème : « Chacun des oiseaux de Braque a, [il est vrai,] le pouvoir [l'efficace] d'un mot / (dans la recreation des mots) / (dans la phrase créatrice). »

La métaphore florale constitue donc un carrefour sémantique, grâce auquel s'opère l'identification métaphorique entre l'oiseau et le mot au sein du texte. Le cœur de la métaphore, mais aussi de chaque signifiant, dégage un pouvoir « radioactif », créant une « affinité » entre les différents éléments du texte, grâce au pouvoir d'aimantation des termes polysémiques, rayonnant dans plusieurs dimensions et directions à la fois, selon une analogie du signifiant et du signifié. Ce pouvoir « d'irradiation » du signe, cette « décharge secrète d'une radiation / radioaction » se traduisent dans la pluridimensionalité sémantique du texte, dans sa « multiple orientation ». C'est dans cette capacité de radiation et d'aimantation des mots que réside « l'aventure créatrice d'une longue et lâche / souple phrase jamais jointe », ainsi que leur magie créatrice : « et bien sont-ils des mots et leur pouvoir d'agir / < et qu'ils agissent > / et de créer / [pouvoir] de création ». Cependant, « l'irradiation » du mot provoque l'errance de la phrase parmi ses multiples significations, la polysémie créant un dédale sémantique où s'engage la « croisade » du sens, car, comme les éléments du réel, les mots sont « épars et libres / (disparates) », le signe « tout à la fois irremplaçable / inchangeable | et polyvalent dans la plus grande /

- Chacun des oiseaux de Braque a, [il est vrai,] le pouvoir [l'efficace] d'un mot / (dans la recreation des mots) / (dans la phrase créatrice).

longue phrase errante et disjointe / large / grande / non liée ». Cette croisade, éternelle, mène à travers les règnes du songe et du réel.¹⁷¹

Dans cette croisade de la création poétique où songe et réel se combinent, donnant naissance à une nouvelle réalité transfigurée qui est celle du poème, les « oiseaux-mots » représentent les chevaliers croisés, en quête de l'être. Instables et nomades, ils errent, « itinérants du songe et du réel », entre deux royaumes, et voyagent d'état en état, d'épreuve en épreuve, de manuscrit en manuscrit, la genèse de l'œuvre se révélant comme une « éternelle croisade ».

b) Une histoire de la création

Les états manuscrits dévoilent le chemin sinueux de la création, le voyage et la métamorphose des « formes // errantes / mouvantes / fuyantes »¹⁷² sur la page. Comme le manifeste la présence de nombreuses métaphores poétiques, cette évolution d'un texte en devenir constitue également le thème principal de ce feuillet de manuscrit (Oi 5, p. 9), qui acquiert ainsi une valeur réflexive : c'est le cheminement des signes épars et hétérogènes vers l'unité et la clarté de l'œuvre achevée, dont l'histoire se donne à voir comme un « faciès » géologique, comme « tout un / l'ensemble évolutif des / de tous les / d'éléments constitutifs / états successifs d'un corps rocheux / d'une matière rocheuse en formation ».¹⁷³

¹⁷¹ Oi 5, p.20 :

Itinérants du songe et du réel, (ils sont) pèlerins de longue pérégrination, Croisés d'un éternel An Mille / Orient / [d'une] **éternelle croisade**.

Et aussi bien < sont-ils > croisés [sont-ils] sur la croix de leurs ailes.

Oi 4, p.12 :

Itinérants du songe et du réel, (ils sont) (les) pèlerins de longue pérégrination, ils sont Croisés d'un éternel Orient / An Mille. Et aussi bien sont / furent-ils « croisés » sur la croix de leurs ailes.

texte définitif :

Ils sont pèlerins de longue pérégrination, Croisés d'un éternel An Mille. Et aussi bien furent-ils « croisés » sur la croix de leurs ailes... (*Oiseaux*, XIII, *O.C.*, p.426).

¹⁷² Oi 5, p.9.

¹⁷³ *Ibid.*

Le vol des oiseaux de Braque représente donc le mouvement des mots sur la page de manuscrit, leur « croisade » en quête d'un sens, et selon une interprétation plus générale, l'évolution du poème à l'intérieur du processus de création. Saint-John Perse reconstruit à travers cet hommage qu'il consacre aux œuvres de Braque la genèse de son propre poème, l'histoire de sa propre création. La naissance de l'écriture, incessante et toujours renouvelée, formant des « suites sérielles », et des « successions d'épreuves », devient ainsi un objet de fiction à l'intérieur du poème, miroir de sa propre germination :

Oi 5, p.9 :

N'est plus [bientôt] que suite sérielle et succession // d'étapes /
d'épreuves | et // d'états / aveux / relais / d'épreuves / d'incarnations |
d'un jour // précaires / furtives | et confessions // partielles / furtives /
fortuites / substitutions | de // planches / pages / tables et d'épreuves / de
séquences et péripéties, comme suites de planches / tirages (et d'états) /
d'épreuves / tirages | en voie de progression (finale) vers une //
confession / affirmation / aveu | plénière / durable / (vers un aveu durable
/ total / final)
(et une reddition, sans capitulation / finale)

Le passage présent exprime les aléas et « métamorphoses » de l'aventure *poïétique*, rythmée « d'étapes » et « d'épreuves » « fortuites », « furtives » et « précaires », tel un combat avec les « épreuves / séquences et péripéties », menant à un triomphe ultime, à la victoire d'un achèvement final qui est aussi une « reddition sans capitulation ». L'écrivain se « rend », s'efface devant la grandeur autonome de l'œuvre achevée, existant par elle seule, pour elle seule : « Son affaire n'est point la couvée, mais le vol, et d'aller ! ô d'aller... comme celui qui dit d'une œuvre et de soi-même : je n'ai plus soin de vous... »¹⁷⁴ Une fois accompli et affranchi dans son accomplissement final, le poème « prend son envol », devient indépendant, se suffisant à lui-même, dans

¹⁷⁴ *Cohorte*, Lettre à Jacques Rivière, 21 décembre 1910, O.C., p.684.

son unité et sa cohérence parfaites. « Nos œuvres vivent loin de nous dans leurs vergers d'éclairs »¹⁷⁵ – livrées à elles-mêmes, à leurs propres destins, elles se détachent de leur créateur et s'engagent sur le chemin d'une vie nouvelle.

Or, au milieu de cette « suite sérielle et dialectique », de cette « succession d'épreuves et d'états » « en voie toujours de progression », où se situe cet « envol secret » de l'œuvre, où se manifeste son « attrait final » ? Saint-John Perse emploie le terme de « fatalité »¹⁷⁶, parlant d'une œuvre accomplissant un destin inintelligible – « une œuvre [en plume] dans sa fatalité / nudité / mystère » – indépendante de son créateur.¹⁷⁷ Autant de questions qui demeurent sans réponse véritable, d'où le recours à une représentation sacrée de la création poétique. Le destin des signes sur la page, véritable histoire initiatique conduisant à un « aveu » et une « confession », moments de vérité¹⁷⁸, manifeste l'idée d'une « progression (finale) » vers un état parfait : orienté, « en voie de progression », le travail artistique tend vers cette fin et, par là, possède une valeur téléologique. L'achèvement – « confession / affirmation / aveu | plénier / durable / (vers un aveu durable / total / final) » (Oi 5, p.9) – correspond à une épiphanie de la vérité, « évidence

¹⁷⁵ *Chronique*, IV, O.C., p.395.

¹⁷⁶ « Ce que le peintre rapporte d'un trait sur sa toile, à l'issue du cycle d'appropriations, n'est, certes, qu'une "mince tache de couleur". Cependant, la rectitude du trait se laisse si largement foisonner par le regard complice du poète, sa solitude répond si prestement à ses avances, que cette même tache de couleur, qui nous paraissant infime, se recommande à présent comme une "somme vraie" ! Aux yeux du poète, éclairés par le peintre, le trait, où se résume le corps de l'oiseau, se déploie en un faisceau d'intentions expressives, et la tache – unité chromatique minimum – s'étoile en une constellation microscopique de points irréductibles : la simplicité du trait et de la tache n'est que l'image enveloppée du multiple : "la somme vraie d'une mince tache de couleur". Interrogés en leur propre élément sur leurs éléments propres, le trait et la tache s'avouent en flagrant délit de composition. Les éléments de la peinture sont, dès le départ, composites ! C'est ainsi que, réduite à l'extrême nudité du trait, la chose s'obstine à s'avouer "même", car elle est circonscrite "dans son fait et sa fatalité". » (Dan-Ion Nasta, *op. cit.*, p.58).

¹⁷⁷ *Oi 5*, p.8 :

en voie toujours de progression vers une confession plénier et dans cette marche à l'unité et tout (un beau) envol secret d'où monte un jour, dans la clarté, en fin (d'attente / d'attrait), d'exemple comme une œuvre [en plume] dans sa // **fatalité / nudité / mystère** | en plume.

¹⁷⁸ Le postulat de vérité fait partie de l'ethos créateur, défini par Saint-John Perse comme « cette alliance essentielle de la vérité de l'homme avec la vérité des choses dans toute poursuite révélatrice, même sur le plan analogique » (Saint-John Perse, Lettre à André Rousseaux, 31 octobre 1959, O.C., p.573).

dans la clarté finale », et l'œuvre finie, achevée et parfaite devient transcendante :

Oi 5, p.9 :

son attrait final et sa part d'évidence dans la clarté finale / l'autorité durable d'une / de son l'équation. / comme la résolution finale d'un accord et d'une équation / comme l'attrait final et la résolution d'un accord.

Cette transcendance se dessine dans les métaphores musicale et mathématique. La première, faisant allusion à la résolution harmonique d'un accord dissonant appelant une consonance, et la deuxième, désignant la réduction d'une équation, font apparaître toutes les deux le principe de la résolution. Celui-ci présuppose une transformation qualitative permettant le passage à un niveau différent, et implique un aboutissement suite à ces transformations. Dans son achèvement, l'œuvre d'art figure cette découverte d'une solution grâce à la réduction des éléments différents et discordants, finissant par se fondre dans l'harmonie d'une unité finale. Dans le contexte à la fois poétique et génétique du passage, les métaphores signifient le passage du réel divers et épars, dissonant et *in-signifiant*, dont l'image se reflète dans la divergence et l'hétérogénéité des signes sur la page de manuscrit, à l'unité et à la cohérence significatives de l'œuvre finie, du Livre, porteur d'un *sens*.

Les palettes illustrant l'acheminement de l'œuvre vers son achèvement, caractérisé par les expressions « unité », « identité », « nudité », « évidence » et « mystère », qui transportent une connotation métaphysique et font allusion à l'épiphanie sacrée, révèlent la conception idéaliste d'une transcendance de l'œuvre et de la création. Dans un passage supprimé, Saint-John Perse dessine le chemin du poème à travers ses différentes étapes, jusqu'à l'accomplissement glorieux d'une œuvre parfaite.

Oi 5, p.8 :

< Le mystère d'une identité et la clarté suprême d'une évidence > / la nudité d'une évidence et la clarté / [le] mystère suprême d'une identité.¹⁷⁹

Le passage à l'état parfait suppose le franchissement d'un seuil métaphysique, que l'œuvre accomplie transcende. Ainsi transfigurée, elle devient *autre*, sacrée, « dégage[ant] le mystère d'une identité et la clarté suprême d'une évidence. » Les termes employés par Saint-John Perse sont manifestement ceux de la révélation du sacré, du visage divin enveloppé de mystère, à la fois voilé dans son apparition ineffable et dévoilé dans son éclat lumineux.

« < Le mystère d'une identité et la clarté suprême d'une évidence > / la nudité d'une évidence et la clarté / [le] mystère suprême d'une identité » : la leçon présente un rapport oxymorique entre « mystère » et « clarté / évidence », soulignant le caractère contradictoire et ambigu, équivoque et énigmatique de la révélation du sacré, échappant aux catégories rationnelles de la conscience. Les termes « clarté » et « évidence »¹⁸⁰ font appel à l'apparence visuelle de la manifestation transcendante, entraînant la certitude d'une présence pourtant inintelligible, « mystérieuse ».

La notion de « nudité » évoque le dépouillement de l'œuvre achevée, qui se manifeste comme épurée dans son harmonie, concentrée dans son essence, condensée dans son unité. Le principe d'« identité » constitue la définition du divin par excellence, Yahvé se présentant à Moïse par la parole de l'identité : « Je suis celui qui est » – présentation à la fois claire et

¹⁷⁹ Oi 5, p.10 :

(dans la marge) :

Et qu'est l'oiseau lui-même en paléontologie / à bout d'évolution, que le dernier état (et comme la dernière planche) d'une suite d'épreuves / de tirages successives / séculaires / continues / millénaires, l'affalant pour / dans le vol et tout le bilan du solde / à force d'activité au sol, par le / un spectre de l'avant-train / des avant-bras mises en ailes pour le vol, qui continue de l'effiler / l'affiler, de plein fouet (aidé / assisté de l'aile motrice et dans l'impatience de la course / dans l'effet de la course). Dialectique sérielle et matérielle au long / au plus long | – la grâce enfin de l'unité / unification dans [une] / d'une libération parfaite.

texte définitif :

« L'oiseau, hors de sa migration, précipité sur la planche du peintre, a commencé de vivre le cycle de ses mutations. Il habite la métamorphose. Suite sérielle et dialectique. C'est une succession d'épreuves et d'états, en voie toujours de progression vers une confession plénière, d'où monte enfin, dans la clarté, la nudité d'une évidence et le mystère d'une identité : unité recouverte sous la diversité. » (*Oiseaux*, IV, *O.C.*, p.413).

mystérieuse. Ce truisme de l'identité divine illustre également la nature tautologique de l'œuvre littéraire, dont l'identité se voile et se dévoile dans un cercle herméneutique : l'œuvre ne peut être appréhendée que par l'œuvre, sa connaissance résidant dans le mystère de son unité, dans cette identité suprême qui constitue aussi son énigme.

Dans l'attente d'une révélation suprême où l'œuvre parfaite se dévoile dans son « beau envol secret », « s'illuminent pertes ou failles et divergences précaires ».¹⁸¹ Le pas des signes sur la page ne se dirigent pas toujours dans la « bonne direction », d'après une conception téléologique de la création. Les « pertes », « failles » et « divergences précaires » s'illustrent dans les leçons écartées, les variantes supprimées, les syntagmes perdus, les passages égarés, les expressions contradictoires et divergentes, les formulations éphémères et incertaines. Et pourtant, elles sont toutes d'une importance capitale pour la création de l'œuvre, qui « habite le changement et fait son lieu de la métamorphose ».

L'accomplissement de la « fin » « rejoint son principe », l'œuvre achevée rejoint la perfection originelle. L'achèvement final ne serait-il qu'un retour au commencement, au point absolu de la naissance des formes pures et primordiales ? Ici se dévoile le mythe de l'origine, élément central de l'imaginaire poétique persien. Introduit dans le geste d'écriture, ce mythe expose l'idée d'un commencement absolu des signes où règnent non pas le chaos, mais une unité et une harmonie initiales, les mots existant en un parfait

¹⁸⁰ (> lat. *evidentia* « évidence, visibilité, clarté, transparence », de *videre* « voir »)

¹⁸¹ Oi 5, p.8 :

Il habite la métamorphose. Dialectique sérielle / suite sérielle et dialectique, succession // d'esquisses et d'épures / < substitutions > d'étapes et relais / substitution d'épreuves et d'états / d'épures | comme de planches et // d'épreuves / tirages /

phases et séquences (en marge) |

en voie de progression finale vers une confession plénière / durable / vers un aveu final / total / durable.

où se résume un jour / d'où monte un jour et se dégage le mystère d'une identité et la clarté suprême d'une évidence.

(dans la marge) :

phrases et séquences et...

s'illuminent pertes ou failles et divergences précaires

et dans cette // marche / course à l'unité

court à son attrait final / dans son cadre linéaire

accord avec les choses. L'évolution des mots à travers les âges correspond, par conséquent, à une dégradation de leur rapport parfait au monde, à un éloignement de cette unité initiale avec les choses, à « l'érosion » du signe par le temps. Ces « accidents de phonétique » et « grandes érosions du langage » provoquent « l'altération des signes »¹⁸², et éveillent le désir poétique de rejoindre l'unité originelle qui se distingue par la « concision ». Le mot concentre en lui une plénitude rayonnante de sens « sur sa toile très succincte / dans la chair même du réel / concret ».¹⁸³ Pour atteindre cet idéal poétique, les mots doivent s'affranchir de leur éloignement de l'origine pour retrouver la richesse signifiante de leur unité initiale, telle qu'elle se révèle dans l'accomplissement de l'œuvre d'art finie.

c) *La recherche d'un style*

« C'est la concision suprême d'une fin qui rejoint son principe »¹⁸⁴ – à travers l'évolution des signes vers un ordre signifiant qui se manifeste dans une « concision suprême », Saint-John Perse caractérise la brièveté et la précision du trait de pinceau de Braque, rapprochant ses oiseaux, « dans cette fixité du vol qui n'est que laconisme »¹⁸⁵, des calligraphies chinoises. Inspiré et transporté par le souffle originel et transcendant, le trait de pinceau porte en lui l'énergie de l'origine qu'il transmet ainsi à l'oiseau qui l'incarne et la symbolise, dans cette « concentration sur l'être »¹⁸⁶ qui l'emporte dans son vol. Le « laconisme de l'aile »¹⁸⁷, épanouissement visuel de l'énergie cosmique dans l'achèvement d'une forme finie, représente ainsi « la concision suprême d'une fin qui rejoint son principe ». Or, « sans le soustraire au nimbe du surnaturel », cette connaissance d'un mystère « d'avant-crédation », d'un

ce beau envol secret d'où monte un jour, à fin d'attrait, le mystère // secret / essentiel

¹⁸² *Exil*, VI, O.C., p.134.

¹⁸³ *Oi* 5, p.9.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Oiseaux*, VII, O.C., p.416.

¹⁸⁶ *Ibid.*

monde « outre mémoire » portés par le souffle originel et évoqués dans le vol de l'oiseau, ne mène pas à un territoire au delà du réel, mais au cœur le plus intime de l'être, où règne une immanence sacrée : « la connaissance // secrète / intime | lui demeure comme une // seconde / autre / outre | mémoire ».¹⁸⁸

D'autre part, cette « concision suprême d'une fin qui rejoint son principe »¹⁸⁹ désigne également l'idéal rhétorique classique, dominé par la concentration et la densité du style sublime.¹⁹⁰ Trois termes très significatifs, « le chiffre / l'ellipse | et le paraphe »¹⁹¹, vont dans cette direction, dans la mesure où ils évoquent la clarté du sens à travers la brièveté de l'expression. L'« ellipse » en tant qu'omission et le « paraphe » comme abréviation tendent vers cette concision stylistique et picturale « sur sa toile très **succincte** », pendant que le chiffre condense en lui un sens occulté – « Brièveté du bref ou de l'édit ! Le chiffre échappe à l'inertie ».¹⁹² Le dépouillement du style noble et son « émaciation » créent un style pictural elliptique et suggestif, non figuratif ni mimétique. Le long voyage de l'oiseau, sa « longue et vive sollicitation » se concentrent dans un trait unique et évocateur, dans un seul chiffre énigmatique : « sous cette / une **émaciation** suprême reportée // sur la

¹⁸⁷ *Oiseaux*, XIII, O.C., p.426.

¹⁸⁸ Oi 5, p.9.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Cet idéal d'une « concision suprême d'une fin qui rejoint son principe », construction serrée à stratégie dramatique, visant à créer l'unité du poème ainsi que son *effet* final s'annonçant dès le début de l'œuvre, se poursuit jusqu'au dix-neuvième siècle et apparaît également dans la poétique d'Edgar Allan Poe, transmis par Charles Baudelaire : « S'il est une chose évidente, c'est qu'un plan quelconque, digne du nom de plan, doit avoir été soigneusement élaboré en vue du dénouement, avant que la plume attaque le papier. Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du dénouement devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité, – en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention. » (Edgar Allan Poe, *The Philosophy of composition*, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1990, Bibliothèque de la Pléiade, pp.996-997). Idéal architectural, la « concision » produit l'*effet* d'unité et de totalité dont parle ici Poe, dénouement qui se concentre déjà dans l'incipit de l'œuvre, « fin qui rejoint son principe » - « Si sa toute première phrase ne tend pas à amener cet effet, c'est qu'alors, dès le tout premier pas, il a fait un faux pas. » (Edgar Allan Poe, *Œuvres*, Paris, Laffont, 1992, pp.1002-1003) ; « Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. » (Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, III, 1857).

¹⁹¹ Oi 5, p.9.

¹⁹² *Ibid.*

toile / sur un point // plat / final | s'intègre / se concède | l'essentiel // de cette / d'une longue [et vive] | sollicitation ». ¹⁹³

Le « laconisme de l'aile », ellipse picturale cristallisant le mystère de l'être dont l'oiseau représente l'incarnation à la fois vivante et imaginaire, surgit comme le trait distinctif des œuvres de Braque dont Saint-John Perse fait l'éloge. Cette « concision » où se révèlent la clarté, l'évidence et la vérité de l'œuvre accomplie, donne naissance à la figure poétique du « chiffre », qui concentre en lui le secret d'un sens irrévélé et concilie ainsi en une forme unique l'immanent et le transcendant, réunis dans l'unité signifiante du poème, et dans son origine imaginaire. Cet idéal poétique invite les signes affranchis à retrouver leur harmonie initiale avec les choses, et à se laisser porter par le commencement, par le souffle inspirateur qui les a fait naître et qui leur a transmis une vibration et une vie.

Le vol de l'oiseau est à l'image du processus de création, de l'écriture en acte. ¹⁹⁴ Le mouvement des mots sur la page lors de l'acte créateur se retrouve dans la trajectoire de l'oiseau, dont « l'inflexion du vol » symbolise les accents rythmiques, les intonations et mélodies des phrases et des mots

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Oi 5, p.8 :

Et déjà quelle // certitude / prérogative / [quel] signe d'élection à son départ [pour l'oiseau, signe // graphique / **grammaticale** / **schématique** l, sur la page du ciel.] d'être à soi-même, sur la page du ciel, tout à la fois l'arc et la flèche du vol ! le thème et le propos ! (la et le paraphe)

Au trait final / A l'autre terme | de son / cette évolution [(sur l'œil du peintre)], dans une culmination / [un] revêtement / [un] comble final / suprême /

c'est une culmination / un comble suprême | et c'est un comble où s'intègre l'essentiel de | toute sa longue sollicitation / tout un long report.

(dans la marge) :

à bout de course du Peintre et de l'oiseau

Beauté alors de ce / du mot [(de)] faciès qu'utilisent / dont s'enchantent | les géologues pour recouvrir historiquement tout un / l'ensemble évolutif des / d'éléments constitutifs (et des / d'états successifs) d'une matière rocheuse / [d'un] corps [rocheux] en formation.

(dans la marge) :

dans un envol de silhouette [...]

texte définitif :

« 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 !... À l'autre bout de cette évolution, sous son revêtement suprême, c'est un comble secret où s'intègre l'essentiel de tout un long report. Beauté alors de ce mot de « faciès », utilisé en géologie pour recouvrir historiquement, dans leur ensemble évolutif, tous les éléments constitutifs d'une même matière en formation. » (*Oiseaux*, V, O.C., p.414).

dans leur course sur la feuille, dans la « longue sollicitation » du sens. Ce niveau de signification, à la fois réflexif et génétique, retraçant la genèse textuelle, la naissance du poème jusqu'au « trait final de cette évolution », est tout à fait original. Il fait du poème *Oiseaux* non seulement un art poétique, mais aussi une *poiesis* vivante et une *genesis* symbolique.

L'oiseau incarne non seulement un certain trait pictural, le coup de pinceau de Braque, mais aussi un certain style qui est celui d'une concentration symbolique, d'une cristallisation schématique, d'une synthèse qui est aussi une ellipse : « le thème et le propos ! ». L'achèvement de la forme et du sens se révèle dans la concentration suprême, représentant la « culmination » de l'acte créateur et de l'œuvre d'art. L'oiseau symbolise la faite de l'être et de l'œuvre, son point suprême, son achèvement dans une forme apollinienne, « à bout de course du Peintre et de l'oiseau ». Les substantifs « comble / culmination » et les adjectifs « final / suprême » illustrent un point maximal, absolu, qu'atteint le style parfait. L'expression « revêtement », figurant entre les termes « culmination » et « comble final / suprême » semble assez curieux : enveloppe extérieure recouvrant les parois d'une construction, le terme « revêtement », adoptant ici une valeur et une fonction métaphoriques, montre que la composition de l'œuvre revient à une construction architecturale. Le travail de l'écriture est ici mis en fiction, thématisé à l'intérieur de l'univers fictionnel du poème, porté par les différentes représentations figuratives, métaphoriques et symboliques de l'oiseau, être vivant et œuvre d'art.

Les variantes « toute sa longue sollicitation / tout un long report » vont dans la même direction interprétative. Le « report », en tant que « récit d'un événement », retrace l'histoire de la création poétique, et, en tant que « transcription », signifie le transport et la transformation du réel sur la planche du Peintre, la transcription aussi des mots d'un manuscrit à l'autre, rendant visible l'évolution de l'écriture en acte. Le verbe « reporter »

signifiant également « ramener à l'endroit initial, remonter à l'origine, à la naissance », ce terme ouvre aussi la dimension génétique, autotélique et réflexive, du passage. Le mot « sollicitation », en revanche, dont les acceptions principales sont « appel, invitation, quête », fait allusion à une œuvre en quête d'elle-même, de son accomplissement stylistique. Cette « sollicitation » crée le mouvement d'une matière tendant vers sa réalisation, vers l'achèvement de sa forme, selon la dialectique aristotélicienne de *dunamis* et *energeia*, donnant naissance à la transformation incessante des mots et des choses jusqu'à leur réalisation finale.

Enfin, l'achèvement de l'œuvre présuppose un travail stylistique important, réalisant l'« intégration » de l'œuvre, sa fusion et son unification, sa transformation en « un comble où s'intègre l'essentiel ». Aussi le poème dévoile-t-il l'évolution du style à travers l'acte créateur, évolution représentée par la métaphore géologique du « faciès » : « pour recouvrir historiquement tout un / l'ensemble évolutif des / d'éléments constitutifs (et des / d'états successifs) d'une matière rocheuse / [d'un] corps [rocheux] en formation ». Ce corps rocheux en formation équivaut au corps textuel en évolution, les éléments constitutifs des états successifs correspondant aux différents états manuscrits, traces de la gestation textuelle.

La richesse herméneutique des manuscrits d'*Oiseaux*, dépassant de loin l'abondance sémantique du texte achevé, permet au critique de retracer ici de nombreux aspects de la genèse littéraire. L'histoire de la création de l'œuvre, la quête d'un idéal stylistique sont métaphorisées dans l'avant-texte d'*Oiseaux*, qui énonce l'art poétique d'un poème en devenir. La conception transcendante de l'œuvre achevée, indépendante et *autre*, s'y joint à l'évocation du travail de l'écriture naissante en quête d'une forme harmonieuse, et à la description idéalisée de la genèse littéraire, placée sous le signe d'une « inspiration fulgurante ».

2) Genèse et traduction : l'ivresse créatrice dans la traduction d'*Anabase* par T.S.Eliot

Les manuscrits de la traduction anglaise du poème *Anabase*, annotés par Saint-John Perse, nous permettent de retracer ici la conception mythique de la création, la naissance de la parole poétique et, enfin, la fonction sacrée du message poétique.

Les passages que nous allons analyser ici représentent, de façon réflexive pour ainsi dire, la genèse du poème – du poème *Anabase*. Cette genèse est liée à un mythe à la fois cosmique et dionysiaque de l'inspiration créatrice, mythe qui se dessinera surtout dans les exemples ultérieurs.

Texte français : « Au point sensible de mon front où le poème s'établit » (*Anabase*, I, O.C., p.94).

T.S.Eliot : there on my brow where the poem is formed (manuscrit *Anabasis*, I, p.1)

Variantes de Saint-John Perse : [there] on that tender part of / at the sensitive part of [my brow where the poem] establishes itself

Edition I et II : there at the sensitive point on my brow where the poem is formed

Par le choix du verbe « établir » (« where the poem establishes itself »), Saint-John Perse met volontairement en parallèle la fondation de la cité – « Sur trois grandes saisons m'établissant avec honneur, j'augure bien du sol où j'ai fondé ma loi »¹⁹⁵ – et la création poétique, « l'établissement » du poème, la conquête territoriale, guerrière, et l'aventure scripturale. Dès le début du poème,

¹⁹⁵ *Anabase*, I, O.C., p.93.

Anabase incarne ainsi une triple conquête, une triple ascension : guerrière (référentielle), spirituelle (symbolique) et poétique (réflexive).

Dans la version définitive , la formulation « where the poem is formed » ne respecte pas, contrairement à la proposition persienne « where the poem establishes itself » l'autonomie, l'indépendance de la création poétique, fruit d'une force inspiratrice, mystérieuse et impersonnelle, dont le chanter n'est que le médiateur. Visité par un principe étranger qui établit le poème, le poète « accueille », « au point sensible¹⁹⁶ de [son] front », lieu de l'inspiration par excellence¹⁹⁷, la parole venant d'ailleurs, et devient, comme dans le romantisme allemand, le médium interprétant et traduisant le message divin. Le passage présent illustre la fonction sacrée dont le créateur est investi, ainsi que le caractère sacré de sa parole, tout en affirmant, dans la suite de la phrase, l'existence du créateur et de son travail scriptural, caractérisé par l'inscription du message sur la chair vivante – « j'inscris ce chant de tout un peuple[...] » –, afin de lui donner un corps : la présence poétique, éternelle des « immortelles carènes ».

Selon Martin Heidegger, la posture du poète ainsi représenté se révèle caractéristique des temps modernes, marqués par l'absence du divin : « Être poète en temps de détresse, c'est alors : chantant, être attentif à la trace des dieux enfuis. Voilà pourquoi au temps de la nuit du monde, le poète dit le sacré. »¹⁹⁸ La poésie cristallise cette fuite infinie de la présence divine et du sens, par le retournement de la langue sur elle-même, par sa réflexion (au sens physique du terme), mais aussi par l'épaississement, la densification du signe qui prend corps – la traduction allemande de « poème », *Gedicht*, dit cette densité signifiante¹⁹⁹, propre au genre poétique.

¹⁹⁶ Notons encore une fois l'importance de la sensibilité, de la sensation dans le contexte créateur.

¹⁹⁷ Constante de l'imaginaire persien, le front est consacré à la présence divine, comme dans le passage suivant : « Et déjà par les rues un homme chantait seul, de ceux qui peignent sur leur front le chiffre de leur Dieu. » (*Anabase*, IV, *O.C.*, p.99).

¹⁹⁸ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, (trad. W. Brokmeier), Paris, Gallimard, 1990, p.327.

¹⁹⁹ L'adjectif qualificatif *dicht* signifiant « dense » en français.

Or, depuis le retrait des dieux sur le firmament occidental, la littérature, devenue désormais mensonge, tromperie, illusion, ne peut qu'exprimer ce néant, cette absence, cette présence désormais enfuie au delà de l'être, donc au delà du langage. Par conséquent, la création essaie de s'approcher jusqu'à ce point de fuite, jusqu'au seuil de cet ailleurs : l'outrance et la transgression – « La face ardente et l'âme haute, à quelle outrance encore courons-nous là ? »²⁰⁰ – fondent désormais son *ethos*. Dans l'adoration du dieu Dionysos, le discours poétique s'abîme dans l'ivresse de sa quête, sans pouvoir s'emparer du divin : « Les poètes sont ceux des mortels qui, chantant gravement le dieu du vin, ressentent la trace des dieux enfuis [...] ».²⁰¹

Anabase est ainsi placé sous le signe du dieu du vin, et dédiée à l'ivresse, principe de la création :

Texte français : « [...] j'inscris ce chant de tout un peuple, le plus ivre, à nos chantiers tirant d'immortelles carènes ! » (*Anabase*, I, O.C., p.94).

T.S.Eliot : there on my brow where the poem is formed, I inscribe this chant of all a people, a whole people, the **wildest**, launching²⁰² from our ways the keels unforgotten unforgettable. (manuscrit *Anabasis*, I, p.3)

Variante de Saint-John Perse : [I inscribe this chant of all a people, a whole people,] the **drunkenest / most enraptured**, [launching from our ways the] the immortal keels.

Edition I : there at the sensitive point on my brow where the poem is formed, I inscribe this chant of all a people, the most **rapt god-drunken**, drawing to our dockyards eternal keels ! (p.23)

L'ivresse, nécessaire à la création « d'immortelles carènes », marque la présence d'un principe étranger, dionysiaque, que révèle l'expression persienne « the most enraptured », assimilant l'inspiration à un viol, – « Toi,

²⁰⁰ *Chronique*, II, O.C., p.391.

²⁰¹ Martin Heidegger, *op. cit.*, p.326.

dieu mon hôte, qui fus là, garde vivante en moi l'hélice de ton viol »²⁰³ – à un ravissement aussi, selon les deux acceptions du mot, rapt et jouissance. L'expression de T.S. Eliot « the most rapt god-drunken » fait apparaître les trois éléments de cette expérience à la source de la création, le ravissement (« rapt »), l'ivresse dionysiaque, produisant l'illumination poétique où apparaît le message (« drunken ») et la présence sacrée comme source d'inspiration (« god »).

Le ravissement, expérience double du rapt et de l'enthousiasme, dû au règne passionné du dieu Dionysos – « Ma chance est dans l'adulation du soir et dans l'ivresse bleu d'argus où court l'haleine prophétique, comme la flamme de feu vert parmi la flore récifale »²⁰⁴ –, fait également son apparition dans le passage suivant :

Texte français : « Et l'homme enthousiasmé d'un vin, portant son cœur farouche et bourdonnant comme un gâteau de mouches noires, se prend à dire de ces choses » (*Anabase*, III, O.C., p.97).

T.S.Eliot : And the man inspired with wine, whose savage heart murmurs like a swarm of black flies, begins to say such words as these
(manuscrit *Anabasis*, III, p.6).

Variante de Saint-John Perse : [And the man] roused to **enthusiasm** by a wine, bearing his heart savage and buzzing [like a swarm of black flies, begins to say such words as these]

Edition I : and the man excited by wine, who wears his heart savage and buzzing like a swarm of black flies, begins to say such words as these (p.29)

Edition II : and man inspired by wine, who wears his heart savage [...]

²⁰² « to launch a ship or boat : to put it into water for the first time after it has been built » (*Collins Cobuild English Language Dictionary*)

²⁰³ *Amers*, IX, IV, O.C., p.337.

²⁰⁴ *Amers*, II, O.C., p.282.

Le bourdonnement d'une parole inconnue, incompréhensible, hermétique, venant d'ailleurs, nécessite une « inscription » – une transcription, une exégèse et une traduction, donc un travail de poète, qui, pour recevoir le message, doit être « enthousiasmé d'un vin ». L'activité de réception que Saint-John Perse accomplit à l'occasion de la traduction de son œuvre dans une langue étrangère, constituée d'une réécriture à travers un parcours herméneutique, ne fait que répéter le geste initial et symbolique de toute création poétique, qui, d'après le mythe persien de l'inspiration et de la création, consiste, elle aussi, en un travail de réception, de transcription et d'interprétation.

Ce geste initial de la création poétique, qui consiste à transcrire un message venant d'ailleurs, est lié à l'interprétation du « songe ». Conduisant à l'émergence d'une activité herméneutique et poétique, la quête de l'origine des signes est accompagnée dans le poème *Anabase* d'une exploration du songe et de son ascendance, exprimée par les termes « descent / anterior life », source toujours autre et insaisissable de l'inspiration :

Texte français :

« aux ides pures du matin, que savons-nous du songe, notre **aînesse** ? »
(*Anabase*, I, O.C., p.93).

T.S.Eliot :

At the pure ides of dawn what know we of the **primogeniture** of dream ?
(manuscrit *Anabasis*, I, p.1).

Variante de Saint-John Perse :

[at the pure ideas of] the day [what know we of] dreams, our **elder-sisters**, our birthright²⁰⁵ / descent / birthplace / previous life / anterior life
/ primogeniture // prior / elder / senior life.

Edition I : At the pure ides of day what know we of our **entail of dream** ? (p.19)

Edition II : At the pure ides of day what know we of our dream, older than ourselves ? (p.23)

L'expression métaphorique « entail of dream », apparaissant dans la première édition de la traduction anglaise, révèle l'héritage du songe « older than ourselves », source du langage poétique, *alma mater* préexistant à l'être et au monde selon une conception platonicienne. Intention principale de toute œuvre poétique moderne, la quête d'un langage poétique, dont la pureté serait susceptible de rendre l'ineffable du réel, correspond ici à un mouvement rétrospectif à la recherche du songe premier, « notre aînesse ».

La présence de ce « songe, notre aînesse » se révèle pourtant incertaine et évanescente. Ainsi, si Saint-John Perse accorde une grande importance au lexique de la renaissance, il travaille également sur le manuscrit de la traduction d'*Anabase* le sens des verbes évoquant un mouvement de disparition et d'évanouissement :

Texte français :

« là où les peuples **s'abolissent** aux poudres mortes de la terre »
(*Anabase*, VII, *O.C.*, p.105).

T.S.Eliot :

there where the peoples **find amend** in the dead dust of earth
(manuscrit *Anabasis*, VII, p.16)

Palette de Saint-John Perse :

eliminate / annihilate themselves / waste away / vanish / pass off / pass away / vanish away / fade away / come to nothing

Variante de Saint-John Perse :

[there where the peoples] **annihilate themselves** [in the dead] powders
[of earth]

²⁰⁵ « something that you feel you have a basic right to have, simply because you are a human being »
(*Collins Cobuild English Language Dictionary*)

Edition I et II : there where the peoples annihilate themselves in the dead powder of earth.

Le verbe employé par Eliot contient ici un contresens. L'expression « to find amend » / « to amend » signifie « améliorer », et s'oppose à l'expression française « s'abolir », voulant dire ici « s'anéantir », « s'annihiler ». Ce sens est précisé par les expressions anglaises que Saint-John Perse mentionne dans la palette, notamment dans les verbes « annihilate themselves / pass away / come to nothing » : il est question ici d'un évanouissement, d'un mouvement décadent, le sens du verbe impliquant un aspect progressif, imperfectif, duratif.²⁰⁶ Le sens du verbe anglais employé par T.S. Eliot correspond cependant à une des nombreuses acceptions du mot français « abolir », l'abolition pouvant impliquer en fait l'idée d'un progrès et d'une amélioration, et ce surtout dans le contexte juridique, où le verbe anglais « to amend »

²⁰⁶ Le même procédé surgit dans un autre passage du manuscrit d'*Anabase* ; cette fois-ci, le mouvement progressif, suggérant le devenir des choses, est évoqué par la valeur aspectuelle du verbe employé, et s'applique à une coloration :

Texte français :

« Ce sont de grandes lignes calmes qui s'en vont à des **bleuissements** de vignes improbables. » (*Anabase*, VII, *O.C.*, p.105).

T.S.Eliot :

These are the great quiet contours that lead on to the **cerulisation** of doubtful vines.
(*Anabasis*, VII, p.16)

Commentaire de Saint-John Perse concernant l'expression « cerulisation » :

« En français, ce mot serait intolérable. »

Correction de Saint-John Perse :

[These are the] calm lines [that] fade away to the // **blueness** / **fading blue** vines.

Edition I et II :

These are the great quiet lines that disperse in the **fading blue** of doubtful vines.

Le substantif anglais « cerulisation », proposé par T.S.Eliot, semble représenter un mot technique, faisant allusion à la couleur du ciel (> lat. *caeruleus*, a, um, « bleu », *caeruleum*, i, n. « azur, couleur bleue », de *caelum*, i, n. « ciel »). En français, seul l'adjectif « céruléen » existe, expression rare et littéraire, signifiant « d'une couleur bleuâtre ». Invention mariant le technique au littéraire, le mot « cerulisation » détruit pourtant la grâce naturelle et spontanée de la phrase par son caractère insolite. En revanche, d'allure plus abstraite que technique, le substantif anglais « blueness », représentant l'imitation lexicale exacte de l'expression française « bleuissement », ne possède pas non plus une consonance suffisamment poétique. La version définitive « the fading blue » reproduit plus fidèlement l'idée d'une gestation croissante exprimée par l'expression « bleuissement », grâce à l'aspect progressif inhérent au sémantisme du verbe « to fade », et à la forme grammaticale du participe présent substantivé « the fading » (gerund), accompagné de l'adverbe de couleur « blue », agissant en tant qu'attribut d'un verbe de devenir.

représente l'équivalent exact.²⁰⁷ Toutefois, c'est le sens premier, général, qui convient ici, évoquant le mouvement vital d'un retour vers la cendre, vers le néant initial d'où la vie et l'œuvre furent tirées, n'ayant rien en commun ici avec l'abrogation d'une loi, permettant le progrès.

Le songe poétique engendre donc le mouvement du devenir traversant non seulement le poème, mais aussi l'acte créateur. Ainsi, enthousiasme et illumination, à la source de la vision poétique, ne cessent-ils de faire leur apparition dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse, qui pose ainsi les principes mythiques et éthiques de la création, pénétrés par l'imaginaire dionysiaque, tels qu'ils surgissent également dans ce passage du manuscrit de *Vents* :

Texte français : « Les grands **illuminés** du sel et de la houille, **ivres** d'attente et d'aube dans les mines » (*Vents*, III, 4, *O.C.*, pp. 224-225).

Hugh Chisholm : the great **visionaries** of salt and coal, drunk with waiting and dawn inside the mines (manuscrit *Winds*, Canto III, p.8)

Variantes de Saint-John Perse : [the great] illuminate – illuminati – illuminees [of salt and coal, drunk with] expectation [and dawn inside the mines]

L'attente et le désir d'une nouvelle présence purement poétique, qui adviendra avec la naissance de ce poème, produit l'ivresse des « illuminés », des *happy few* sensibles au message divin. Saint-John Perse, écartant le mot « visionnaires », désire garder l'expression « illuminés » dans la version anglaise. L'illumination met en scène, presque dramatiquement et de façon active, la présence divine rayonnante et inspiratrice, tandis que la vision, perception d'une réalité surnaturelle mais aussi simple représentation spirituelle, image, illusion, rêve, privilégie le sujet de l'expérience.

²⁰⁷ « if you amend something that has been written such as a law, or something that is said, you change it in order to improve it or make it more accurate (*Collins Cobuild English Language Dictionary*).

Si, dans le monde moderne, l'épiphanie du sacré n'est possible que dans l'ivresse, permettant au poète, dans un élan dionysiaque, de s'approcher du seuil de l'ailleurs, de « l'outre-territoire », royaume dans lequel la présence divine s'est désormais retirée, le poème *Anabase* illustre cependant les pratiques d'une divination archaïque, assimilant le message divin à un oracle :

Texte français : « Trahissant l'âme la moins sobre et soulevé des pestilences de la nuit,
je m'élèverai dans mes pensées contre l'activité du songe ; je m'en irai avec les oies sauvages, dans l'odeur fade du matin !... »
(*Anabase*, V, O.C., p.100).

T.S.Eliot : With an unreserved soul and roused from the pure pestilences of night, in my thoughts I protested against the activity of dream, I shall be off with the wild geese, in the **thin scent** of morning
(manuscrit *Anabasis*, V, p.11)

Variante de Saint-John Perse : Betraying the last sober soul [and roused from the pure pestilences of night, in my thoughts I] will protest [against the activity of dream, I shall be off with the wild geese in the] **nauseous smell** [of morning].

Palette de Saint-John Perse : nauseous / mawkish / squeamish / sickening

Commentaire de Saint-John Perse : J'aurais souhaité un mot qui pût rendre, pour l'absolu du poème, ce qu'il y a à la fois d'écœurant et de sacré dans « l'odeur de viscères » du matin. (cf. idée primitive de sacrifice : entrailles).

Edition I : Betraying the least sober soul and roused from the pure pestilences of night,

In my thoughts I will protest against the activity of dream ;

I shall be off with the wild geese, in the sick smell of morning (pp.39-40)

Edition II : [...] in the stale smell of morning (p.37)

Il n'est point étonnant que le thème de l'ivresse resurgisse ici sous la forme de son antonyme ; la correction de Saint-John Perse, préférant « sober » à « unreserved », atteste que l'expression française « sobre » apparaît au sens littéral, et non au sens figuré de « réservé, froid, manquant de passion ». « L'âme la moins sobre » est en même temps la plus avertie, la plus sensible au parfum de l'épiphanie. Le poète se métamorphose ici en aruspice, chargé de prendre les augures, symbolisés ici par le vol matinal des oies, mais surtout par les « entrailles »²⁰⁸, lieu de la manifestation de la volonté divine. « L'odeur viscérale du matin », évoquée par Saint-John Perse dans son commentaire, confirme l'intuition interprétative amorcée dans le vol des oies : il s'agit bien là d'une scène de divination par les augures.

L'odeur fade du matin, fétide, douceâtre, fait écho aux « pestilences de la nuit », odeur infecte, miasme putride et écœurant. L'assonance en [a] reproduit phonétiquement cette fadeur nauséabonde (« les oies sauvages, dans l'odeur fade du matin ») dans le texte français, procédé sonore difficile à rendre dans la traduction. À travers le commentaire de Saint-John Perse, nous découvrons que cette senteur possède une valeur métaphysique : comme ailleurs²⁰⁹, la présence transcendante se manifeste ici par la sensation la plus concrète, la plus intense, dans l'émanation la plus épaisse, la plus « charnelle » de l'être.

Le « songe », en revanche, activité spirituelle s'opposant à la densité de la sensation²¹⁰, activité nocturne et dangereuse aussi parce qu'ouvrant l'accès

²⁰⁸ surgissant dans le commentaire pour le traducteur

²⁰⁹ voir l'odeur du phosphore, « l'odeur fulgurante et subtile, l'odeur chimique et spirituelle de la cérébration » (manuscrit *Anabasis*, p.25).

²¹⁰ Saint-John Perse attache une grande importance à l'évocation exacte de la sensation, visible surtout dans l'abondance d'adjectifs qualificatifs dans les palettes : la sensation possède toujours une portée métaphysique, comme, dans l'exemple suivant, la caresse du « poulain poisseux », qui sera cheval dans la *Chanson* finale et témoignera ainsi de la course du temps à l'intérieur de l'œuvre...

Texte français : « et le poulain poisseux met son menton barbu dans la main de l'enfant » (*Anabase*, V, O.C., p.101).

T.S.Eliot : and the mangy colt thrusts his bearded chin into the hand of the child (manuscrit *Anabasis*, V, p.12)

Palette de Saint-John Perse : sticky / pitchy / glutinous / gluey / viscous

Commentaire de Saint-John Perse : cf. impression « résineuse » que laisse au toucher la robe d'un poulain.

au royaume du subconscient et à la profondeur nocturne de l'indistinct, doit céder devant la « pensée » et le départ matinal – « je m'en irai avec les oies sauvages » – nécessaires pour le travail conscient de la divination créatrice. Les métaphores de la divination appartenant à l'univers mythique de la civilisation romaine, renvoient ici au travail créateur, qui se trouve défini par une activité herméneutique, et investi d'un pouvoir sacré, oraculaire.

Les manuscrits portent la trace d'une genèse poétique et exposent un mythe de la création littéraire, investie d'un pouvoir sacré. Cette transcendance caractérise aussi la conception de l'œuvre poétique selon sa représentation métaphorique au sein de l'avant-texte : la genèse incarne-t-elle un processus infini, toujours à recommencer ? où aboutit-elle en ce point culminant, en cette prise de conscience suprême de l'acte créateur, où triomphe la « synthèse » de l'œuvre achevée ? Yves Bonnefoy, en s'interrogeant sur les « points forts » de la genèse littéraire, se pose la même question : « Le seul acte cohérent qui se sera produit n'est-il pas à la fin, en ce moment de conscience par lequel on recueille la totalité des inscriptions qui se sont marquées sur la page, – et cela, donc, à des stades qui peuvent être nombreux, – pour une synthèse ? Mais qui, elle, ne laisse de ses propres hésitations aucune trace visible ». ²¹¹

L'œuvre, transtemporelle, ne garde aucune trace de sa naissance, ni du temps de sa création. Elle culmine en une perfection formelle et architecturale, telle qu'elle apparaît dans deux palettes sur le manuscrit du *Discours de Florence* :

Etat A, p.5 :

Edition I : the gummed colt (p.41)

Edition II : the sticky colt (p.39)

²¹¹ Yves Bonnefoy, « Enchevêtrements d'écriture. Entretien avec Michel Collot », in : *Manuscrits poétiques, Genesis*, n°2, *op. cit.*, p.123.

Pour **l'infailible** / la conduite finale, / heureuse / certaine / organisée /
formelle / indéfectible / totale / première du thème / la **plénitude**
contractuelle du thème / à sa (pleine) plénitude / **fatalité** / **nécessité** /
conclusion / maturation **contractuelle** / réelle
[dans la marge] :
fatalité / accomplissement²¹²

L'œuvre y apparaît « infailible » dans son achèvement, régie par une « nécessité » inévitable, parfaite, contrairement au manuscrit, qui témoigne de tant de tensions, de contradictions, d'hésitations, de failles. Quelle est cette « plénitude contractuelle » qui figure dans ce passage ? S'agit-il d'un contrat de création entre l'auteur et son œuvre ? D'un contrat de lecture entre le poète et son public ? Dans la version définitive surgit la variante « pour la conduite du thème à sa libre échéance », faisant allusion à l'accomplissement suprême de la genèse, ressenti comme une « échéance », un terme, une expiration. Tout comme l'origine absolue de la genèse, insaisissable parce que située en deçà du texte et du langage articulé, l'aboutissement ultime de la naissance textuelle, passage invisible mais décisif transformant le manuscrit en œuvre achevée, demeure une zone d'ombre. La genèse se dévoile comme une durée intérieure, une temporalité dynamique et irrégulière, dont les points limites, inexplorables, échappent à la compréhension analytique.

Sur les manuscrits persiens, documents de l'acte créateur, surgit le phénomène complexe de la genèse, mis en scène par le processus d'écriture et figurant comme objet même du poème en train de naître. L'interprétation et la

²¹² Etat B, p.5 :

pour la conduite < du thème à sa fatalité > finale du thème à sa < pleine > / < libre > / libre échéance.

texte définitif :

« D'où l'exigence, en art, d'une œuvre réelle et pleine, qui ne craigne pas la notion d'"œuvre", et d'œuvre "œuvrée", dans sa totalité, impliquant d'autant plus d'assistance du souffle, et de force

traduction redoublent le processus initial de la genèse poétique, en la répétant à un niveau secondaire, réflexif. Phénomène complexe parce que inexplorable dans ses moments extrêmes du commencement absolu et de l'achèvement ultime, représentant les « points de fuite » de la conscience créatrice et du langage poétique, la genèse épouse les deux principes créateurs que sont le mouvement (« les vents d'Ouest ») traversant la matière, et la forme (« les écritures nouvelles ») comme réalisation de ce mouvement. Activité d'invention et de transformation de la matière verbale et fruit vivant de cette activité, énergie dionysiaque et apparence apollinienne, la naissance textuelle est multiple et insaisissable. Dans leur errance, les manuscrits exposent le parcours initiatique de l'écriture persienne, voyage vers l'inconnu et le subconscient où adviennent les aventures de l'invention et de l'élaboration scripturales.

organique, d'élévation de ton et de vision, au-delà de l'écrit, pour la conduite finale du thème à sa libre échéance. » (*Discours de Florence, O.C.*, p.453).

Chapitre III :

Création et interprétation

L'avant-texte offre une clé interprétative de nombreux passages obscurs de l'œuvre persien, grâce à la valeur herméneutique des palettes figurant sur les manuscrits. Le principe d'équivalence, régnant parmi les variantes paradigmatiques, facilite l'approximation sémantique de l'expression à élucider. Poète critique, Saint-John Perse expose ainsi, sur le chemin de la création, son interprétation de tel ou tel mot, ainsi que son « art poétique », sa conception du langage poétique, son idéologie de l'acte créateur. Intégrant le geste herméneutique à l'intérieur du processus de création, toute tentative créatrice produit ainsi une poétique et une éthique.²¹³

1) La valeur herméneutique des variantes et des passages supprimés sur le manuscrit du *Discours de Stockholm*

Les variantes, souvent juxtaposées au terme à interpréter, constituent un environnement sémantique immédiat, influant sur le sens de l'expression figurant dans le texte définitif. Les variantes témoignent ainsi d'une grande valeur interprétative, dans la mesure où l'avant-texte « révèle avec quels mots ou quelles images tel ou tel élément du texte s'est trouvé en conjonction ou en

²¹³ Le geste herméneutique, visant non seulement à saisir la signification d'un texte poétique, mais aussi sa qualité et son effet esthétiques, sa « littérarité », est intimement lié au jugement esthétique qu'implique tout acte créateur : « Le texte poétique ne peut être saisi dans sa fonction esthétique qu'au moment où les structures poétiques, qui sont les marques de l'objet esthétique *fini*, sont reversées, à partir de l'objectivation de la description, au compte du procès de l'expérience du texte – celle-ci permettant au lecteur de participer à la *genèse* de l'objet esthétique. » (Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, *op. cit.*, p.359).

concurrence aux différents moments de la genèse. »²¹⁴ La proximité sémantique d'un terme par rapport à sa variante permet, grâce au principe analogique, de mieux saisir la signification du terme en question, surtout si celui-ci comporte plusieurs acceptions différentes. Les palettes synonymiques ou parasynonymiques présentes sur les états manuscrits du *Discours de Stockholm* se prêtent particulièrement à l'interprétation de termes ambigus. Ainsi le passage suivant se consacre-t-il à une définition « poétique » de la poésie. Saint-John Perse y aligne toute une suite de variantes, susceptibles d'éclairer les expressions du texte définitif :

Etat A, p.3 : La poésie n'est pas, comme on l'a dit, « le réel absolu », elle en est (du moins / bien) la plus proche [et la plus sensible] // **visiteuse / fréquentation / appréhension / sollicitation / approximation / avancée** | à cette limite extrême de complicité où le réel dans le poème tendrait à / voudrait / semble | s'informer lui-même.

Etat B, p.3 : la poésie n'est pas, comme on l'a dit, le « réel absolu », elle en est < (bien) > la plus proche / fière / haute // **convoitise / sollicitation / visiteuse / approche / voisinage / fréquentation / approximation / proximité** (et la fréquentation suprême) / et la plus proche fréquentation, étant bien **l'attentat / l'entreprise** / le plus hardi / j'allais dire l'attentat... / (qui se puisse perpétuer) contre [le réel et (contre)l'absolu], < à cette limite > (et du concret porté à l'absolu elle est la **combustion** suprême), à cette limite extrême de complicité où le réel dans la poème semble s'informer lui-même / et s'ouvrir joyeusement à l'âme / l'accueil humain / < (et le poème à l'invasion de l'Être s'ouvrir joyeusement / [et le poème] à même l'Être, sa substance suprême [s'ouvrir joyeusement] dans une suprême réalité et une acceptation suprême de l'Être / à l'invasion suprême de l'Être [s'ouvrir joyeusement] >

(dans la marge)

²¹⁴ Michel Collot, *op. cit.*, p.107.

- la **tentation** la plus pressante / constante **d'appréhension** dans l'absolu
- et **l'entreprise** la plus hardie sur l'absolu /
- et **combustion** qui s'alimente à la substance même / vraie de l'Être /
- et de la lumière / l'aurore / la substance (vraie) / même des choses / de l'Être elle voudrait être l'humble / l'aura
- fréquentation même de l'Être, sa substance

[Insertion d'une partie du texte marginal / interlinéaire de l'état C dans le texte du manuscrit D.]

Etat D, p.3-4 : Car si la poésie n'est pas, comme on l'a dit, « le réel absolu », elle en est (bien) la plus proche convoitise et la plus proche < fréquentation > appréhension, < (étant bien **l'attentat le plus hardi** qui se puisse perpétrer contre le réel et l'absolu) > , à cette limite extrême de complicité où le réel dans le poème semble s'informer lui-même.

Texte définitif : « Car si la poésie n'est pas, comme on l'a dit, le « réel absolu », elle en est bien la plus proche **convoitise** et la plus proche **appréhension**, à cette limite extrême de complicité où le réel dans le poème semble s'informer lui-même. » (*Discours de Stockholm, O.C.*, p.444).

L'approximation interprétative des termes « convoitise » et « appréhension », présents dans la version définitive, est rendue possible grâce à la différence sémantique que révèlent ces expressions par rapport à leurs variantes. Selon le texte définitif, la poésie, se tenant en marge du réel, dans son « voisinage », sa « proximité », ne peut qu'approcher et désirer les choses, qui constituent un horizon vers lequel tend la création poétique, sans jamais atteindre une identité, sans jamais réaliser une équation ontique entre le réel et l'imaginaire. Les variantes « fréquentation » et « visitation » attestent une conception de la poésie plus romantique, plus mythique et naïve aussi, exprimant le rêve nostalgique d'une poésie plongeant au cœur du réel. Or la séparation entre

l'être et la parole poétique est irréversible, seul le souvenir de l'idéal persiste dans le désir créateur, qui n'est désormais qu'une « sollicitation » du réel, qu'une « complicité » avec les choses. L'écriture poétique, désirant approcher l'horizon du réel dans son expérience de l'ineffable, recrée « le réel dans le poème », réalité seconde, transfigurée, investie du pouvoir de l'imagination.²¹⁵ Le terme de « combustion » illustre métaphoriquement cette transformation qualitative du réel en matière poétique et signifiante, où « le concret porté à l'absolu » crée un effet mimétique.

L'« approche » du réel – « attentat le plus hardi » de l'artiste – consiste en la « captation » du réel à l'origine de la genèse. À l'intérieur de l'univers poétique persien, cet « attentat » s'incarne dans la métaphore du « rapt » :

« Toutes choses connues du peintre dans l'instant même de son rapt, mais dont il doit faire abstraction pour rapporter d'un trait, sur l'aplat de sa toile, la somme vraie d'une mince tache de couleur. »

(*Oiseaux*, III, *O.C.*, p.411).

Dans la version définitive, la notion d'« attentat » disparaît, et, avec lui, la violence de l'acte créateur.

À travers les variantes de la palette, nous poursuivons ici une véritable évolution de l'idéologie créatrice : les variantes évoquant une conception romantique de la poésie, placée dans le sillage du poète Novalis²¹⁶, sont abandonnées au profit de termes et d'expressions témoignant d'une vision plus réaliste et désenchantée.²¹⁷ Le pouvoir magique et mythique de la parole

²¹⁵ « L'expérience de l'ineffable commence par l'expérience du langage. La poésie est, au sens propre du mot, une *poiesis*, dans la mesure où elle produit et construit un monde textuel. » (Georges Cesbron, « La naissance du poème chez Saint-John Perse », in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, Paris, Gallimard, 1983, p.33).

²¹⁶ « Lorsque Saint-John Perse écrit en 1960 dans le *Discours de Stockholm* que "si la poésie n'est pas, comme on l'a dit, le *réel absolu*, elle en est bien la plus proche convoitise et la plus proche appréhension", il répond en fait à Novalis dont en 1937, dans ce numéro spécial des *Cahiers du Sud*, il a relevé la formule : "Le Réel absolu, c'est la Poésie". » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, op. cit., pp.233-234).

²¹⁷ Et pourtant, ce rêve novalien, partagé initialement par Saint-John Perse, d'une identification ontologique de l'être et des mots, allant plus loin que la simple affirmation romantique d'un autre monde dont dispose la langue en tant que fiction, ressemble aux théories modernes phénoménologique

poétique, capable d'équivaloir le réel, voire d'être le réel – idéal qui, tel une conviction intime de Saint-John Perse, semble pourtant traverser et motiver l'œuvre entière de ce dernier –, se dévoile ici comme une illusion, comme un rêve dépassé par le temps. Au lieu d'une « fréquentation » du réel, seule est possible encore sa « convoitise », sa recreation imaginaire dans le poème.

« Convoitise » du réel, comme point d'aboutissement de toute quête poétique, comme destination éthique. « Appréhension » du réel aussi, à travers l'imagination créatrice. Transfiguration du réel par la puissance du verbe poétique, créant « le réel dans le poème ». Création d'un monde autre, analogue mais purement poétique, où règnent une unité et une cohérence parfaites. Tels se révèlent les pouvoirs du langage poétique d'après la conception persienne, émergeant sous l'accumulation des variantes dans les palettes. À travers les liaisons internes portées par l'architecture de l'œuvre, le réel poétique, « réel fictif », « semble s'informer lui-même », semble être un objet de connaissance, porteur d'un sens : fruit d'un ordre, d'une structure langagière signifiante, tout en étant « affirmation souveraine d'un autre monde dont dispose la langue en tant que, littéralement, poésie, fiction ».²¹⁸ Il s'agit moins de nommer, de désigner, que d'invoquer une présence sensible dans l'imagination : à l'instar du langage, « [...] le réel est plutôt perçu et traité comme une masse sensorielle dynamique, une base musicale, "informelle" :

et herméneutique de Heidegger et de Gadamer, qui eux aussi, assimilent l'être au langage, jusqu'à parler d'un « monde-langage », d'un « langage comme horizon du monde » : « Il n'y a pas, en dehors du langage, un être des choses auquel la parole viendrait s'ajouter comme moyen de conservation ou de communication d'une expérience en elle-même prélinguistique. Le rapport du mot à la chose est lui-même d'une certaine manière pensé sur le modèle de la transmutation en forme : le mot vient à l'être avec la chose et lui appartient dans la mesure où l'expérience que l'homme fait de la chose appartient à celle-ci et contribue à la constituer. [...] La formation du concept de la chose, la recherche du mot juste pour une expérience donnée ne sont pas autant d'efforts pour enregistrer des expériences déjà faites, pour les fixer ou les communiquer : elles constituent l'expérience comme telle. Le caractère absolu de l'expérience linguistique du monde consiste donc dans le fait qu'elle "précède tout ce qui est reconnu et considéré comme étant" (H. G. Gadamer, *La vérité et la méthode*) : le monde n'est pas l'objet du langage ; la présentation des choses comme en soi n'est qu'une position particulière dans laquelle l'homme décide de les situer et de se situer par rapport à elles. Avant toute individuation de relations définies entre moi et le monde, il y a cette unité de base qu'est le monde-langage, le langage comme "horizon du monde" (*ibid.*). » (Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, *op. cit.*, pp.217-218).

²¹⁸ Christian Prigent, *op. cit.*, p.296.

sensualité, sensorialité, sexualité ». ²¹⁹ Il s'agit, tout en affirmant la présence immanente des choses se refusant au sens, de transposer leur configuration et leur apparence sur la scène analogue, structurellement mimétique, du langage poétique, de la matérialité signifiante, du mouvement phrastique, équivalent au mythe cinétique du réel. Équivalence mimétique et apparente donc, la poésie ne reproduit pas l'identité essentielle du réel, mais imite, grâce au corps langagier et à sa chair signifiante, le fonctionnement structurel, certes idéalisé et mythifié, du réel.

Souvent, les différences sémantiques légères existant entre les variantes produisent une inflexion du sens au sein de la palette, et manifestent un véritable « parcours intellectuel » de l'auteur. Représentatif d'une idéologie esthétique réelle, le choix final du poète se révèle très significatif pour l'interprétation du passage. L'exemple suivant se consacre, lui aussi, à la définition de la poésie, confrontée non plus au réel, mais à la vie :

Etat B, p.4 : Se refusant de dissocier l'art de la vie, ni de l'amour la connaissance, [(se confrontant avec le Tout)], **elle²²⁰ est la vie la vie elle-même / à la poursuite même de la vie / en quête de vie même.**

Attachée à son propre destin, **elle se connaît égale à la vie même / elle est la vie même**

dans la marge : Ardente à rechercher / déceler l'approche même de l'Être, son essence, **elle est la vie elle-même en quête de vie même / son cours / vie neuve.**

Etat D, p.7 : < sa **foi** est dans la vie (elle) même et dans l'immensité de vivre et d'être >

texte définitif : « Se refusant à dissocier l'art de la vie, ni de l'amour la connaissance, elle est action, elle est passion, elle est puissance, et novation toujours qui déplace les bornes. » (*Discours de Stockholm, O.C.*, p.445).

²¹⁹ *Ibid.*, p.261.

²²⁰ c'est-à-dire la poésie

Les variantes « elle est la vie elle-même / à la poursuite de la vie / en quête de vie même » répondent au conflit de l'exemple précédent. Peut-on affirmer une identité parfaite entre la poésie et la vie ? ou bien la poésie symbolise-t-elle la quête de l'être, qu'elle appréhende de la manière la plus profonde, la plus intense, la plus passionnée ?²²¹ Ou bien s'agit-il, selon l'expression « elle est égale à la vie elle-même », d'une relation d'égalité, d'équivalence, mais aussi d'indépendance, la poésie – « vie elle-même en quête de vie neuve » – représentant un monde similaire, parallèle, mais autre, quoique mimétique du monde réel ? Remplaçant la « vie » par l'« action », la « passion » et la « puissance », le choix du poète révèle sa conscience de l'impossibilité d'une équation ontologique entre l'être et la poésie, qui, dans la version définitive, n'est plus « la vie elle-même », mais un « mode de vie » :

« Mais plus que mode de connaissance, la poésie est d'abord **mode de vie** – et de vie intégrale. » (*Discours de Stockholm, O.C.*, p.444).

Dans un autre passage du manuscrit, une leçon supprimée révèle la conception nietzschéenne d'une création au delà du bien et du mal, d'une esthétique au delà des considérations éthiques traditionnelles.

Etat A, p.4 :

(en marge)

Et sa leçon est d'optimisme. [**Hors du bien et du mal** / (en marge) **Au-delà du bien et du mal : par-delà bien ou / et mal**]. Une même loi d'harmonie régit pour lui le monde entier des choses.

Etat B, p.5 :

Et sa leçon est d'optimisme. < (Par-delà les apparences et bien au-delà du bien et du mal) >.

²²¹ « La poésie n'est rien d'autre que cela : une exaltation du monde, une célébration des choses, rendues par la conscience totalisante à leur puissance émotionnelle native. » (Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, Paris, Corti, 1995, p.273).

texte définitif : « Et sa leçon est d'optimisme. Une même loi d'harmonie régit pour lui le monde entier des choses. » (*Discours de Stockholm*, O.C., p.446).

Négation d'une exigence éthique traditionnelle, la poésie acquiert l'ethos nouveau et nietzschéen d'optimisme et d'affirmation, par delà le bien et le mal. La suppression de cette leçon est significative ; est-ce là le résultat d'une auto-censure, destinée à écarter des positions trop radicales ? L'avant-texte révèle ici la pensée véritable du poète, au delà de l'artifice oratoire et diplomatique du discours du Nobel, les convictions secrètes qui se tiennent entre les lignes. Les passages supprimés manifestent ainsi une valeur herméneutique réelle, transformant le manuscrit en un véritable discours interprétatif du texte achevé. Mainte métaphore *in absentia* du texte définitif se transforme en métaphore *in praesentia* sur la page de manuscrit.

À l'intérieur de l'état C, p.3 survient la création dans l'interligne d'un nouveau paragraphe qui n'existait pas auparavant dans les états A et B, et qui ne figurera pas non plus sur les états ultérieurs. Y apparaît une autre conception poétique persienne :

Etat C, p.3 :

(dans l'interligne)

< Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination de l'image médiatrice, et par le jeu de ses **correspondances / (les plus lointaines / très étranges / surnaturelles)** sur mille chaînes de réactions, et d'associations étrangères (très lointaines), le poète se pense / **le poète s'ouvre un monde d'équivalences irréfutables** et par la grâce d'un langage où se transmet le mouvement même de l'Être, il s'investit lui-même d'une surréalité qui n'est point celle du savant. Est-il chez l'homme [très précaire] plus saisissante dialectique ni de l'homme engage plus ? >

(dans la marge) :

< Par la pensée analogique et symbolique , par l'illumination médiatrice de l'image et ses **correspondances surnaturelles**, par mille chaînes de réactions et d'associations lointaines / imaginaires (proliférant aux rives les plus lointaines et les plus étrangères, le poète s'ouvre / hante (à l'infini / dans sa nuit) un monde d'équivalences (et de.....) qui transcende de beaucoup/ entrevoit les relativités de la science expérimentale.

/ la relativité / [le] champ expérimental de la relativité scientifique / du monde physique / des physiciens / [du] champ expérimental / de la science expérimentale.

Et par grâce d'un / du langage où se transmet le mouvement même de l'Être, à même la chose / cette part de l'Être / l'essence / la réelle / qu'il intègre autant qu'elle l'intègre, il s'investit lui-même d'une surréalité / du surréel ou du réel / d'essentiel / qui n'est pas celle de la science.

Dans ce passage transparaît l'héritage surréaliste, mais aussi symboliste du poète. La parole poétique, créant « un monde d'équivalences irréfutables », fonctionne, comme la poétique baudelairienne, selon des correspondances analogiques (correspondances horizontales) et symboliques (correspondances verticales). Le langage poétique, caractérisé par les expressions « associations », « correspondances », « chaînes », « image médiatrice », rassemble et unit ce qui, dans le réel, est épars et différent. Les « rives étrangères » symbolisent l'inconnu auquel la poésie accède par « l'illumination de l'image médiatrice », par le transport de la métaphore. L'« illumination » désigne l'éclair, l'impétuosité du surgissement de l'image persienne, ainsi que son action, qui est d'illuminer, d'éclairer le réel opaque et « in-signifiant ». La poésie est également une *poiesis*, dans la mesure où elle construit et produit un monde textuel.

Un autre passage supprimé dans la version définitive²²² fait apparaître la notion de « solidarité » dans la confrontation entre le poète et l'Histoire :

Etat B, p.5 :

Poète est celui-là qui pour nous rompt l'accoutumance. Rien du drame de son temps ne lui est étranger. [**Œuvrant en solitaire, il œuvre fraternellement pour tous.**]

(dans la marge) :

(Œuvrant en solitaire, il œuvre pour tous les hommes, ses frères / semblables.)

L'image de l'écrivain engagé, prenant part aux grands événements de l'histoire et aux bouleversements de la société, disparaît avec la suppression de la leçon, et, avec elle, l'idéal humaniste d'une fraternité existant entre les hommes, inspirant la parole universelle du poète. Cette solidarité entre le poète et ses lecteurs – « ses frères / semblables » semble porter l'écho du vers baudelairien : « – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! »²²³

Saint-John Perse semble vouloir effacer toute allusion à un héritage littéraire, qu'il soit baudelairien ou rimbaldien, comme dans le passage suivant :

Etat C, p.5 :

Elle est action, elle est passion, elle est puissance,
[**et novation toujours qui déplace les bornes. Subversion toujours et (toujours) de l'insoumission,** l'amour est son foyer et son lieu est partout.]

(dans la marge) :

(subversive toujours et toujours dans l'insoumission)

²²² *Discours de Stockholm, O.C.*, p.446.

(et faisant plus que susciter l'action, elle la devance infiniment) ; elle ne se veut jamais absence ni refus.)²²⁴

Le poète est un « voleur de feu » ; la poésie exprime l'insoumission, la subversion et un « esprit d'avant-garde ». Elle « devance l'action » – comment ne pas penser ici à la célèbre phrase d'Arthur Rimbaud figurant sans sa lettre à Paul Demeny : « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant. »²²⁵

Dans un autre passage absent de la version définitive, Saint-John Perse énonce les deux principes dialectiques de sa poétique, la « création » et le « dépouillement » :

Etat D, p.8 :

Mais rien non plus ne garde < sa forme créatrice > forme ni mesure sous
< l'éternel > l'incessant afflux de l'Être.
< (**Dépouillement** et **création** sont de même pulsation vitale) >. »

Si Saint-John Perse parle d'une érosion des signes à travers les âges²²⁶, nous pouvons également parler d'une altération du texte à travers sa genèse, car « rien [...] ne garde forme ni mesure sous l'incessant afflux » du désir écrivain. La naissance du poème s'accompagne d'un processus de concentration, de sublimation, de « dépouillement ». D'un état manuscrit à l'autre, nous assistons à un véritable phénomène « d'évacuation » de la matière textuelle : Saint-John Perse ne garde que l'essentiel, supprimant tout ce qui pourrait dévoiler le sens du passage de façon trop claire, trop évidente, trop transparente.

L'obscurité et l'énigme constituent un idéal poétique qu'il s'agit d'atteindre à travers tout un travail d'élimination et d'épuration, allant parfois

²²³ Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal*, 1957.

²²⁴ Cette variante n'apparaît pas dans l'état D, p.6, ni dans le texte définitif. (*O.C.*, p.445).

²²⁵ Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p.252.

²²⁶ « qui prend souci des accidents de phonétique, de l'altération des signes et des grandes érosions du langage » (*Exil*, VI, *O.C.*, p.134).

jusqu'à la mutilation et l'ablation. La création de nombreuses ellipses dans le texte achevé se présente comme le fruit de cette volonté de concision et d'émaciation. De mystification aussi : de même que les allusions référentielles et informations intertextuelles sont occultées et rendues méconnaissables dans le texte achevé²²⁷, les passages explicitant un terme ambigu, une métaphore difficile, une ellipse obscure sont éliminés peu à peu du manuscrit. L'ellipse²²⁸ n'est donc pas, comme on pourrait le croire selon le mythe de la création poétique, l'expression mystérieuse, le balbutiement sibyllin d'un langage à sa naissance, une irruption originelle et spontanée de la voix prophétique²²⁹, mais le résultat d'un travail stylistique que nous pouvons retracer à travers la lecture des différents états manuscrits.

²²⁷ « Ces emprunts sont toujours radicalement détachés du contexte immédiat et réinsérés dans un autre contexte par un travail d'« assemblage » « mystérieux et mystifiant », pour reprendre les termes de Lilita Abreu, c'est-à-dire par des procédés de maquillage, de collage et de fusion d'images [...] Si certains matériaux du poème sont référentiels, le poème en tant qu'œuvre totale reste sans référence. » (Catherine Mayaux, « Emprunts, collage et mise en page du poème dans le Chant X d'*Anabase* », in : *Pour Saint-John Perse, op. cit.*, p.170).

²²⁸ « De la pensée discursive ou de l'ellipse poétique, qui va plus loin et de plus loin ? » (*Discours de Stockholm, O.C.*, p.444). L'ellipse poétique est un élément très important de la poétique persienne. Cette « parole brève comme éclat d'os » (*Vents, I, O.C.*, p.190), renvoie l'image directe et immédiate du langage à sa naissance, à son surgissement, dans l'instant même de sa création, « dans l'instant même de son rapt » (*Oiseaux, III, O.C.*, p.411). L'ellipse poétique implique une conception bergsonnienne de la durée vitale qui ne peut être appréhendée par l'intuition qu'en une globalité indivisible, unique et immensurable, comme les « poèmes nés un soir à la fourche de l'éclair » (*Exil, IV, O.C.*, p.129). Dans sa lettre à Roger Cailliois, Saint-John Perse mentionne l'ellipse comme une manifestation de la fonction poétique du langage : « [...] ce que vous considérez certainement avec moi comme essentiel de la fonction poétique : c'est-à-dire sa fulguration propre, dans la restitution synthétique comme dans la décharge elliptique : son fatalisme rigoureux, qui n'admet rien de fortuit en cours de conclusion, même dans les plus larges amplifications apparentes. » (Saint-John Perse, Lettre à Roger Cailliois, 8 août 1943, *O.C.*, p.959). *Ethos* et esthétique, l'ellipse caractérise une façon d'écrire autant qu'une manière d'être. « Et toi plus maigre qu'il ne sied au tranchant de l'esprit, homme aux narines minces parmi nous, ô Très-Maigre ! ô Subtil ! Prince vêtu de tes sentences ainsi qu'un arbre sous bandelettes » (*Amitié du Prince, I, O.C.*, p.65). Le prince, dans sa maigreur, incarne l'ascèse spirituelle, mais symbolise aussi la maigreur ascétique du langage, le dépouillement de l'idée – l'ellipse poétique.

²²⁹ « L'obscurité qu'on lui reproche ne tient pas à sa nature propre, qui est d'éclairer, mais à la nuit même qu'elle explore, et qu'elle se doit d'explorer : celle de l'âme humaine et du mystère où baigne l'âme humain. » (*Discours de Stockholm, O.C.*, pp.445-446).

« Le vague, l'obscurité des choses décrites n'est pas procédé d'écriture mais fidélité à l'authentique représentation du monde qu'en prend la conscience qui se souvient ou qui rêve. » (Jean Cohen, *Théorie de la poéticité, op. cit.*, p.272).

2) La quête du sens caché : éclaircissement de quelques passages obscurs du poème *Oiseaux* à travers la lecture de son manuscrit

« Les voici, pour la transe et l'avant-
création, plus nocturnes qu'à l'homme la
grande nuit du songe clair où s'exerce la
logique du songe » (*Oiseaux*, VIII, *O.C.*,
p. 417).

Comme nous avons pu le constater au cours de l'étude précédente consacrée aux manuscrits du *Discours de Stockholm*, l'avant-texte possède une valeur herméneutique importante et dévoile mainte pensée intime, enfouie à jamais au plus profond du jardin secret des brouillons. Le texte publié représente en quelque sorte une rhétorique *in absentia*, qu'une lecture du manuscrit transforme en une rhétorique *in praesentia* : curieusement, ce sont les chemins labyrinthiques de l'avant-texte qui livrent l'interprétation du texte achevé. Ainsi proposons-nous ici une lecture des différents états manuscrits du poème *Oiseaux*, afin d'en éclaircir quelques passages obscurs.

Voici la première palette apparaissant sur le manuscrit Oi 2 :

Oi 2, p.1 :

L'oiseau, de tous nos consanguins le plus avide d'être / ardent à vivre
mène aux confins du jour / de l'aube | (et de la nuit) un // impérieux /
insigne / inlassable / allègre / singulier / le plus aventureux | destin /
destinée.

Migrateur [affamé du soleil / et hanté d'inflation solaire / hanté de
lumière (ivre et sectateur ébloui / affamé / insatiable | du feu | au soleil
voué / de soleil ivre / ivre / sectateur d'un éternel / suprême été, il voyage
de nuit...

(en marge) :

il peuple de son spectre la prophétie des nuits

sur la lune

Aux nuits de mer / prime / quart de lune / lune tierce / grise / tierce de lune

couleur du gui des Gaules²³⁰, ... il peuple de son spectre...

Oi 3, p.1 :

Il peuple de son spectre la prophétie des nuits.

(dans la marge) :

Par temps de **haute** / **basse** / pâle / **grise** / faible / proche lunaison,
couleur du / de gui des Gaules.

Aux nuits de lune

texte définitif :

« L’oiseau, de tous nos consanguins le plus ardent à vivre, mène aux confins du jour un singulier destin. Migrateur, et hanté d’inflation solaire, il voyage de nuit, les jours étant trop courts pour son activité. Par temps de lune grise couleur du gui des Gaules, il peuple de son spectre la prophétie des nuits. » (*Oiseaux*, I, *O.C.*, p.409).

Ce passage figurant sur la page manuscrite Oi 2, p.1 présente plusieurs palettes. La première est constituée d’une série d’adjectifs épithètes, destinés à qualifier « le destin / la destinée » de l’oiseau, qui symbolise l’aventure de l’âme humaine. Les termes « destin » et « destinée », synonymiques, sont difficiles à distinguer : pendant que le mot « destin » rappelle davantage la moira (μοῖρα) grecque, à la fois « part » attribuée à chacun, temps fixé pour la vie, et puissance impénétrable et impersonnelle, supérieure aux dieux, la « destinée », personnalisée, individualisée, manifeste davantage une connotation chrétienne. Dans la version définitive, « le singulier destin » de l’oiseau traduit le destin particulier d’un être, sa vie et son sort – destin de l’oiseau sur le chemin de la création et à l’intérieur de l’œuvre d’art, mais aussi en tant qu’œuvre d’art, en tant que poème... La présence divine à

laquelle fait allusion le terme « destin », trouve son écho dans le mot « sectateur », élément de la deuxième palette illustrant la foi frénétique et ardente des chevaliers croisés de « l'ordre des oiseaux ». En dehors de son acception religieuse, le sens étymologique du mot « sectateur »²³¹ désigne à la fois le cortège que forme la volée des oiseaux, et la suite des tableaux de Braque, véritable cortège pictural.

Les adjectifs qualificatifs constituant la palette la plus abondante de ce passage, « impérieux / insigne / inlassable / allègre / singulier / le plus aventureux », accordent une tonalité à la fois sacrée et héroïque à l'aventure guerrière et spirituelle de la croisade, « guerre sainte à l'arme blanche »²³², rendant glorieuse et unique, exceptionnelle et incomparable l'existence des chevaliers élus, au destin « impérieux / insigne / le plus aventureux / singulier ». Les adjectifs « inlassable / allègre » tentent de qualifier le vol de l'oiseau, sa légèreté, son insouciance, son allégresse, son énergie. La présence de l'ivresse indique l'enthousiasme de cet « être de plumes », porté par le « rythme cosmique », par le « souffle » divin, à la poursuite du soleil : « hanté de lumière », « de soleil ivre », « ivre / sectateur d'un éternel / suprême été », l'oiseau illustre la quête de l'être et de la connaissance. Le soleil, formant une syllepse, adopte ici deux sens, concret – l'oiseau, attiré par la lumière, suit les rayons du soleil lors de son vol dans le ciel – et abstrait – la lumière est symbole du savoir, de la connaissance divine, conduisant à « l'éblouissement » et à « l'ivresse ». Dans les expressions « insatiable / affamé du feu », le feu apparaît, de façon analogue et d'après le mythe prométhéen, comme métaphore de la connaissance et de la puissance divine, ainsi que de « l'ardeur de vivre », de la « passion d'être ». Les adjectifs « insatiable » et « affamé » expriment cette soif à jamais inapaisée dans une quête inlassable.

²³⁰ Le gui représente une plante sacrée chez les Gaulois.

²³¹ (> lat. *sectari* « suivre, accompagner, escorter », « poursuivre, rechercher »)

²³² *Oiseaux*, I, O.C., p.409.

Être du soleil, de la connaissance, de la lumière, l'oiseau portant en lui la contradiction et l'ambiguïté du réel, « voyage de nuit » et appartient ainsi à l'obscurité, à un savoir voilé, irrévélé. La nuit symbolise le temps de la prophétie, de l'énigme, du rêve, cette présence mystérieuse et ineffable qui s'incarne aussi dans le « spectre » de l'oiseau. L'ambiguïté de l'oiseau, « voyageant de nuit », et pourtant « hanté de lumière », reproduit les deux principes opposés participant à la création poétique : le songe (la conscience créatrice diurne) et le rêve (la conscience nocturne). La lune, associée à la divination, la magie, à la prophétie et l'oracle, symbolise cette conscience nocturne, où se révèlent l'irrationnel et l'inconscient, le « savoir au-delà de la connaissance ».

L'avant-texte, espace d'invention et de songe issu directement du rêve, laissant libre cours à l'inspiration nocturne, manifeste des contradictions et des incohérences sémantiques, apparaissant dans le surgissement de termes antonymiques : « par temps de **haute** / **basse** / pâle / grise / faible / proche lunaire ». S'agit-il d'une « haute » ou d'une « basse » lunaire ? La différence ne semble pas capitale pour le sens du texte, car dominant la sonorité et la valeur prosodique des mots. Dans la leçon définitive « par temps de lune grise », l'adjectif « grise » est très évocateur d'une atmosphère sombre et mystérieuse, pleine d'ombres et d'allusions secrètes. Commencant par une consonne occlusive vélaire sonore qui crée une tonalité sombre et opaque, voilée, « nocturne », cet adjectif forme avec deux autres mots une allitération en [g], dont la vibration prolonge le vol du spectre de l'oiseau à travers la nuit : « Par temps de lune **grise** couleur du **gui** des **Gaules** ».

Le terme « lunaire », désignant le cycle lunaire, l'intervalle de temps compris entre deux nouvelles lunes consécutives, possède une valeur plus temporelle que qualitative. Sa variante « lune », au contraire, est plus concrète, produisant dans l'univers mental une image précise, empruntée au romantisme noir des îles britanniques, d'autant plus que les « Gaules » rappellent cet héritage romanesque celtique. Le romantisme noir possède une teinte fantastique,

surgissant dans le texte avec la présence du mot « spectre », qui fait partie du vocabulaire représentatif de l'univers imaginaire du genre romanesque en question. La nature de la révélation y est toujours ambiguë : est-elle rationnelle ou irrationnelle, naturelle ou surnaturelle, appartient-elle à l'empire du songe diurne, ou au règne du rêve nocturne ? Dans le passage présent, l'oiseau apparaît comme un médiateur entre les deux territoires de la conscience, entre le songe et « l'outre-songe »²³³. Entre le monde du soleil et celui de la lune, entre l'empire de l'esprit et celui de l'âme, entre le conscient et l'inconscient : l'oiseau devient un initiateur, invitant au dépassement des limites de la conscience lumineuse pour accéder à la nuit secrète de l'âme.

Cette ambivalence de l'oiseau appartenant à deux mondes différents, diurne et nocturne, révélé et irrévélé, conscient et inconscient, se prolonge jusqu'aux hésitations de l'avant-texte, jusque dans ses ambiguïtés, ses contradictions : la nature intime et véritable de l'oiseau, tout comme la nature de l'être, demeure insaisissable, innommable. Le verbe poétique peut-il transgresser le secret de sa présence ? peut-il saisir l'ambiguïté de son être ?

Oi 2, p.1 :

(dans la marge) :

Invisible est sa force, tangible / intangible // sa **présence** / **faiblesse** / **douceur** / présence / son **mystère** / sa **merveille**.

De / Et là son très grand luxe / le luxe / de sa **grâce** (on voudrait pouvoir dire : son élégance morale. Et les latins avaient pour ennoblir une telle force / source de courage / une telle noblesse dans le courage et l'énergie rituelle, l'ambiguïté du mot vertu (= noblesse et force).

Oi 5, p.13 :

Son aventure est aventure de guerre. Sa noblesse / son courage / sa violence est « vertu » au sens antique du mot.

²³³ Amers, « Chœur », *O.C.*, p.372.

texte définitif :

« Son aventure est aventure de guerre, sa patience « vertu » au sens antique du mot. » (*Oiseaux*, VII, *O.C.*, p.416).

« Invisible est sa force, **tangible / intangible** // sa présence / faiblesse / douceur / présence / son mystère / sa merveille » – l'être contradictoire de l'oiseau initiateur, oscillant entre la « présence » et la « faiblesse », acquiert une image presque christique : il signifie non seulement la « grâce » et « l'élégance morale », mais aussi la « présence », la force et la vivacité révélées, à travers la « faiblesse » et la « douceur ». Cette ambiguïté engendre le « mystère », la « merveille » de l'être. Le merveilleux et le surnaturel font partie intégrante de la nature de l'oiseau dans sa représentation poétique, échappant aux catégories mentales classiques. Il vogue dans « l'outre-territoire » en quête de l'inconnu, où retentit le souvenir d'un romantisme baudelairien. Parallèlement se trace ici le portrait du chevalier héroïque, dont l'aventure n'est pas seulement « aventure de guerre »²³⁴, mais suit un nouvel idéal, incarné non plus dans la courtoisie galante et la prouesse guerrière d'un Gauvain, parfait chevalier de la table ronde du monde arthurien, mais plutôt dans la spiritualité d'un Perceval, chevalier en quête du Graal et modèle accompli du croisé. La conquête n'est plus guerrière, mais spirituelle, sacrée, la courtoisie étant remplacée par l'amour divin, l'élégance mondaine par « l'élégance morale ».

C'est cette « élégance morale » qui se retrouve dans la caractérisation de l'idéal romain de la « vertu », propriété « virile » par excellence selon l'ethos cicéronien d'une énergie vitale exceptionnelle, physique et spirituelle. Saint-John Perse livre ici, dans l'avant-texte du manuscrit, une définition historique exacte du terme latin : « l'ambiguïté du mot *virtu* (= noblesse et force) ». Cette définition expliquant le sens physique et psychologique du terme latin, la noblesse de l'âme et la force du corps, le courage à la fois

²³⁴ *Oiseaux*, VII, *O.C.*, p.416.

martial et moral, est absente du texte définitif où apparaît uniquement le renvoi à la connaissance étymologique du lecteur « au sens antique du mot ».

L'idée de la « noblesse » sociale et spirituelle, caractéristique des chevaliers croisés, est soutenue par des expressions analogues, telles que « luxe », « grâce », « élégance », la beauté et la distinction constituant l'idéal héroïque, de même que son aspect belliqueux de « violence » et de « courage ». Curieusement, la qualité morale qu'incarne l'oiseau dans le texte définitif consiste en la « patience », alors que la palette du manuscrit Oi 5, p.13 comprenait les expressions « noblesse », « courage », « violence » : « Sa noblesse / son courage / sa violence est « vertu » au sens antique du mot ». La perfection chevaleresque s'approcherait-elle de l'idéal stoïque romain ?

Comme les oiseaux de Braque, ces pages manuscrites gardent « parmi nous quelque chose du songe de la création ».²³⁵ Les variantes y constituent la partie inventive des possibles, représentant un trésor sémantique inexploité, occulté dans le texte publié. Aussi la lecture des manuscrits propose-t-elle une nouvelle vision du poème et de la création, car leur richesse insondable ouvre de nombreuses dimensions interprétatives. Par rapport à une telle luxuriance des formes, images et expressions en devenir, le poème fini représente une « rhétorique *in absentia* », dont la partie manquante et cachée, nécessaire à la naissance du sens, se dévoile dans l'avant-texte, où surgit toute une prolifération paradigmatique : « [...] c'est au langage et aux virtualités de la langue française que le poète fait appel, selon les lois d'une rhétorique *in absentia*, qui oblige le lecteur à suivre, lui aussi, l'axe paradigmatique des mots à la recherche du sens perdu. »²³⁶

Dans la plupart des cas analysés ici, les variantes juxtaposées dans la palette placent le mot finalement retenu dans la version définitive sous une certaine lumière sémique, lui confèrent une certaine coloration, une nuance de

²³⁵ *Oiseaux*, XIII, O.C., p.427.

²³⁶ André Claverie, « Le paradigme antillais » in : *Pour Saint-John Perse*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.101.

sens, et attirent cette expression dans une direction sémantique ou une autre. Cette coloration sémantique est fondamentale pour une interprétation fidèle d'un mot ou d'un passage, pour sa compréhension exacte et profonde ; la présence des variantes et leur analyse s'avère donc d'une importance capitale pour tout travail herméneutique.²³⁷

Souvent, les passages supprimés paraissent plus éloquents que le texte final, et traduisent plus ouvertement l'idée régissant les métaphores. Celles-ci se révèlent comme une mise en images d'une idée, créant un effet de distanciation poétique qui implique en même temps un processus d'encodage, une mise en « chiffres » parfois secrets et incompréhensibles. Pour interpréter ces métaphores illisibles, il suffit parfois de retracer le chemin de leur gestation à partir des variantes juxtaposées dans la palette, empruntant un itinéraire analogue comme les « vocables assujettis au même enchaînement pour l'exercice au loin d'une divination nouvelle ».²³⁸ Cette analogie sémantique permet de jeter une lumière nouvelle sur un terme obscur, de l'explicitier à l'aide des leçons concurrentes, de l'interpréter grâce aux variantes écartées.

D'autres fois, il ne s'agit pas d'un tel encodage métaphorique²³⁹, mais d'un engendrement d'images à partir d'autres images, grâce à un *glissement* à la fois imaginaire (appelé chaîne associative dans la psychologie moderne) et sémantique (visible dans la déclinaison paradigmatique des variantes). Cette création par « glissement » retrouve son équivalent symbolique dans le vol de l'oiseau, traversant l'espace de la « page du ciel », l'espace linguistique et

²³⁷ Les variantes représentent ainsi une « réponse » à « l'appel du texte », à son ouverture au sens à venir qui constitue aussi son « horizon herméneutique ». « Lisant un texte, nous n'avons jamais de sa signification qu'une saisie partielle et intuitive, qui comporte une large part d'indétermination. Le sens étant alors seulement pressenti, il ne s'offre qu'"en horizon". La conduite interprétative procède du désir d'explorer plus avant cet horizon de sens, qui recèle autant qu'il révèle, faisant de l'enquête herméneutique une quête infinie. Comme l'expérience poétique, en effet, l'interprétation est sans cesse confrontée à l'indétermination et à la mobilité irréductibles de cet horizon qu'elle prétend approcher ; mais c'est en se guidant sur ce point de fuite insaisissable qu'elle peut découvrir des perspectives insoupçonnées sur les textes et sur le monde. » (Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p.252).

²³⁸ *Oiseaux*, VIII, O.C., p.417.

²³⁹ Mise en images poétiques d'une idée abstraite, préexistante (procédé symbolique)

textuel de « l'avant-crédation » « où s'exerce la logique du songe ».²⁴⁰ L'avant-texte présente donc un potentiel *critique*, exégétique. Cette puissance réflexive favorise une nouvelle interprétation du texte fini à partir de l'étude des manuscrits et des leçons supprimées, où s'explique mainte ellipse, où mainte métaphore obscure s'éclaircit : le manuscrit illumine le texte publié.

3) Les commentaires pour les traducteurs : la clé qui manque.

« Son occupation parmi nous : mise en clair des messages. Et la réponse lui est donnée par illumination du cœur. ».
(*Vents*, III, 6, *O.C.*, p. 229).

Pourquoi Saint-John Perse collabore-t-il à la traduction anglaise de ses œuvres poétiques ? Pour « au moins trois raisons : il devenait à la fois la sibylle et le prêtre chargé de déchiffrer ses prophéties obscures, il revenait au désir premier du texte – cet exercice que Roman Jakobson a nommé traduction intralinguale –, il doublait, il multipliait, pour le plaisir, les ressources des mots et des choses en les nommant différemment. »²⁴¹ Dans ses commentaires pour les traducteurs, Saint-John Perse révèle ainsi son opposition radicale à la conception « élitare » de l'hermétisme littéraire, à l'idée d'une poésie accessible uniquement aux *happy few*, sachant déchiffrer l'œuvre initiatique d'un auteur cultivant volontairement l'obscurité.

Les annotations de Saint-John Perse pour Friedhelm Kemp²⁴², publiées dans les *Cahiers Saint-John Perse* (n°6), sont particulièrement significatives à

²⁴⁰ *Oiseaux*, VIII, *O.C.*, p.417.

²⁴¹ Georges Cesbron, « Compte rendu de : Henriette Levillain, *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique* », in : *Les Lettres Romanes*, 43, 4, 1989, p.340.

²⁴² « Annotations de Saint-John Perse », précédées d'une présentation de Friedhelm Kemp, *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, Paris, Gallimard, 1983, pp.39-131.

ce sujet, et mettent en scène une « compréhension dialogique dans l'expérience du texte »²⁴³, d'après le modèle de la question et de la réponse, illustrant une véritable démarche « herméneutique ».²⁴⁴ Témoignage exceptionnel de la grande patience du poète et de la précision de ses explications, les commentaires et annotations de Saint-John Perse destinés au traducteur allemand de son œuvre poétique, aboutissant parfois à une représentation picturale pour éclairer un vocabulaire très spécifique²⁴⁵, se révèlent d'une importance capitale, non seulement pour le traducteur, qui, avant de transposer dans sa langue maternelle, doit d'abord comprendre et imaginer, mais aussi pour le lecteur averti et généticien. Combien de fois pouvons-nous imiter et profondément ressentir, devant des métaphores trop lointaines et trop excentriques, des ellipses trop obscures et des termes trop techniques, les confessions de Friedhelm Kemp : « je ne comprends pas très bien »²⁴⁶, « je peux traduire, mais je ne saisis pas l'image »²⁴⁷, « je peux traduire, mais je ne comprends pas très bien »²⁴⁸, « je peux traduire, mais je ne comprends pas (donc crainte que la traduction fidèle ne soit l'infidélité même) ».²⁴⁹

L'incompréhension d'une image ou d'une expression rend tout travail de transposition impossible. C'est ainsi que la correspondance entre le poète et son traducteur s'engage dans une quête du sens irrévélé, en se livrant à une suite de questions et de réponses qui conduiront vers un éclaircissement progressif du texte. Dans la plupart des cas, la question porte sur un mot précis (sur la valeur d'une préposition, d'un pronom personnel), ou sur une image ponctuelle dont la polysémie propose plusieurs possibilités de lecture et de

²⁴³ Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, op. cit., p.29.

²⁴⁴ « La logique de la question et de la réponse [...] fournit la base permettant de parler d'une structure dialectique de l'expérience herméneutique. » (Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, op. cit., p.215).

²⁴⁵ comme par exemple les esquisses d'un harnais (« mors antique », « Annotations de Saint-John Perse », op. cit., p.86), ou d'un objet de culte chinois (« oiseau en bois rituel », *ibid.*, p.121).

²⁴⁶ « Annotations de Saint-John Perse », op. cit., p.96.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.110.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.56.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.65.

traduction ; parfois, le traducteur propose lui-même plusieurs versions d'interprétation, dont la bonne est soulignée par Saint-John Perse.²⁵⁰

Les réponses du poète représentent plusieurs catégories d'interprétation : soit une explication par l'étymologie, soit un éclaircissement « génétique », remontant à l'engendrement de l'image dans l'inspiration première, soit un déploiement des différentes directions signifiantes d'une expression polysémique ou elliptique. Nous avons donc procédé à une classification des questions et des réponses afin de créer une typologie qui conduira à dégager les différents critères stylistiques et génétiques de la poésie persienne.

a) Explicitation d'une ellipse

L'ellipse crée « une suite syntaxique, dépourvue des supports lexicaux communément attendus et grammaticalement impliqués, dans les éléments qui se trouvent en seconde position de construction parallèle, et ce en fonction d'une conception particulièrement exigeante de l'expression de la phrase »²⁵¹. L'obscurité que produit l'absence de ces mots de liaison et d'explicitation, rend toute compréhension immédiate difficile, toute traduction littérale impossible.

F. Kemp : « Lois errantes. Et nous-mêmes. (Couleur d'hommes.) » :
nous-mêmes errants ? Le fil qui relie les trois notions m'échappe.

Saint-John Perse : Lois errantes (lois nomades) – errantes **comme** nous-mêmes, **errants**, et qui ne promenons (nomades) que notre couleur d'hommes. (p.49, question 4, poème *Anabase*).

²⁵⁰ voir la première question p.114, et la première question p.120.

²⁵¹ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p.126.

Dans le passage présent, la parataxe est produite par la juxtaposition des trois propositions, dépendantes l'une de l'autre par leur sens, sans qu'aucune conjonction de coordination ou de subordination vienne expliciter le lien logique existant entre elles, sans qu'apparaisse le moindre « fil qui relie les trois notions ». Le style nominal, produit par l'ellipse de ces mots de liaison et par l'absence de verbes, rend le passage obscur, incompréhensible. Il existe, en effet, une relation de comparaison entre les deux premières propositions, c'est-à-dire entre « Lois errantes » et « Et nous-mêmes » – la réponse persienne dit bien « errantes comme nous-mêmes » –, pendant qu'un rapport de qualité, de qualification et d'appartenance, donc un rapport quasi métonymique, règne entre les deux dernières, à savoir entre les syntagmes « Et nous-mêmes » et « Couleur d'hommes ».

L'ellipse du verbe entraîne l'indistinction entre le sujet et le prédicat, la réalité n'étant plus posée par une assertion ou une négation.²⁵² Les éléments se fondent ainsi dans une impression globale et illimitée ; grâce à un mouvement d'abstraction et de totalisation, l'énoncé acquiert une valeur absolue. En outre, par l'immédiateté de l'expression, le style nominal évoque une impression de simultanéité totale entre l'expérience de la sensation et l'acte d'écriture : « La construction nominale présentifie même ce qui appartient au passé, en empêchant de le démarquer verbalement du présent de l'énonciation. Tout se passe comme si on assistait à l'avènement simultané de la parole et de son objet. Comme si la parole créait l'événement ou l'objet. L'absence des marques modales inscrites dans le verbe ne permet pas en effet de décider si l'énoncé nominal relève du réel, du virtuel, ou de l'irréel. La force illocutoire de la poésie fait exister ce qu'elle nomme [...]. La construction nominale place sur le même plan comparé et comparant, réel et imaginaire. [...]

²⁵² « La phrase nominale, qui ignore la distinction entre sujet et prédicat, se prête tout particulièrement à l'expression d'une relation *antéprédicative* au monde, où le sujet ne se différencie pas de l'objet, comme dans l'émotion ou la sensation, antérieures à toute analyse et à tout jugement. [...] La tournure nominale peut être [...] considérée comme un trait de syntaxe affective, unissant l'expression d'une émotion et la désignation de l'objet. À cette fusion du sujet de l'énonciation avec l'objet de son énoncé concourt la disparition des marques de la personne, dont le verbe est porteur. » (Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., pp.284-285).

L'énoncé poétique nominal tire sa seule vérité de l'acte même de son énonciation, qui suffit à lui conférer une actualité aussi irrécusable qu'indémontrable. »²⁵³

Il est cependant difficile parfois de rendre cet effet de style dans la traduction allemande, où une telle juxtaposition paratactique ne sous-entend pas forcément une relation comparative et métonymique, comme le fait l'ellipse dans le passage présent. Chez Saint-John Perse, le style n'est jamais un ornement rhétorique, mais reflète et évoque un certain mode d'expérience du réel – ce qui rend problématique la transposition poétique de sa poésie dans une langue étrangère, malgré l'universalité des thèmes et expériences représentés dans son œuvre.

b) Interprétation d'une métaphore difficile, d'une comparaison obscure

La métaphore²⁵⁴ est un procédé rhétorique qui consiste en un transfert de sens par substitution analogique, et repose sur une analogie entre deux référents, désignés par le comparé (référent actuel) et le comparant (référent virtuel). Comme dans la comparaison, le motif, permettant d'éclairer le sens du rapport qui existe entre les deux termes, peut être exprimé ou rester implicite. Par conséquent, on distingue des métaphores *motivées* et *non motivées*, selon la présence ou l'absence du *tertium comparationis*, qui incarne la relation analogique régnant entre le comparé et le comparant.

Ajoutons à cela une autre différenciation définitoire : la métaphore *in praesentia* est fondée sur une relation contextuelle entre un comparé et un comparant, tandis que la métaphore *in absentia* s'appuie sur une relation de substitution : le comparé, point de départ de la construction imaginaire, n'est pas exprimé dans le texte, ce qui accroît la portée métaphorique. La métaphore *in absentia* participe souvent d'une stratégie de l'énigme quand le dévoilement

²⁵³ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p.286.

du comparé est différé et la relation analogique reste obscure – ce procédé est très fréquent dans la poésie persienne.

La métaphore, glissement sémantique, transfert de signification, consiste en une rupture d'isotopie : passant de la simple analogie à l'identification qui crée une réalité autre, poétique, l'association de sèmes en principe incompatibles abolit les catégories logiques et impose une recomposition subjective, où se révèle une représentation nouvelle, imaginaire du monde.

F. Kemp : « qui tiennent les peuples sur leur angle **comme** l'écaille de la terre. » :

tenir sur leur angle ? ?

écaille – écaille de poisson ? de tortue ? de coquille ? petite plaque ?

Saint-John Perse : L'impatience, l'attente sociale, tient les peuples alertés, inclinés (à l'angle aigu) pour la course et pour l'évolution, comme une levée d'écailles terrestres, un hérissément à la surface de la terre. (p.57, question 2, poème *Exil*).

L'expression « les peuples sur leur angle » met en scène le dynamisme du mouvement historique et social, dont l'énergie concentrée et la violence menaçante trahissent l'imminence de son irruption. À cette explosion retenue correspond, poétiquement et métaphoriquement, l'image d'une évolution géologique, d'un « hérissément de la surface terrestre ».

F. Kemp : « Une aube peinte... muqueuse en quête de son fruit » :

Je peux traduire, mais je ne comprends pas (donc crainte que la traduction fidèle ne soit l'infidélité même).

Saint-John Perse : L'apparence devance la réalité des choses (conception Plotinienne), et la lumière s'exerce d'abord sur le fond de l'antre, ou de

²⁵⁴ (> lat. *metaphora* > gr. μεταφορα « transposition », de μεταφορειν « transporter »)

l'œil du visionnaire, (avant l'incorporation de la vision), comme la pulpe devance la formation du fruit, ou la muqueuse colore l'incarnation qu'elle revêt intérieurement. (p.65, question 3, poème *Vents*).

Les trois points de suspension sous-entendent un rapport de comparaison métaphorique. La vision de l'aube qui se lève au firmament apparaît d'abord en tant qu'apparence visuelle, avant que la réalité ne prenne corps. Dans la conscience humaine, l'apparence extérieure devance ainsi l'essence, la substance secrète des choses. Cette antériorité de l'apparence sur la substance et l'essence se trouve matérialisée et métaphorisée dans l'image de la maturation du fruit, où, en revanche, la substance première – la « pulpe » ou la « muqueuse » – précède l'achèvement de la forme du fruit.

L'image suivante, suscitant l'interrogation du traducteur, se fonde sur une analogie de forme. L'ouvrage commun du peintre et du poète s'intitulant *L'ordre des oiseaux*, le motif chevaleresque continue à être présent dans le poème – « Son aventure est aventure de guerre ».²⁵⁵ Les ailes de l'oiseau en vol, déployées perpendiculairement au reste du corps, dessinent une croix dans le ciel, qui rappelle celle des chevaliers croisés partant pour les croisades, signe et symbole de leur investiture :

F. Kemp : Et aussi furent-ils « croisés » :
ici dans le sens de croiser des espèces ?

Saint-John Perse : Non. « Se croiser », « être croisé » sont des termes de chevalerie se référant à l'investiture du signe de la croix largement porté sur la poitrine de qui s'engage dans une « croisade ». Ici c'est l'oiseau qui est « croisé », c'est-à-dire revêtu du signe de la croix sur l'armature même de ses ailes en croix pour le vol. (p.123, question 2, poème *Oiseaux*).

La métaphore de « l'oiseau croisé » revêt ici une fonction exceptionnelle, fondée sur le statut fictionnel du comparant. En effet, la métaphore peut rapprocher un élément du monde fictionnel (le comparé, par définition) soit d'un élément puisé au fonds encyclopédique censément commun au narrateur et au lecteur, élément virtuel sans existence assignée, soit au contraire d'un autre élément actualisé dans le monde fictionnel. Le comparant est extradiégétique dans le premier cas, intradiégétique dans le second.

En ce qui concerne l'exemple présent, le comparé, l'image de l'oiseau en vol, ainsi que le comparant, la croix d'investiture des chevaliers partant pour la croisade, représentent des éléments du monde fictionnel, adoptant par là un statut intradiégétique. De fait, l'oiseau en vol (comparé) et le chevalier croisé (comparant) appartiennent tous les deux au monde fictionnel qui se trouve initié par le titre originel de l'ouvrage, *L'ordre des oiseaux*, faisant allusion à l'ordre chevaleresque à l'époque des croisades. L'image de la croix représente le parangon de la métaphore de « l'oiseau croisé », l'élément qui la motive, le *tertium comparationis*.

Le comparant, loin de préciser uniquement un aspect du comparé sans provoquer un changement d'isotopie, se transforme en une construction imaginaire à part entière. Débouchant ainsi sur un micro-récit (une métaphore filée, une allégorie), la métaphore engendre et prolonge la narration mythique et mythologique d'un l'oiseau-chevalier en quête de l'être : « Et son cri dans la nuit est cri de l'aube elle-même : cri de guerre sainte à l'arme blanche ».²⁵⁶ La métaphore a beau se présenter comme une métaphore motivée, elle ne vise pas à mettre en relief telle particularité du comparé ; au contraire, son fonctionnement est synthétique : elle construit l'objet fictionnel de « l'oiseau-chevalier », « être de plume et de conquête »²⁵⁷, en fusionnant les deux termes rapprochés, qui, tous les deux, prennent corps dans le monde de l'imagination poétique.

²⁵⁵ *Oiseaux*, VII, O.C., p.416.

²⁵⁶ *Oiseaux*, I, O.C., p.409.

²⁵⁷ *Oiseaux*, VII, O.C., p.416.

D'autres images, sans accéder au statut exact de métaphore ou de symbole, représentent néanmoins des difficultés pour le traducteur, à cause d'un caractère énigmatique provenant d'une ellipse, d'une rétention d'information. Dans l'exemple suivant, un événement mythologique atteint un état de généralité qui lui dérobe sa lisibilité et sa transparence sémantique, jusqu'à conduire à l'hermétisme.

F. Kemp : « énigmes de la route » : des routes marines ?

Saint-John Perse : énigmes proposées à l'Étranger, aux carrefours des routes terrestres, comme à Œdipe sur la route de Thèbes. (p.98, question 6, poème *Amers*)

Il s'agit ici de deux scènes du destin d'Œdipe, arrachées à leur contexte mythologique et dramatique, assimilées toutes les deux à un seul contexte poétique et intégrées dans le texte après la suppression de toute référence. D'après la chronologie des événements, le héros de la tragédie de Sophocle s'engagea dans une rixe fatale à la croisée des trois routes phocidiennes, fuyant l'oracle du dieu delphique qui lui prédisait le meurtre de son père et le mariage avec sa mère. C'est là qu'Œdipe, emporté par sa colère, frappa à mort son père, le vieux roi Laïos, sans l'avoir reconnu. Par la suite, il rencontra le Sphinx, « la dure chanteuse », monstre paré d'une tête féminine, d'un corps de lion, d'une queue de serpent et de griffes d'aigle, dévorant les passants qui ne savaient pas répondre à ses énigmes et faisant peser ses enchantements sur la ville de Thèbes. Œdipe décrypta son chant mystérieux et, de dépit, le sphinx se jeta du haut d'un rocher.

L'explication persienne réunit ces deux scènes du destin d'Œdipe pour élever l'image du carrefour à un symbole du destin et du mystère de l'être. L'allusion au personnage mythique d'Œdipe se trouve effectivement actualisée dans le texte : quelques lignes plus loin, il est question d'un

aveugle. Or on sait le geste d'auto-mutilation du héros, qui, une fois déclaré coupable de ses crimes, se creva les yeux et s'exila de ses terres.

« Là s'avinaient, parmi les hommes de labour et les forgerons de mer, les **étrangers vainqueurs d'énigmes de la route**. Là s'échauffait, avant la nuit, l'odeur de vulve des eaux basses. Les feux d'asile rougeoyaient dans leurs paniers de fer. **L'aveugle** décelait le crabe des tombeaux. »
(*Amers*, I, *O.C.*, p.276).

Le texte poétique persien témoigne donc d'une cohérence et d'une cohésion internes infaillibles : chaque mot y trouve son écho, chaque allusion y trouve son correspondant qui justifie son existence et dévoile son sens.

c) *La polysémie : quel sens choisir ?*

« La pluralité sémantique est-elle virtuelle ou actuelle ? » (Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p.131).

Les termes polysémiques, initiant la métamorphose thématique et métaphorique, créent le passage sans rupture d'une isotopie à l'autre et assurent ainsi la cohésion sémantique du texte. La polysémie devient par là un indice de poéticité, substituant à une structure logique et linéaire un fonctionnement associatif.

Traduire signifiant choisir, le traducteur doit souvent opter pour un sens unique, restreint et défini, sans pouvoir garder dans la langue d'arrivée la prolifération et l'ouverture polysémiques de l'expression française, incarnant plusieurs acceptions à la fois. Trouver un équivalent de pareille richesse dans la langue étrangère présente des difficultés considérables ; il devient, par conséquent, d'autant plus nécessaire pour le traducteur de s'informer sur le

sens principal et premier. Dans l'exemple présent, la polysémie du mot « éclosions » fait problème :

F. Kemp : « la nuit est pleine d'éclosions » :
éclosions de quoi ? de fleurs ?

Saint-John Perse : = éclosions de bulles montant de la fermentation, de la fécondation des vases submergées. (p.73, question 2, poème *Amers*).

La proposition « la nuit est pleine d'éclosions » ne fournit, de fait, aucun indice de précision par rapport à une expression figurant ici dans son sens le plus général. L'explication du poète représente donc une aide précieuse pour la compréhension exacte du passage. Loin d'insister sur la fécondité sémantique et la charge polysémique du mot « éclosions », Saint-John Perse écarte la notion d'épanouissement florale au profit du bruissement de bulles sous-marines, impression à la fois visuelle et sonore. Tous les éléments aquatiques de cette interprétation sont en effet présents dans le passage :

« Libre mon souffle sur ta gorge, et la montée, de toutes parts, des nappes du désir, comme aux marées de lune proche, lorsque la terre femelle s'ouvre à la mer salace et souple, ornée de **bulles**, jusqu'en ses **mares**, ses marennes, et la **mer** haute dans l'herbage fait son bruit de noria, la nuit est pleine **d'éclosions**... » (*Amers*, IX, II, *O.C.*, pp.328-329).

L'explication persienne, mentionnant des « éclosions de bulles montant de la fermentation, de la fécondation des vases submergées », actualise le sens concret et sonore d'éclat, de pétilllement de bulles aquatiques, sans faire allusion au sens abstrait et figuré de naissance et d'apparition. Cependant, la palette, que Saint-John Perse inscrit dans la marge de gauche du manuscrit de Wallace Fowlie pour la traduction anglaise du poème *Amers*, tout en fournissant la même interprétation, ouvre davantage celle-ci en y intégrant l'acception figurée du mot :

palette de Saint-John Perse:

bursting / bubbling / foaming

soft bursts fill the night

the night is bursting sounds of birth (life)

[the night is] full of bursting life (sound)

[the night is] bursting with life

[the night is] bursting with sound of birth

soft sound²⁵⁸ of birth fill the night

soft bursts of birth sound fill the night

sounds of birth burst in the night

the night is bursting with soft sounds of birth

[the night] is filled with soft sounds of birth

[the night] bursts with sea sounds of birth

the night sifts²⁵⁹ (?) the sound of sea hatching²⁶⁰

[the night] hides a birth of sea hatching

[the night] hides a burst [of sea hatching]

[the night] bursts with sea hatching

(manuscrit de Wallace Fowle, *Seamarks*, p.4).

version définitive : « the night bursts with sea-hatchings »

Les éclosions y figurent en effet en tant qu'éclats pétillants de bulles aquatiques (*bursting, bubbling, foaming*). Cependant, restituant la puissance polysémique de l'expression, la palette fait surgir les deux sens du mot « éclosion », concret, sonore, et abstrait, figuré : *burst* (éclat, pétilllement) et *birth* (naissance, commencement) : « [the night] **bursts** with sea sounds of

²⁵⁸ Incorection : *soft sounds of birth fill the night* - l'accord entre sujet et verbe nécessite ici le pluriel.

²⁵⁹ **Sift** : v 1(a) put sth through a sieve (b) separate sth from sth 2 shake or sprinkle (sth through a sieve) 3 fig. examine sth very carefully

²⁶⁰ hatching : "ouverture", "éclosion"

birth. » Qui plus est, nous assistons à un glissement sémantique (métonymique) de l'idée de *naissance* à celle de *vie*, de vie nouvelle : « the night is full of bursting **life** ».

Or la traduction définitive, « the night bursts with sea hatchings », est la plus proche de l'image originelle et de son explication par le poète. Tous les éléments de l'interprétation y sont présents : la nuit, le son du pétilllement des bulles, l'élément aquatique, la notion d'épanouissement, de naissance, de vie nouvelle – « hatching » signifiant « éclosion » au sens concret de « sortir de l'œuf ». Ainsi, la traduction revient-elle, grâce à son exactitude et la longueur de son développement, à une interprétation du texte français, à une véritable explication²⁶¹, déployant au sein d'une amplification exégétique l'image originelle obscure parce que trop concentrée. La traduction peut donc développer ou réduire la pluralité sémique d'une expression, l'ambiguïté des mots manifestant une source de virtualités interprétatives.²⁶²

Une autre question du traducteur concerne le mot « grâce », comportant quatre acceptions principales, dont trois sont mentionnées dans les explications de Saint-John Perse, qui distingue la « grâce spirituelle » et la « grâce féminine » (« grâces humaines ») de la « grâce divine ». Voici les principaux sens du mot grâce :

- faveur, bienveillance, amabilité, bonté [« grâce spirituelle », « grâce humaine »]
- faveur de dieu, bonté divine, salut, bénédiction [« grâce divine »]
- pardon, miséricorde, merci, pitié

²⁶¹ d'après son sens étymologique *explicare* « dérouler »

²⁶² voici deux exemples d'expressions ambiguës, parce que polysémiques, tirées du poème *Exil* :

F. Kemp : « les **vaisseaux** creux » :
vaisseau = vase, récipient ? (ou plutôt navire ?)
Saint-John Perse : = navires (p.50, question 4, poème *Exil*).

F. Kemp : « chant d'oiseau de **Barbarie** » :
Barbarie au sens de cruauté, d'inhumanité ? ou des Etats Barbaresques ?
Saint-John Perse : = des Etats Barbaresques (p.52, question 3, question *Exil*)

- charme, agrément, attrait [« grâce féminine »]²⁶³

La richesse sémantique de l'expression provoque en même temps son ambiguïté – pour ne pas se tromper sur le sens effectivement employé par le poète, F. Kemp pose les trois questions suivantes :

F. Kemp : « pur lignage qui tient sa **grâce** en moi »

notre difficulté est l'obligation de distinguer entre grâce = faveur, pardon, grâce de Dieu, et grâce = charme, attrait. J'ai partout dans ce poème adopté le premier sens, mais est-ce correct ?

Saint-John Perse : Ici, la **grâce**, en même temps **féminine et spirituelle**, d'une âme maternelle (le mot français est ambigu dans son acception **humaine**). (Quatre lignes plus loin, au contraire, il ne peut s'agir que de grâce **divine**). Je ne sais si cette ambiguïté peut être préservée en allemand. (p.54, question 1, poème *Exil*)

F. Kemp : « **grâce** du sourire » : grâce ici = **faveur**, ou charme, attrait ?

(p.95, question 2, poème *Amers*)

(Saint-John Perse souligne le mot « faveur »)

F. Kemp : « Sa **grâce** est dans la combustion ».

« grâce » comme dans : la grâce de Dieu ?

Saint-John Perse : Oui. = son privilège octroyé, son salut. (p.118, question 3, poème *Oiseaux*).

Dans la première explication, parlant de la figure maternelle, Saint-John Perse préserve l'ambiguïté entre les deux acceptions du mot « grâce », « faveur » (humaine) et « charme » (attrait féminin), selon l'idéal classique féminin de la beauté intérieure et extérieure. Dans le deuxième exemple, l'expression « grâce » revêt le sens de « bienveillance humaine », pendant que le troisième exemple met en scène l'acception de la « bonté divine ».

²⁶³ cf. *Le Petit Robert*

Dans d'autres cas, l'ambiguïté polysémique d'une expression n'est pas causée par la richesse de sa virtualité sémantique, par la multiplicité de ses acceptions différentes, mais par une parenté, une analogie du signifiant, par une dérivation, réelle ou fictive. Ainsi, le mot « lancements » fait-il penser à « lances » :

F. Kemp : « dans les **lancements** du soir » :

est-ce permis d'y voir une allusion à des **lances** (de lumière) ?

Saint-John Perse : Non, mais à des **élancements** (de lumière) – (apparentés aux élancements de la douleur physique, sens propre du mot *lancements*.) L'allusion à des lances qui peut être tentante est acceptable dans une transposition. (p.61, question 6, poème *Exil*).

En associant l'expression « lancements » (> lat. *lancinare* « mettre en morceaux, déchiqueter, déchirer ») au mot « lance » (> lat. *lancea*), Friedhelm Kemp crée ici une dérivation fictive avec un pouvoir de suggestion poétique intense²⁶⁴ : la parenté du signifiant (la ressemblance phonétique en début du mot due à l'assonance en [lās]) est accompagnée d'une affinité du signifié : les « déchirements » (« lancements ») lumineux, les « élancements aigus » du soleil couchant pourraient faire allusion à l'acuité, au caractère incisif et tranchant de l'arme. L'image poétique, métaphore manifestant une véritable analogie visuelle, met en scène des rayons de soleil inclinés, traversant, « déchirant » l'horizon du soir, et ressemblant à des lances.

Cette association est d'autant plus justifiée que le mot « élancements », employé par Saint-John Perse dans son explication, témoigne d'une filiation étymologique réelle avec le mot « lance » : « élancement » représente un dérivé du verbe « lancer », dont l'étymon latin *lanceare* « manier la lance » est formé d'après *lancea* « lance ». C'est pourquoi Saint-John Perse, séduit par

²⁶⁴ fondée sur une « fausse étymologie » ou « étymologie poétique ».

l'image poétique, tolère une éventuelle association des deux mots dans la traduction.

Dans le commentaire suivant, l'expression « naissances poétiques » fait apparaître la valeur réflexive et génétique de l'écriture. Selon l'explication persienne, elle fait allusion à plusieurs événements « surnaturels » à la fois :

F. Kemp : « Et les naissances poétiques... »

Poètes qui sont nés ? ou poèmes ?

Saint-John Perse : Naissances **d'êtres, d'œuvres** et de **phénomènes poétiques** (comme des manifestations surnaturelles, météoriques) (p.68, question 3, poème *Vents*)

L'adjectif « poétique »²⁶⁵ peut désigner « ce qui est relatif à la poésie », donc généralement les « œuvres poétiques », mais aussi, d'après le sens originel du mot et surtout d'après la combinaison « naissances poétiques », ce qui est « propre aux fonctions des poètes », aux « êtres poétiques », « aux poèmes ». Le troisième sens, réflexif et métalinguistique, provient d'un étymon différent²⁶⁶, et désigne *l'art poétique*, les « phénomènes poétiques ».

Dans un autre commentaire, partant de l'ambiguïté du terme « idiome », Saint-John Perse expose sa conception mythique du langage, dont l'histoire évolutive, le développement diachronique sont comparés à la transformation géologique de la terre, métaphore récurrente dans l'imaginaire poétique persien.

F. Kemp : « la poix d'un singulier idiome » :

idiome = patois, dialecte, ou plutôt = langage ?

²⁶⁵ (> lat. *poeticus* > gr. *poiêtikos*)

²⁶⁶ (> lat. *poetica* > gr. *poiêtikê* [*tekhnê*])

Saint-John Perse : idiome, pris dans un sens plastique et matériel, figure ici l'image d'un agrégat substantiel, comme d'un empâtement verbal dans une formation linguistique. (De même qu'une agglomération ou conglomération géologique peut s'apparenter à certains modes d'expression du langage inarticulé.) (p.60, question 3, poème *Vents*)

Saint-John Perse insiste ici sur le « sens plastique et matériel » de l'idiome en formation, dont le corps verbal se révèle comme une pâte à modeler. La matière signifiante du mot apparaît comme une substance plastique, une couche géologique, une conglomération terreuse. L'idée d'une telle matérialité du langage traduit une conception tout à fait moderne.²⁶⁷

L'acte créateur persien se double donc d'une activité seconde qui revient à une recreation de l'intention sémantique et esthétique première du texte, où apparaît le travail herméneutique du poète, épousant le chemin de la genèse poétique. Nous constatons avec Hans Robert Jauss que, « du point de vue lexicographique, il est intéressant de noter que le terme grec *herméneuein* peut signifier trois choses : exprimer, expliquer et traduire »²⁶⁸ – si nous considérons le processus créateur persien, ce verbe grec y réalise toute sa portée significative.

Les commentaires pour le traducteur que nous venons d'analyser révèlent une conception matérielle du langage et des signes langagiers. Les

²⁶⁷ La compréhension persienne du langage dans sa matérialité plastique montre quelque ressemblance avec la poétique d'Yves Bonnefoy, pour qui le langage représente un matériau de construction, une matière première qu'il s'agit de modeler, de marteler, de détruire aussi pour pouvoir reconstruire à nouveau :

*« Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire,
Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.
Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,
Marteler toute forme, toute beauté. »*

(Yves Bonnefoy, « L'imperfection est la cime », *Hier régnant désert*, in : *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982, p.139).

²⁶⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, op. cit., p.17.

mêmes procédés d'interprétation apparaissent dans le travail avec le traducteur irlandais Denis Devlin : « Les significations étaient explorées presque uniquement par la grammaire et la linguistique ; la matière de la poésie était alors le langage [...] Le poète, maître et gardien du langage – cette découverte caractéristique de l'homme et sa marque essentielle : voilà la figure que Perse incarnait lorsque, pareil au prêtre d'une secte ancienne, hiératique et secrète, il officiait avec des mots une nouvelle fois nés. »²⁶⁹

La pluralité sémique, exposée dans de nombreuses explications, transforme le mot en un véritable « carrefour », donnant naissance à plusieurs directions sémantiques, à plusieurs dimensions signifiantes, à « un jeu, très allusif et mystérieux, d'analogies secrètes ou de correspondances, et même d'associations multiples, à la limite du saisissable. Il y a là, sur plusieurs voies parallèles ou divergentes, libération parfois de plusieurs suggestions simultanées. »²⁷⁰

Parfois, l'interprétation d'un phénomène linguistique recourt à l'analogie sémantique et à la synonymie. Dans ce cas, le procédé interprétatif s'approche du processus créateur, visible dans les palettes qui apparaissent sur les manuscrits et dont la valeur herméneutique est ainsi attestée. Les explications par l'analogie sémantique, la synonymie, l'étymologie, témoignent d'une connaissance et d'une technique lexicales véritables de la part du poète, créateur et interprète.

²⁶⁹ Denis Devlin, « Saint-John Perse à Washington », in : Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, op. cit., p.1112.

²⁷⁰ Saint-John Perse, Lettre à la *Berkeley Review*, O.C., p.567.

Chapitre IV :

« Réception » et critique

« Tu ne lis que pour découvrir,
contrôler ou corriger ce que tu
penses. »

(Paul Eluard, *Donner à voir*,
1987).

1) La « réception » à l'intérieur de la genèse poétique

Notre analyse de l'avant-texte se propose de découvrir de nouveaux enjeux de l'écriture poétique, enjeux que le texte, œuvre achevée, supprime, transforme et censure souvent dans son architecture finale. Ces effacements et brouillages des traces de l'acte créateur se manifestent comme le résultat d'un travail critique de la part de l'auteur, ayant lieu à l'intérieur du processus d'écriture. En progressant vers une forme finale, l'écrivain élabore peu à peu, par la modification, le déplacement, la suppression, les versions initiales du poème *in statu nascendi*, jusqu'à aboutir à un résultat satisfaisant.

Cependant, la progression dans le temps de la création n'implique pas nécessairement un « progrès » vers l'œuvre parfaite. Ainsi faut-il se garder ici du jugement axiologique, qui présuppose une vision téléologique du processus créateur.²⁷¹ La création ne correspond pas à une ascension régulière et

²⁷¹ « Suffit-il de lire les « avant-textes » en fonction du texte final qui veille en eux comme leur avenir caché ? N'y a-t-il pas illusion rétrospective, à croire que le texte définitif se cherchait lui-même dès la première mise en train, comme si une intention première devenait de plus en plus sûre d'elle-même à mesure qu'elle progresse ? C'est faire du texte dernier venu, s'il vient, une sorte d'entéléchie aristotélicienne. Et s'il n'était qu'un pis aller ? Et si l'intention première s'était perdue en cours de route ? Et si l'oubli n'intervenait pas à sa manière ? Et si un fourvoiement était, par chance, la bonne

continue vers la perfection et l'achèvement ; le hasard d'une trouvaille, d'une coïncidence surprenante, d'une rencontre inattendue, mais aussi l'oubli et la perte représentent autant de facteurs imprévisibles et irrationnels qu'il s'agit de prendre en compte. La critique du manuscrit réside justement « dans la découverte de l'imprévisible des voies de la production littéraire, dans l'alternance jamais réglée entre progression et régression, travail et trouvaille, profits et pertes. C'est cette déconcertante non-linéarité même des processus d'écriture qui a facilité jadis l'idéologie du "mystère insondable de la création" ». ²⁷² La genèse, loin de se charger de sa connotation biblique originelle d'une création divine, parfaitement orientée ²⁷³, se rapproche, dans sa manifestation littéraire, davantage d'une théorie des catastrophes, d'une théorie du chaos.

Dans cette perspective, les manuscrits sont, d'après Louis Hay, des « objets littéraires paradoxaux : ils sont lus – par l'artifice d'une lecture *post mortem* – alors qu'ils étaient faits, si l'on peut dire, pour être écrits. De là, naturellement, leur attrait pour une critique génétique qui rêve toujours d'accéder directement à l'écriture sans se faire prendre d'emblée dans les mailles du texte. Mais c'est aussi par là qu'ils suscitent la méfiance d'une critique de la réception. L'écrivain n'a-t-il pas de vis-à-vis dès l'instant où il prend la plume ? » ²⁷⁴

De fait, toute activité d'écriture correspond à un travail d'élaboration qui implique une attitude critique, une posture de jugement : en créant, l'auteur se lit et se relit constamment, en condamnant ou en variant sans cesse les fruits de son invention. La création se révèle comme une *réception*. Cette constatation ouvre un nouvel horizon critique, intégrant l'esthétique de la

voie ? » (Jean Starobinski, « Approche de la génétique des textes », in : *La naissance du texte*, Louis Hay (éd.), Paris, Corti, 1989, p.211).

²⁷² Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.206.

²⁷³ « La Genèse, au sens biblique, qu'est-elle d'autre qu'un *telos*, qu'un discours finalisé, où des ténèbres naît la lumière, où du magma informe émerge la terre et où, le septième jour venu, le Seigneur profère son *satisfecit* devant l'œuvre accomplie ? L'emprunt du terme de genèse n'est pas innocent. » (Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.138).

²⁷⁴ Louis Hay, « L'amont de l'écriture », in : *Carnets d'écrivains*, L. Hay (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1990, p.19.

réception²⁷⁵, née des travaux critiques de l'École de Constance²⁷⁶, dans la réflexion génétique. Déplaçant le phénomène de réception à l'intérieur de la genèse poétique et du temps de la création, l'écriture en acte reflète une esthétique de la réception par l'auteur lui-même.²⁷⁷

Selon la tradition critique, le jugement esthétique caractérisant la réception intervient sur l'œuvre achevée. Si nous parlons ici d'une réception qui établit en même temps une esthétique de la production²⁷⁸ ou de la création, elle s'exerce sur les différentes étapes de l'œuvre en devenir, encore inachevée, la réception et le jugement esthétique²⁷⁹ qu'elle implique faisant

²⁷⁵ « La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle. L'historicité de la littérature et son caractère de communication impliquent entre l'œuvre traditionnelle, le public et l'œuvre nouvelle un rapport d'échange et d'évolution. [...] Ce circuit fermé d'une esthétique de la production et de la représentation, où la méthodologie de la recherche littéraire est jusqu'ici restée pour l'essentiel confinée, doit donc être ouvert, et déboucher sur une esthétique de la réception et de l'effet produit, si l'on veut mieux saisir comment la succession des œuvres s'ordonne en une histoire littéraire cohérente.

Cette perspective d'une esthétique de la réception ne permet pas seulement de lever l'opposition entre consommation passive et compréhension active et de passer de l'expérience constitutive de normes littéraires à la production d'œuvres nouvelles. Si l'on considère ainsi l'histoire de la littérature, sous l'angle de cette continuité que crée le dialogue entre l'œuvre et le public, on dépasse aussi la dichotomie de l'aspect esthétique et de l'aspect historique, et l'on rétablit le lien rompu par l'historisme entre les œuvres du passé et l'expérience littéraire d'aujourd'hui. En effet, le rapport entre l'œuvre et le lecteur offre un double aspect, esthétique et historique. Déjà l'accueil fait à l'œuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique, porté par référence à d'autres œuvres lues antérieurement. Cette première appréhension de l'œuvre peut ensuite se développer et s'enrichir de génération en génération, et va constituer à travers l'histoire une "chaîne de réceptions" qui décidera de l'importance historique de l'œuvre et manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique. » (Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp.49-50).

²⁷⁶ Cette école de théorie littéraire fait du texte comme point d'arrivée de la production littéraire un point de départ pour la réflexion critique et l'expérience esthétique : « le texte, que la poétique structurale décrit comme le point d'arrivée et la somme des moyens réalisés en lui-même, doit être désormais considéré comme le point de départ de son effet esthétique, et celui-ci doit être examiné selon les données de la réception qui dirigent le procès de la perception esthétique ». (Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, op. cit., p.359).

²⁷⁷ « [...] l'écrivain qui conçoit son œuvre en fonction d'un modèle – positif ou négatif – d'une œuvre antérieure [...] [est] aussi et surtout d'abord [un] lecteur, avant d'établir avec la littérature un rapport de réflexivité qui devient à son tour productif. » (Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p.49).

²⁷⁸ « La génétique est un discours critique sur le devenir-œuvre en littérature, sur les mécanismes par lesquels un état de tensions entre un savoir transmis et un désir d'invention s'est stabilisé dans ce nouvel équilibre de formes et de forces qu'est le texte achevé. Elle fait partie de l'esthétique de la production au sens où celle-ci étudie la spécificité esthétique des œuvres à partir de leurs conditions d'émergence et de leurs processus de formation. » (Almuth Grésillon, op. cit., p.205).

²⁷⁹ « La critique génétique ne participe-t-elle pas [...] d'une mutation esthétique plus générale qui, abandonnant l'idée de l'œuvre comme totalité, fête les fastes du multiple, de la variation, du

partie du processus d'écriture. « Un point paraît fondamental à l'intérieur du processus de production écrite : c'est l'alternance entre l'activité d'écriture proprement dite et la relecture, un même auteur étant successivement scripteur et lecteur. Ce changement de rôle, déterminant pour les rythmes d'écriture, est attesté aussi bien dans les études expérimentales de l'écriture que dans les brouillons, par les traces graphiques qu'il laisse sur le papier. L'écriture est donc rythmée par ces faits d'interruption et de reprise inséparables de la genèse empirique ». ²⁸⁰

À chaque étape de la création, Saint-John Perse prononce un jugement esthétique, chaque syntagme, jailli de l'élan du tracé scriptural, suscite une relecture et un jugement, chaque variante doit être validée par un acquiescement pour passer de son statut virtuel dans la palette à l'intérieur du texte où elle acquiert un statut actuel. Temps d'écriture et temps de relecture forment ainsi un mouvement dialectique incessant où se reflètent deux regards. C'est pourquoi, selon H.R. Jauss, « l'imbrication de la production et de la compréhension [...] marque la naissance d'une *epistémê* moderne, au sein de laquelle production et réception fondent par leur relation réciproque l'esthétique et l'herméneutique en tant que sciences modernes. [...] Le produit échappe au producteur qui n'est jamais assuré de sa forme finale : pour le percevoir comme objet, il faut un regard autre : celui du lecteur. C'est bien pourquoi l'écrivain est contraint de s'arrêter pour pouvoir se lire ; le hiatus entre production et produit interdit qu'on puisse écrire et lire simultanément. [...] ». ²⁸¹

La critique structuraliste a marqué le triomphe d'une « clôture du texte » : l'œuvre littéraire, produit achevé, système clos, dont la production est parfaitement séparée de la réception, constitue un système de signes textuels se suffisant à lui-même. L'écriture y s'élève à un objet idéal, détaché de toute

mouvement ? Quel est le rapport entre critique génétique et esthétique ? » (Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.204).

²⁸⁰ Jean-Louis Lebrave, « Processus linguistiques et genèse du texte », in : *De la genèse du texte littéraire : manuscrit, auteur, texte, critique*, Almuth Grésillon (éd.), Tusson, Du Lérot, 1988, p.60.

²⁸¹ Hans Robert Jauss, « Réception et production : le mythe des frères ennemis », in : *La naissance du texte*, Louis Hay (éd.), Paris, Corti, 1989, pp. 164-166.

référence extérieure.²⁸² Or les études génétiques prouvent que « les esthétiques de la production et de la réception ne sont pas seulement complémentaires en ce que la première achève ses analyses au moment où s'achève l'œuvre elle-même, alors que pour la seconde c'est là le point de départ de sa réflexion. Même quand elle a affaire aux faits d'écriture, l'analyse génétique y rencontre déjà comme une inscription des conditions de la réception : elles sont parties prenantes dans la constitution d'un sens ».²⁸³

À l'intérieur du processus créateur, l'instance créatrice se double donc d'une instance critique. Ce dédoublement du sujet créateur se trouve reproduit, fictivement et métaphoriquement, dans la figure du Poète, frère du Conquérant d'*Anabase*, qui fait son apparence dans la « Chanson » finale :

« Mais de mon frère le poète on a eu des nouvelles. Il a écrit encore une chose très douce. Et quelques-uns en eurent connaissance... » (*Anabase*, « Chanson », *O.C.*, p.117).

Le frère, double du poète, c'est aussi le lecteur, tel que Baudelaire l'invoque dans l'ouverture des *Fleurs du mal* :

« C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– **Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !** »
(Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal*, 1857).

Le frère incarne à la fois le poète et le lecteur critique. Ces deux personnages²⁸⁴ apparaissent dialectiquement à l'intérieur de l'acte créateur,

²⁸² « Le Moyen Age s'est trompé en considérant le monde comme un texte, l'époque moderne s'est trompée en considérant le texte comme un monde. » (Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.24).

²⁸³ Hans Robert Jauss, « Réception et production : le mythe des frères ennemis », *op. cit.*, p.167.

²⁸⁴ En dehors des différentes figures que le poète peut revêtir à l'intérieur du poème, le personnage du poète peut également surgir dans son apparence naturelle, faisant directement allusion à l'auteur. De

lieu d'un dédoublement, où surgissent, tour à tour, les deux instances d'écriture, l'une créatrice, l'autre critique²⁸⁵, permettant une interaction constante entre un *Je* et un *ça*, entre une instance de lecture et de contrôle (*Je*) et une pulsion scripturaire, un désir de production (*ça*). Comme le note Michel Collot, « l'écriture a lieu dans l'écart entre un *Je* et un *ça*, entre une première personne et un neutre, mais aussi dans leur implication réciproque. Car si le *Je* reconnaît à son dire une polysémie qu'il ne peut maîtriser, il en revendique la pleine et entière responsabilité. C'est bien un *ça* que le poète laisse parler à travers le langage, mais c'est pour le faire sien et s'affirmer comme *Je* dans une relation intime à cette irréductible altérité. C'est ce nœud entre identité et altérité qui fonde la responsabilité de la parole poétique [...]. »²⁸⁶

La réception à l'intérieur de la genèse se révèle donc comme une phase auto-régulatrice d'une « langue en acte », d'une écriture en mouvement, entre emportement et resserrement, entre divagation et recentrement. « Les manuscrits de travail des écrivains sont le lieu où s'est déposée, forte et

même qu'en narratologie il y a différenciation entre auteur, narrateur et personnage, ici les instances lyriques auteur, narrateur, Poète (personnage du poète) peuvent fusionner, quand leur présentation se fait réflexive, quand les circonstances de l'énonciation pénètrent l'énoncé. Voici un passage où le poète parle en personnage, mais cette voix qui présuppose une mise en scène dramatique de l'intention poétique, se replie sur elle-même et renvoie, à l'intérieur de l'espace poétique, à sa source même, qui est celle de l'auteur.

« Or il y avait un si long temps que j'avais goût de ce poème, mêlant à mes propos du jour toute cette alliance, au loin, d'un grand éclat de mer [...] et qui donc m'eût surpris dans mon propos secret ? gardé par le sourire et pour la courtoisie ; parlant, parlant langue d'aubain parmi les hommes de mon sang [...] la face peut-être de profil et le regard au loin, entre mes phrases [...] Car il y avait un si long temps que j'avais goût de ce poème, et ce fut tel sourire en moi de lui garder ma prévenance : tout envahi, tout investi, tout menacé du grand poème, comme d'un lait de madrépore » (*Amers*, « Invocation », *O.C.*, p.263).

Le pronom personnel de la première personne, embrayeur renvoyant à une situation d'énonciation donnée, possède une triple référence déictique : il représente la voix du poète en tant que personnage, intratextuelle, celle du narrateur, représentant la voix auctoriale à l'intérieur du poème, et finalement celle de l'auteur, (« la face peut-être de profil et le regard au loin », pose préférée de Saint-John Perse, qu'il aima se donner sur les photographies), extratextuelle et métapoétique. L'instance critique, se trouvant à l'intérieur de l'espace du poème, se manifeste donc comme une réflexion sur l'intentionnalité de l'énonciation du poème ; le métalangage – « parlant langue d'aubain » – indique son statut réflexif.

²⁸⁵ Cette deuxième phase créatrice où surgit le regard critique de l'auteur peut à son tour être divisée en « deux actes herméneutiques – celui de la compréhension et celui de l'interprétation – ce qui suppose que l'on sépare l'interprétation réfléchissante, en tant que phase d'une seconde lecture, et la compréhension immédiate en jeu dans la perception esthétique, en tant que phase d'une première lecture ». (Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, op. cit., p.360).

²⁸⁶ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p.43.

pourtant fragile, multiforme et toujours menacée, puissante et précaire, la langue en acte, avec ses audaces d'invention, ses marques de reprise et de maîtrise, ses impasses et ses réussites ».²⁸⁷ Rature, correction et repentir font du manuscrit un lieu de confrontation entre production et réception, entre écriture et lecture : l'auteur écrit et se lit et relit pour pouvoir écrire à nouveau. La présence de signes graphiques à valeur métascripturale est particulièrement révélatrice d'un tel phénomène de réception à l'intérieur de la genèse littéraire, puisque ces indications caractérisent tout signe dont le contenu se rapporte à l'acte d'écriture, aux conditions de production, à l'énonciation en cours – biffure, rature, réécriture, déplacement, suppression, correction –, et qui ne se produit pas au fil de l'écriture, mais après relecture²⁸⁸, et témoigne de l'activité *critique* du Je écrivain.

2) Critique et censure

Tout écrivain est donc lecteur critique de ses propres textes ; cette dimension réflexive s'inscrit au sein du processus d'écriture où se trouve redoublé le rapport de communication et de réception entre l'auteur et son lecteur : « Tout scripteur [...] est d'abord lecteur d'autres textes, puis lecteur critique de ses propres textes, avant de les réécrire à sa façon, et de les corriger pour, enfin, les confier à d'autres lecteurs ».²⁸⁹ Chez Saint-John Perse, le travail le plus impressionnant de critique et de censure apparaît dans le cadre de l'édition de la Pléiade. La totalité des poèmes, mais aussi les correspondances sont soigneusement repris, relus, corrigés : aucun texte, si court soit-il, ne semble échapper au regard inquisiteur du poète. Dans la

²⁸⁷ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, op.cit., p.206.

²⁸⁸ La critique génétique distingue deux types de variantes : la *variante d'écriture* et la *variante de lecture*. La première désigne toute réécriture qui intervient au fil de la plume, immédiatement ; elle est identifiable grâce à un critère de position : sa place est directement à droite de l'unité biffée, sur la même ligne. Variante de lecture est appelée toute réécriture qui intervient après une interruption du geste scriptural, généralement après une relecture ; sa place se situe dans l'espace interlinéaire ou marginal.

²⁸⁹ Almuth Grésillon, op. cit., p.216.

correspondance, réécrite et retouchée en grande partie pour l'édition des *Œuvres complètes*²⁹⁰, les passages trop révélateurs d'un parti pris, incompatible avec l'image sublime et mythique que Saint-John Perse se forge pour cette œuvre ultime et testamentaire, sont décemment gommés, les déclarations trop émotives, trop sentimentales supprimées²⁹¹ : la maîtrise du destin du Poète, personnage fictif, semble totale. D'autres lettres, comme les *Lettres d'Asie*, sont entièrement composées en vue de l'édition de la Pléiade, comme l'a montré Catherine Mayaux.²⁹² Saint-John Perse retravaille aussi ses œuvres poétiques, tel le poème *Cohorte* dont il invente une grande partie pour la « Pléiade ».²⁹³ Il livre ensuite un énorme et exhaustif travail de critique et d'éditeur, en rédigeant lui-même les notes critiques de ses œuvres, de chroniqueur aussi, en composant sa biographie, « œuvre œuvrée » et ouverture des *Œuvres complètes*, « convoquant et coordonnant dans une orchestration magistrale non seulement une écriture poétique, mais aussi une vie, une ascendance et une carrière, ainsi que des amitiés, des goûts et des valeurs ».²⁹⁴

Ainsi, « comparer les originaux aux versions réécrites est fort éclairant : on y entrevoit l'atelier où le poète se forge l'identité qu'il voudrait léguer à la postérité. »²⁹⁵ Il en est de même pour les poèmes : la comparaison du texte définitif avec les différentes versions manuscrites révèle le travail critique de Saint-John Perse, son activité de censure. De l'avant-texte au texte, du manuscrit au poème achevé, l'évolution scripturale et sémantique équivaut

²⁹⁰ Voir ici les articles de Renée Ventresque, « Les étapes et les enjeux de l'élaboration de l'édition des *Œuvres complètes* de Saint-John Perse à travers la correspondance inédite Saint-John Perse / Robert Carlier », in : *Souffle de Perse*, n°7, juin 1997, pp.76-89 ; et de Catherine Mayaux, « Compléments aux récrits d'un poète », in : *Souffle de Perse*, n°8, juin 1998, pp.55-64.

²⁹¹ « De gré ou de force, Perse assemble ses lettres [...] Il les sélectionne et les retravaille, tantôt ajoutant, tantôt supprimant des mots, des phrases et des paragraphes, pour mieux les accorder aux buts de l'édition. [...] L'entreprise même d'autopléiadisation invite à « perfectionner » ses écrits et à se présenter en « grand Homme. » (Carol Rigolot, *Saint-John Perse et ses amis américains. Courrier d'exil, Cahiers Saint-John Perse*, n°15, Paris, Gallimard, 2001, pp.21-22).

²⁹² À ce sujet, voir l'ouvrage de Catherine Mayaux, *Les lettres d'Asie de Saint-John Perse. Les récrits d'un poète, Cahiers Saint-John Perse*, n°12, Paris, Gallimard, 1994.

²⁹³ Voir l'article de Renée Ventresque, « Décidément *Cohorte* n'a pas été écrit en 1907 », in : *Souffle de Perse*, n° 9, janvier 2000, Publication de la Fondation Saint-John Perse, pp.47-51.

²⁹⁴ Mary Gallagher, *La Créolité de Saint-John Perse, Cahiers Saint-John Perse*, n°14, Paris, Gallimard, 1998, p.66.

²⁹⁵ Carol Rigolot, *Saint-John Perse et ses amis américains. Courrier d'exil, Cahiers Saint-John Perse*, n°15, Paris, Gallimard, 2001, p.23.

non seulement au cheminement d'un acte créateur, à une genèse de la *poesis* et du verbe poétique, mais aussi à un processus de réception et de censure.²⁹⁶ Sur les manuscrits persiens, nous découvrons parfois un mouvement d'expansion sensuelle et de dérive rêveuse à travers les palettes d'une grande richesse, jusqu'au moment inévitable de la relecture, où le contrôle et l'autocensure retranchent le flux libre de l'imagination créatrice. À un mouvement premier qui s'exprime dans un jet scriptural libre et débridé, parfois violent, emporté dans sa passion, succède une phase d'élaboration secondaire, plus consciente et sévère, qui ordonne, censure et atténue le trait, au risque parfois de perdre de la richesse exubérante des palettes, de la « charge érotique », de la « sensualité » des variantes :

Ve 1, p.6 :

Femme < odorante > / loisible au flair du < dieu > / ciel et à elle seule
découvrant la perfection de son être / arôme / mettant à nu / vif ses
parties génitales / l'intimité vivante de son être / corps

texte définitif :

« Femme loisible au flair du Ciel et pour lui seul mettant à vif l'intimité
vivante de son être... » (*Vents*, I, 5, O.C., p.189).

Ce passage dominé par le champ sémantique du parfum et de l'odorat – « odorante », « flair », « arôme » – révèle un mouvement d'abstraction de la version première à la version finale. Le syntagme « femme odorante au flair du dieu », concret, suggestif et sensuel, se transforme en « femme loisible au flair du Ciel », abstrait, métaphorique et spirituel. L'adjectif « loisible »²⁹⁷, employé impersonnellement selon l'usage étymologique et moderne, distancie la figure féminine et affaiblit la perception immédiate de son parfum, pendant

²⁹⁶ « Je reconnais, intuitivement, une sorte d'illumination au départ, ensuite un mécanisme rationnel... Être poète, c'est avoir des satisfactions constantes d'élaboration. » (Citation de Saint-John Perse par Roger Little, « Pour une lecture de Saint-John Perse », *Alif*, n°7, Tunis, 1976, p.99).

²⁹⁷ loisible > lat. (impersonnel) *licere*, *licet* « il est permis »

que son deuxième sens ancien²⁹⁸ de « qui est permis, laissé à la libre volonté de quelqu'un » expose la « femme loisible » à la volonté divine. Le remplacement des variantes « dieu / ciel » par le mot « Ciel » dans la version définitive, attribue à cette entité abstraite et idéale une forte connotation spirituelle, voire religieuse, chrétienne. De même, la présence immédiate, directe et érotique du corps féminin dans sa splendeur (« la perfection de son être / son arôme »), sa nudité sensuelle (« mettant à nu / vif ses parties génitales ») et son intimité (« l'intimité vivante de son être / corps ») disparaît au profit d'une représentation idéalisée de la figure féminine, la description concrète et sensuelle du « corps » faisant place à une évocation idéale et abstraite de « son être ».

Parfois, la suppression d'un segment de phrase peut changer la vision globale du poème, comme ici la relation entre l'Amant et l'Amante dans la strophe IX du poème *Amers*, « Étroits sont les vaisseaux... ». Les deux passages suivants illustrent particulièrement le travail de censure, à l'œuvre sur le manuscrit :

Am 5, p.19 :

Solitude et ténèbres au grand midi de l'homme < ! > ... Mais source aussi secrète pour l'amante, < **(et douceur d'homme pour la femme)** > ainsi la source sous la mer où bouge ce peu de sable d'or... < Accueil enfin du songe vrai et la clé tourne sur l'autre seuil. >

Am 6, p.21 :

Solitude et ténèbres au grand midi de l'homme... Mais source aussi secrète pour l'amante, ainsi la source sous la mer où bouge ce peu de sable d'or...²⁹⁹

²⁹⁸ loisible > lat. (intransitif, avec pronom neutre pour sujet) *licere, licet*, « être permis »

²⁹⁹ ceci correspond à la version définitive : *Amers*, IX, V, O.C., p.346.

À travers la suppression du segment « et douceur d'homme pour la femme », très éloquente et significative, Saint-John Perse révèle ici sa conception « amoureuse ». L'Amant, selon la représentation imaginaire persienne, incarne la figure mythique du conquérant ; l'Amante, assurant le repos du guerrier, se transforme en objet de possession, de consommation, de plaisir. L'âme de l'Amant, toujours indépendante, fuyante et errante, sans tendresse pour la féminité, témoigne, dans les heures de solitude et d'égarement métaphysique, d'une aspiration vers l'inconnu et l'ailleurs. La « douceur », attribut purement et éminemment féminin, ne sied donc pas à un héros violent et à jamais inapprivoisé. Saint-John Perse suit-il ici le modèle « traditionnel » des attitudes amoureuses à adopter par les amants ?³⁰⁰

L'acte créateur s'accompagne donc d'une activité de censure, consistant en une confrontation graduelle et dialectique entre la matière poétique et le sujet critique. De relecture en relecture, de correction en correction, le poème en train de naître intègre cette *conscience* du sujet écrivant. Ainsi, le texte publié représente-t-il déjà un texte « reçu » – lu, censuré et corrigé –, la création coïncidant toujours avec un accueil critique et une interprétation.

3) La traduction : réception et recréation

Si l'auteur est aussi le traducteur de ses livres, il relit, commente et réécrit ses propres œuvres dans une création seconde. C'est le cas de Saint-John Perse qui, par des explications, des annotations et des corrections, participe activement à la traduction anglaise de ses poèmes. Se traduire, traduire son œuvre, signifie la comprendre, la juger et l'interpréter à nouveau,

³⁰⁰ L'Amante symbolisant la féminité douce, tendre, docile, la sensualité, l'Amant la virilité passionnée, l'indépendance, le désir de liberté, la spiritualité...

la réécrire en retraçant le chemin de la genèse poétique – c'est ici qu'entre en jeu l'auto-réception de l'œuvre persienne.

Le phénomène d'auto-traduction constitue une possibilité intéressante de « lecture génétique », dans la mesure où il permet de suivre et d'analyser au plus près le processus créateur, redoublé dans la langue étrangère. Dans la traduction, la genèse devient recommencement, renaissance, reconnaissance. Or où se situe la naissance véritable, le point de départ absolu dans cette interaction constante d'un va-et-vient entre texte premier (texte original) et texte second (traduction), réciproquement ressourcés ? Le lieu de la genèse serait-il cette rencontre des différents éléments intertextuels ?

Recréer son œuvre dans une autre langue signifie aussi tenir compte des différences culturelles : traduire est un acte de médiation entre une œuvre et un lecteur étranger, en fonction de sa propre culture et de ses formes d'expression poétique. Par conséquent, « la traduction d'un texte littéraire – et surtout celle de la poésie – avant même d'être une lecture esthétique et herméneutique, doit être, justement dans le but de la fidélité, une lecture génétique. Celle-ci oblige le traducteur à refaire l'acte même qui a généré le texte original, tout en remontant vers sa poétique et l'époque qui l'avait fait naître ».³⁰¹ Selon Paul Valéry, « le travail de traduire, mené avec le souci d'une certaine approximation de la forme, nous fait en quelque manière chercher à mettre nos pas sur les vestiges de ceux de l'auteur... remonter à l'époque virtuelle de sa formation ».³⁰²

Dans ses annotations aux traducteurs, Saint-John Perse remonte, tel un archéologue, à l'origine de l'acte créateur pour exposer son intention première, la source de son inspiration, pour expliquer le sens et le fonctionnement de telle ou telle métaphore. L'expression « j'ai voulu », employée par le poète à ce sujet, marque rétrospectivement cette *intention créatrice* au commencement de l'écriture, à la naissance de l'image :

³⁰¹ Alina Ledeanu, « La traduction comme lecture génétique », in : *Génétique et traduction, Cahier de critique génétique*, Serge Bourgea (éd.), Paris, L'Harmattan, 1995, p.59.

³⁰² Paul Valéry, *Variations sur les Bucoliques*, in : *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 1979, Bibliothèque de la Pléiade, p.215.

« **J'ai voulu exprimer ou suggérer** une idée tout à fait différente : celle de l'hermétisme sacré des bêtes, qui ne sont en rapport avec rien d'autre et poursuivent leur destinée close en dehors de toutes relations » (Annotation de Saint-John Perse sur le manuscrit de T.S.Eliot, *Anabasis*, VIII, p.18).³⁰³

Le commentaire pour le traducteur acquiert ainsi le statut d'une reconstitution génétique et d'une reconstruction créatrice. Herméneutique ouverte, ce commentaire ne fixe pas un sens unique, mais déploie la puissance évocatrice d'une ambiguïté polysémique. Ce travail exégétique équivaut à un véritable décodage, travail de réception et de critique qui exige la compréhension *a posteriori* des images à travers les lois de la production. La recherche du sens à sa naissance présuppose un avènement du sens en tant que processus, une vision dynamique et téléologique de son surgissement, une épiphanie du sens. La traduction et la création première représentent toutes les deux une écriture en acte à l'état naissant, placée sous le signe de la *poiesis*, incarnant des procédés d'invention et de réception, visibles sur les manuscrits.

Ainsi, la traduction fait-elle surgir une conscience critique du texte : à travers la correspondance entre l'auteur et son traducteur se profile l'histoire d'une réception. Sont très révélatrices à ce sujet les questions de Robert Fitzgerald, traducteur de *Chronique*. Nous rencontrons dans ce poème la phrase suivante :

« Un soir de rouge et longue fièvre où s'abaissent les lances, nous avons vu le ciel en Ouest plus rouge et rose, du rose **d'insectes** des marais salants [...] ». (*Chronique*, I, O.C., p.289).

Robert Fitzgerald propose la traduction suivante :

« [...] we have seen the sky to Westward redder and deeper rose, the rose of **gnat**-swarms from the salt marshes »

(manuscrit de Robert Fitzgerald, intitulé « Chronicle »).

Dans cette version, le traducteur remplace le terme générique « insectes » par un substantif spécifique, « gnat-swarms », le terme « gnat » signifiant « moucheron » en français. En corrigeant le manuscrit de la traduction, Saint-John Perse remplace le terme « gnat-swarms » (« volée de mouchérons ») par « sea-larvae » : « we have seen the sky to Westward redder and deeper rose, the rose of sea-larvae from the salt marshes ».

Dans la correspondance entre Robert Fitzgerald et Saint-John Perse, le premier interroge le sens de cette correction : « First, I question “sea-larvae” for insectes. Larvae are not yet winged, but the sky is red with flying things ». La couleur incandescente du coucher de soleil, remplissant l’horizon en Ouest d’un rouge flamboyant, est attribuée ici à la couleur des insectes volants, remplissant le ciel au-dessus du marais de leur ailes étincelantes. D’où l’incompréhension du traducteur – les larves ne volent pas encore, et ne peuvent remplir le ciel de leur corps scintillants et rouges. Voici donc la « révision » que propose Robert Fitzgerald : « ... we have seen the sky to Westward redder and deeper rose, the rose of sea-midges from the salt marshes. ». L’expression anglaise « sea-midges » désigne également des « mouchérons aquatiques », analogues à la traduction initiale.

La difficulté que rencontre le traducteur de langue anglaise réside, une fois de plus, dans l’emploi de la préposition « de » à l’intérieur du syntagme métaphorique « du rouge d’insectes », possédant une valeur très abstraite et vague chez Saint-John Perse. Elle exprime ici non pas une relation de cause ou de moyen (*genitivus instrumentalis*) entre la rougeur du ciel et la couleur rose des insectes (« the sky is red with flying things »), mais un rapport d’analogie,

³⁰³ L’expression française en question était « au pas des bêtes sans alliances » (*Anabase*, VIII, *O.C.*, p.107).

de comparaison métaphorique (*genitivus comparisonis*) – le ciel n'est pas rouge parce que couvert d'insectes roses volants, mais rose comme les larves rouges. La causalité logique est remplacée par la comparaison analogique, créant une causalité interne, poétique.

La correspondance ultérieure confirme cette interprétation. Le 4 novembre 1960, Robert Fitzgerald écrit à Saint-John Perse : « Now it has come to me that "sea-larvae" are pink, like shrimps, and I understand much more of the passage ».³⁰⁴ Voici la réponse de Saint-John Perse, datée du 7 novembre 1960 : « [...] il s'agissait bien, dans le texte français, de "larves" d'insectes maritimes, comme les minuscules mollusques de plancton flottant, qui se colorent parfois de rose, en certaines heures et sous certaines conditions, dans diverses phases extrêmes de décantation des marais salants. »

L'explication de Saint-John Perse comble en fait une ellipse du texte français, et correspond aux trouvailles du manuscrit. Nous lisons sur le premier état manuscrit de *Chronique* :

Chr 1, p.1 :

nous avons vu le ciel en ouest // < gagné de plus de rose qu'il n'en règne
au > / plus **rouge** et rose < **dans son sel** > que rose d'insectes des marais
salants

Les états suivants font apparaître les leçons suivantes :

Chr 2, p.1 :

nous avons vu le ciel en Ouest plus rouge et rose que roses d'insectes des
marais [salants]

Chr 3, p.1 (dactylographie) :

rose d'insectes des marais [salants].³⁰⁵

³⁰⁴ « Je viens de réaliser que les "larves aquatiques" sont roses, comme les crevettes, et je comprends davantage le passage. »

³⁰⁵ l'adjectif « salants » est ajouté ultérieurement à l'encre noire.

La présence du sel joue un rôle essentiel dans la compréhension du passage, il est à l'origine de la couleur rouge qui traverse le passage entier, et lie les deux termes de la métaphore, le ciel et les insectes maritimes. Formant une isotopie avec le passage suivant, la couleur rouge des « larves d'insectes maritimes », des « mollusques de plancton flottant » est à comparer avec les « algues rousses » :

Chr 1, p.1 :

(dans la marge) :

Ciel encombré de **madrépores** où tant de **rouge** // à tant de noir se mêle /
vire au noir

(dans le texte) :

comme un < cactier > / nopal, se vêt en Ouest de **cochenilles** < tendres >
/ **rouges**, < et la grande / une | rame de **corail rouge** s'étend à toute
l'étendue du soir > et dans l'embrasement / l'apaisement d'un soir où
s'élèvent les lances aux // senteurs / parfum | d'algues sèches

(dans la marge) :

aux senteurs de // terre rouge / rousse // **d'algues rousses** / sèches |

Le passage entier est traversé par la couleur rouge, caractéristique des « cochenilles », du « corail » et des « madrépores », mais aussi des « algues rousses », qui s'approchent le plus des « mollusques de plancton flottant », auxquels Saint-John Perse associe les « larves d'insectes maritimes ». Dans *L'Encyclopédie pratique du naturaliste*³⁰⁶, ouvrage que nous avons rencontré dans la bibliothèque personnelle du poète, nous découvrons, dans la partie XX intitulé « Faune des lacs, des étangs et des marais », la description suivante, annotée de la main du poète :

Chapitre III : Les vers

Les Annélides

A) Les Chétopodes

Tubifex tubifex³⁰⁷ Lamarck. C'est un animal d'un rouge foncé, long de 30 à 40 millimètres, vivant dans un tube de limon où il enfonce la plus grande partie de son corps, l'autre restant libre et exécutant continuellement des mouvements de pendule. Cette espèce vit en colonies parfois populeuses et, au moindre choc de l'eau environnante, tous les animaux se réfugient au fond de leurs tubes respectifs. Elle est très commune dans les étangs, les marais, et très facile à observer.³⁰⁸

Bien qu'il ne s'agisse pas exactement du même « animal », la couleur « rouge foncé » et l'environnement naturel des marais salants sont susceptibles d'avoir inspiré le poète, la lecture de ce passage encyclopédique ayant laissé des traces dans l'imaginaire persien.

À travers la correspondance, l'auteur est donc confronté à la réception du traducteur, auquel il propose sa propre lecture de son œuvre. En expliquant le sens des passages de son poème *Chronique*, il retrace le chemin de sa création, il recrée, et, pour ainsi dire, relit son poème pour le commenter : le travail herméneutique est accompagné d'une réception, qui est également une création seconde.

³⁰⁶ Louis Germain et Paul Lechevalier, *Encyclopédie pratique du naturaliste*, Paris, 1925. Bibliothèque personnelle de Saint-John Perse.

³⁰⁷ Les soulignements sont de Saint-John Perse, au stylo bic bleu.

³⁰⁸ Louis Germain et Paul Lechevalier, *Encyclopédie pratique du naturaliste*, Paris, 1925, p.91.

Chapitre V :

La mémoire textuelle

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

Le manuscrit incarne et fixe l'écoulement du temps, car « l'écrit est une extension de la mémoire (*scripta manent*), et à ce titre les brouillons sont en effet des traces, fussent-elles infimes, de cette mémoire du processus textuel. »³⁰⁹ Les manuscrits symbolisent la matérialisation d'une somme de souvenirs, de thèmes et de formes, dont ils gardent l'empreinte mémorielle, tissant ainsi une trame jusqu'aux œuvres à venir. Par conséquent, la finalité du manuscrit « correspond à un programme : enregistrer et transmettre, d'abord au scripteur lui-même, car il est sa mémoire, parfois à un ou une destinataire (lettres), parfois à plusieurs (manuscrit recopié), une suite de discours, apte ou non à se constituer en texte, notamment dans le projet littéraire ».³¹⁰

Le manuscrit porte les signes d'une inscription fugitive – trace de la mémoire pour la mémoire. Matière première destinée au travail du style, le mot et le signe graphique sont autant de marques retenues dans l'instant du « rapt »³¹¹, et soumises au temps complexe et multiple de la création, fonctionnant comme une mémoire en mouvement.³¹² À travers temps et

³⁰⁹ Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.150.

³¹⁰ Alain Rey, « Tracés », in : *De la lettre au livre*, *op. cit.*, p.42.

³¹¹ « ... Toutes choses connues du peintre dans l'instant même de son rapt, mais dont il doit faire abstraction pour rapporter d'un trait, sur l'aplat de sa toile, la somme vraie d'une mince tache de couleur. » (*Oiseaux*, III, *O.C.*, p.411).

³¹² « C'est un temps multiple. En amont de l'œuvre, le vécu se transforme en imaginaire et se charge, par cette transmutation, d'une énergie qui va, à un moment donné, lancer en avant l'écriture. Celle-ci fonctionne à son tour comme une mémoire en mouvement : annulations du temps par des retours sur le déjà-écrit, anticipations jetées sur le papier bien en avant du texte, conjonctions soudaines

espaces du processus créateur, l'écriture traverse de multiples avatars, dans son passage de l'informe à la forme, de l'imaginaire à la présence significative. Aussi la genèse connaît-elle deux ruptures qu'elle doit franchir : de la représentation imaginaire aux mots, des mots au sens. La mémoire créatrice, énergie affective, lie ces différents royaumes et efface les failles, pour que l'œuvre advienne dans sa cristallisation soudaine et vibrante.

À l'intérieur du processus créateur, la mémoire peut adopter plusieurs formes. Du souvenir intertextuel à la réminiscence intratextuelle, le texte en devenir joue avec ses traces mémorielles, active et réinvestit des bribes enfouies, des associations submergées, des résonances perdues. Ce jeu dialectique entre répétition et variation dévoile aussi un pouvoir herméneutique « différé », mainte expression obscure trouvant son explication grâce à la mémoire textuelle qu'elle transporte.

1) La mémoire à l'œuvre sur le manuscrit d'*Anabase*

Composé dans la retraite solitaire d'un petit temple taoïste, rapporté de Chine et achevé à Paris entre 1921 et 1923³¹³, le poème *Anabase* retrace et incarne le parcours d'un voyage géographique et spirituel, l'itinéraire d'une exploration spatiale et intérieure, l'histoire d'une odyssée poétique. Poème épique autant que lyrique³¹⁴, *Anabase* marie l'histoire d'un peuple conquérant,

(marginales bien souvent) entre le temps de l'écriture et celui de la vie, voire celui des calendriers et des horloges. Et quand ce mouvement parvient à son terme, l'écriture a instauré un temps perpétuel [...]. Pour exercer ces pouvoirs sur le temps, l'écriture fait jouer de multiples espaces : espaces feuilletés du manuscrit où s'opèrent les grandes classifications et s'effectuent les structurations du récit, rectangle du feuillet où les représentations viennent se constituer en figures de signes [...] » (Louis Hay, « Critiques du manuscrit », in : *La naissance du texte*, Paris, Corti, 1989, pp.14-15).

³¹³ « Le poète laisse croire qu'*Anabase* et *Amitié du Prince* font partie, avec le crâne de cheval, des bagages du voyageur, qu'ils ont été écrits dans un petit temple taoïste non loin de Pékin, mais il nie l'influence de la culture chinoise. Ces poèmes ont été achevés à Paris entre 1921 et 1923, selon Albert Henry, et Catherine Mayaux a montré qu'ils sont nourris de culture orientale. » (Colette Camelin, *Éclat des contraires : la poétique de Saint-John Perse*, op. cit., p.141).

³¹⁴ « C'est une tentative audacieuse, et réussie, tendant à mêler au déroulement de l'histoire d'un peuple le cours d'un mouvement lyrique, c'est-à-dire l'histoire d'un moi, de "l'Étranger" fidèle "à ses façons par les chemins de toute la terre". » (Préface de Giuseppe Ungaretti pour la traduction italienne d'*Anabase*, in : Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, op. cit., p.1106).

l'aventure « de tout ce peuple sous les voiles »³¹⁵ à la trajectoire individuelle de l'« Étranger. Qui passait. »³¹⁶ Illustrant une mémoire textuelle qui engendre l'écriture, les références intertextuelles sont nombreuses dans ce poème ; y apparaissent de multiples emprunts à des études archéologiques et ethnologiques du territoire asiatique³¹⁷, à des récits de voyage en Extrême-Orient³¹⁸, au trésor épique gréco-romain, accompagnés d'innombrables échos de la Bible³¹⁹, de l'*Iliade*, de l'*Énéide*, de l'*Anabase d'Alexandre le Grand* par Arrien³²⁰, de *La Germanie* par Tacite³²¹, auxquels s'ajoutent les résonances idéologiques de deux lectures de jeunesse, les *Sept Essais* d'Emerson et *La Volonté de Puissance* de Friedrich Nietzsche.³²²

Les allusions littéraires foisonnent dans cette œuvre qui engage un jeu de reflets multiple et scintillant avec un héritage livresque occidental et oriental. Intégrés par le poète dans son propre univers imaginaire, ces hypotextes surgissent toujours dans une situation décontextualisée³²³,

³¹⁵ *Anabase*, IV, O.C., p.98.

³¹⁶ *Anabase*, « Chanson », O.C., p.89.

³¹⁷ au sujet de l'intertexte asiatique dans *Anabase*, voir : Catherine Mayaux, *Les lettres d'Asie de Saint-John Perse, Les récits d'un poète, Cahiers Saint-John Perse*, n°12, Paris, Gallimard, 1994, ainsi que : Catherine Mayaux, *Le référent chinois dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Doctorat d'État, Université de Pau, 1991.

³¹⁸ comme par exemple le livre de Jacques Bacot, *Le Tibet révolté*, Paris, Hachette, 1912, figurant dans la bibliothèque personnelle de Saint-John Perse, lu et annoté par lui pendant son séjour diplomatique en Chine. « Ce livre raconte le deuxième voyage de Bacot dans ce pays, voyage effectué en 1909, en pleine guerre sino-tibétaine. » (Catherine Mayaux, « Emprunts, collage et mise en page du poème dans le chant X d'*Anabase* », *op. cit.*, p.171).

³¹⁹ A ce sujet, voir Judith Urian, *The biblical context in Saint-John Perse's work*, Thèse de doctorat, Université Hébraïque de Jérusalem, 1997.

³²⁰ A ce sujet, voir Colette Camelin, *Éclat des contraires : la poétique de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p.165.

³²¹ voir : Joëlle Gardes-Tamine, « Saint-John Perse et les historiens latins », in : *Saint-John Perse face aux créateurs, Souffle de Perse*, n° 5-6, juin 1995, pp.17-28.

³²² « Il apparaît clairement que les *Sept Essais* d'Emerson, lus en 1908, maintiennent leur présence dynamique au cœur d'*Anabase* dont les premiers balbutiements se font entendre, comme nous l'avons appris, avant 1912. De la même manière, *La Volonté de Puissance* de Nietzsche dont la date de lecture se situe entre 1909 au plus tôt et 1911 au plus tard, se révèle tout aussi indispensable à l'intelligence du projet que constitue le poème de 1924. Emerson et Nietzsche participent donc directement et indéniablement à l'accouchement de ce nouveau poème. Mieux même. Les dates de lecture de leurs ouvrages et celle de la conception de ce qui deviendra *Anabase* permettent d'affirmer que le poème sort tout droit de la lecture illuminante et pleinement libératrice des *Sept Essais* et de *La Volonté de Puissance*. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p. 162).

³²³ « Ces emprunts sont toujours radicalement détachés du contexte immédiat et réinsérés dans un autre contexte par un travail « d'assemblage » « mystérieux et mystifiant » pour reprendre les termes de Lilita Abreu, c'est-à-dire par des procédés de maquillage, de collage et de fusion d'images qui créent un univers autre, exotique, inassimilable selon le mot de Segalen, parce qu'irréductible à un univers donné. Si certains matériaux du poème sont référentiels, le poème en tant qu'œuvre totale

évoquant un cadre spatio-temporel, une couleur et une tonalité mythiques, originels, absolus. Car, comme l'écrit Renée Ventresque, « ce n'est plus un seul texte, ni deux, ni trois, précis et bien circonscrits, qui se glissent sous le texte du poème. Mais c'est le poème lui-même qui s'élabore à travers une multitude d'éléments extrêmement divers dont certains viennent très fréquemment des lectures du poète. L'écriture prend en charge ces éléments, et pulvérisant leur origine propre, les fond en un tissage si serré qu'après la fusion opérée par Saint-John Perse selon les lois totalement libres de la création, demeure l'essentiel : la couleur irréductible de la poésie persienne. »³²⁴

Par conséquent, cette mémoire textuelle provenant d'œuvres antérieures provoque un travail complexe de transformation et de dissimulation sur le manuscrit, comme l'a constaté Catherine Mayaux : « souvent, les manuscrits révèlent que par tâtonnements, Perse cherche à fragmenter ou à maquiller ses "clés", [passages empruntés à l'hypotexte], puis revient en dernier ressort au noyau principal de l'emprunt ; les mots, plus que le contenu, le plaisir des mots et de leur association rythmique et phonique ont séduit l'oreille du poète. [...] Le travail de l'emprunt se fait donc par fragmentation et disjonction de l'image initiale, prélèvement des syntagmes isolés ou de simples lexèmes qui sont comme déréalisés par leur transfert hors du contexte originel ».³²⁵

Apparaissant sous la forme d'un héritage littéraire, accompagné d'une « jouissance textuelle », d'un « plaisir des mots », des rythmes et des sons, la mémoire est ainsi à l'œuvre à l'intérieur de l'acte créateur, car toute production scripturale active le souvenir dynamique et créateur des lectures antérieures – tout comme celui des créations précédentes. C'est le cas de l'*intratextualité*, qui ranime et exploite le souvenir textuel au sein d'une même œuvre. Sur le manuscrit, le poème naissant réinvestit ainsi son propre écho, sa

reste sans référence. » (Catherine Mayaux, « Emprunts, collage et mise en page du poème dans le chant X d'*Anabase* », in : *Pour Saint-John Perse, Études et Essais pour le Centenaire de Saint-John Perse (1887-1987)*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.170).

³²⁴ Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, op. cit., p. 190.

³²⁵ Catherine Mayaux, « Emprunts, collage et mise en page du poème dans le chant X d'*Anabase* », op. cit., pp.173-174.

propre réminiscence, son propre souvenir, le phénomène mnésique se métamorphosant en procédé inventif, créateur.

La genèse du poème *Anabase* est guidée par un tel souvenir textuel, réminiscence du son et du sens allant jusqu'à engendrer l'architecture finale du poème. En effet, l'encadrement d'*Anabase* par les deux chansons, initiale et finale, qui se font écho à l'intérieur de l'espace poétique et scriptural, produit son architecture symétrique, annonçant une structure dialectique de la répétition et de la variation. Nous ne possédons malheureusement aucun état manuscrit de la *Chanson* liminaire³²⁶, pendant qu'un seul état manuscrit est conservé de la *Chanson* finale, qui correspond à quelques variantes près au texte définitif.³²⁷ Cette « insuffisance matérielle » des documents autographes nous empêche donc d'analyser le phénomène de la mémoire textuelle sur le manuscrit, à l'intérieur de la genèse poétique, et de répondre aux questions suivantes : les deux chansons, liminaire et finale, ont-elles été conçues en même temps ? ont-elles été engendrées parallèlement ? leur développement scriptural sur le brouillon manifeste-t-il un rapport de corrélation, de simultanéité, de réciprocité ? leur écriture révèle-t-elle le travail d'une mémoire textuelle et imaginaire ?

Ressuscitant une mélodie lointaine, disparue dans l'horizon vaste du désert, une évolution s'inscrit d'une chanson à l'autre – le « poulain » grandit et devient un « cheval », le trajet de « l'Étranger » aboutit à la voix du « Poète », les « feuilles de bronze » se transforment en « feuilles vivantes au matin » : le texte mythique se métamorphose en poème vivant. De même, à la fin du poème, la « terre sans amandes » s'est « transmuée » en une « terre arable du songe », la terre aride est devenue une terre féconde – féconde à l'imagination. L'institution du pouvoir politique semble abandonnée au profit

³²⁶ « Chanson liminaire. Il n'existe de cette *Chanson* aucun état manuscrit connu – sauf le manuscrit Adrienne Monnier, où le texte, à part quelques menues variantes de graphie et de ponctuation, est pratiquement déjà la version de A 60 [version définitive]. » (Albert Henry, "*Anabase*" de Saint-John Perse, *op. cit.*, pp.295-296).

³²⁷ « Chanson finale. Si l'on tient compte des corrections apportées à l'état Z 12 lui-même, le seul connu, on établit, à l'un ou l'autre signe de ponctuation près, le manuscrit d'auteur. » (Albert Henry, *op. cit.*, p.303).

d'une quête rêvée de l'âme, accueillant l'espace illimité du songe : « Terre arable du songe ! Qui parle de bâtir ? – J'ai vu la terre distribuée en de vastes espaces et ma pensée n'est distraite du navigateur. »³²⁸ La voix du conquérant-errant cède à la parole du « poète transhumant », qui parcourt la voie du songe et de l'imagination et suit « par-dessus les actions des hommes sur la terre, beaucoup de signes en voyage »³²⁹, pour créer des « œuvres migratrices », où s'inscrit la mémoire du monde : « Pareils aux Conquérants nomades maîtres d'un infini d'espace, les grands poètes transhumants, honorés de leur ombre, échappent longuement aux clartés de l'ossuaire. S'arrachant au passé, ils voient, incessamment, s'accroître devant eux la course d'une piste qui d'eux-mêmes procède. Leurs œuvres, migratrices, voyagent avec nous, hautes tables de *mémoire* que déplace l'histoire. »³³⁰

Révélaient le travail de la mémoire textuelle, la composition cyclique d'*Anabase*, propre au genre épique, crée une temporalité mythique et absolue, linguistiquement représentée par les figures étymologiques. Cette temporalité se trouve creusée et dépassée toutefois par une durée et un moment poétiques, subjectifs, symbolisés dans la voix du poète³³¹, surgissant au seuil ultime de l'œuvre et annonçant l'avènement de l'œuvre future, au-delà de l'espace-temps du poème actuel : « Mais de mon frère le poète on a eu des nouvelles. Il a écrit encore une chose très douce. Et quelques-uns en eurent connaissance... ».³³² Les trois points de suspension prolongent le *songe* de l'œuvre future, vivante et « très douce », dont la réalisation poétique reste virtuelle, à conquérir encore jusqu'à la création des « portes ouvertes sur les

³²⁸ *Anabase*, X, O.C., p.114.

³²⁹ *Ibid.*, p.113.

³³⁰ Saint-John Perse, *Discours de Florence*, O.C., p.457.

³³¹ Cependant, « les éclats d'une subjectivité ne sont qu'un reflet, une "scène de rêve", une structure superposée par l'ordre apollinien. Le fond, c'est l'union primitive, où le musicien, le poète lyrique-musicien s'est perdu, artiste grâce à cette descente. Il reproduit "la douleur de la contradiction" de cette catabase dionysienne. » (Jean Bollack, « Une esthétique de l'origine : Saint-John Perse », in : *La Grèce de personne*, Paris, Seuil, 1997, p.228).

³³² *Anabase*, « Chanson », O.C., p.117.

sables »³³³ du poème *Exil*, qui transportera à son tour cette mémoire d'un « songe » textuel.³³⁴

Ainsi les relations intertextuelles et intratextuelles sont-elles intimement liées dans le poème *Anabase*, lui conférant un cadre mythique et une trajectoire créatrice. Texte sous le texte, cette matière-souvenir représente un phénomène de la mémoire textuelle, introduisant une modulation musicale entre le thème et la variation, entre la source et sa renaissance. Produisant un jeu d'échos et de résonances entre les œuvres, mais aussi à l'intérieur d'une seule œuvre littéraire, de poème en poème, ces traces mémorielles, appelées « références internes »³³⁵, « collages »³³⁶ et « montages »³³⁷, ou encore

³³³ *Exil*, I, O.C., p.123.

³³⁴ La valeur du *songe* est capitale dans la conception de la création et du langage poétique, car, comme l'affirme Jean Bollack, Saint-John Perse « revendique pour la langue une communication immédiate des expériences les plus enfuies et les plus irrationnelles du songe. Un pouvoir autrement impersonnel, autrement musical, est réhabilité, par lui réinstitué. » (Jean Bollack, « Une esthétique de l'origine : Saint-John Perse », in : *La Grèce de personne*, Paris, Seuil, 1997, p.229).

³³⁵ « Cette référence interne ne joue pas qu'à l'intérieur de chaque poème : elle se fait de poème en poème, et c'est ce qui contribue à la profonde continuité de l'ensemble. » (Michèle Aquien, *L'être et le nom*, Seyssel, Champ Vallon, 1985, p.117).

³³⁶ Le phénomène intratextuel est également appelé *collage* par la critique persienne. Voir à ce sujet l'article de Joëlle Gardes-Tamine, « De la multiplicité des apparences à l'unité de l'Être : le collage chez Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, op. cit., pp.93-104.

« De fait le collage chez Saint-John Perse, s'il déroute et fait souvent énigme, permet de construire un univers nouveau, qui n'a ancrage dans aucun espace ou temporalité précis, parce qu'il est lié à tous. Il ne s'agit pas de suggérer l'émiettement de la vie moderne, mais de construire un autre monde cohérent, à partir des fragments incohérents du premier. » (Joëlle Gardes-Tamine, op. cit., p.94).

Voir également 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, tome II, Troisième partie, chapitre III, 4 : « Réflexions sur la pratique du collage chez Saint-John Perse. Identité de la chose lue et de la chose vue », pp.514-523.

« C'est assez dire que l'attitude de Saint-John Perse à l'égard du collage n'a rien de commun avec celle de tous ceux qui, entre 1910 et 1920, tel, parmi les plus célèbres, G. Apollinaire, pratiquent les collages. [...] »

Et cependant Saint-John Perse pratique le collage. Pourquoi ? Et pourquoi, de même, occulte-t-il complètement cet aspect de son écriture poétique ? Comment concilie-t-il la mystique du langage qu'il conçoit à partir de tant de sources tellement diverses, et cette pratique du collage qui relève d'une technique délibérée et, de surcroît, passée sous silence ? [...]

C'est parce qu'il s'écarte radicalement, en faisant disparaître toute référence possible au texte d'emprunt, des poètes qui produisent aux regards sollicités un collage clairement désigné comme tel, et c'est parce qu'il s'éloigne également des surréalistes par l'intervention revendiquée de la raison dans la création, que Saint-John Perse invite à penser autrement la présence des collages au sein de son œuvre poétique. [...]

Saint-John Perse reçoit donc la chose lue au même titre que la chose vue, et l'intègre, retravaillée, comme on sculpte au couteau une racine ou un morceau de bois, ou bien telle quelle, comme on ramasse un coquillage qui va trouver sa place sur l'étagère parmi la pierre et la feuille. Qui songerait alors à s'interroger sur la valeur respective des uns et des autres ? Ils sont là, signes d'une rencontre

« palimpsestes »³³⁸ par la critique persienne, créent l'impression d'une œuvre unique et unie. Cependant, comme l'écrit Joëlle Gardes-Tamine, « le collage n'est pas utilisé pour suggérer l'aspect disparate, l'éparpillement de la vie moderne, comme chez Cendrars ou Apollinaire, mais celui de la Vie. À travers lui, c'est toute la diversité des objets, des êtres et des savoirs sur ces objets et ces êtres qui se trouve convoquée et étalée en strates bouleversées par le montage, à l'image de la terre, faite de couches dont l'ordre a pu être renversé par des ruptures, des secousses... À la succession d'errances et d'exils qu'est, physiquement ou symboliquement, toute l'existence de l'homme, correspond cette technique du collage. L'œuvre n'est rien d'autre que la quête d'un sens arraché à l'épars. Elle est à elle seule la preuve que l'unité est possible, puisqu'elle-même en possède une, conquise sur et faite de la diversité des matériaux utilisés. »³³⁹ Ainsi, « en lisant tous les poèmes de Saint-John Perse, l'on s'aperçoit aussitôt que chacun est, pour ainsi dire, la fraction d'une seule grande œuvre ».³⁴⁰ Cette continuité, créée par l'architecture mémorielle persienne, transforme son œuvre littéraire en une immense symphonie où tous les poèmes se répondent.³⁴¹

qui, chaque fois qu'elle se produit, pulvérise les hiérarchies par une vision unitaire, celle qui caractérise le cosmos.

Ainsi le collage vient-il s'inscrire naturellement dans un texte qui n'a nul besoin de désigner un référent dont la seule mention annulerait le sens avec l'efficacité. Car il n'y a plus désormais de différence entre la chose vue et la chose lue, puisque toutes deux sollicitent le même organe, puisque seuls se distinguent les espaces, celui, restreint, du livre pour l'une, celui, illimité du monde, pour l'autre, et ceci de surcroît, au sein d'une pensée qui, comme celle de Saint-John Perse, considère le monde à l'instar d'un livre à déchiffrer. Dans cette perspective, la chose lue, devenant partie intégrante du poème, se soustrait d'elle-même à la dénomination de *collage*. » (Renée Ventresque, *op. cit.*, pp.514-521).

³³⁷ « Le montage d'ensemble tient enfin au fait que le collage est parfois autocitation. D'un bout à l'autre de l'œuvre se répondent ainsi des fragments, comme s'il existait une liste finie d'éléments de départ dont la combinatoire importe au moins autant que le contenu. » (Joëlle Gardes-Tamine, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, *op. cit.*, p.100).

³³⁸ « *Éloges* se présente comme un inusable palimpseste [...] un texte-princeps auquel ne peuvent que renvoyer à un moment ou à un autre les autres textes qui lui sont postérieurs. » (Renée Ventresque, *Le Songe antillais de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p.28).

³³⁹ Joëlle Gardes-Tamine, « De la multiplicité des apparences à l'unité de l'Être : le collage chez Saint-John Perse », *op. cit.*, p.103.

³⁴⁰ *O.C.*, p.1131. Citation du poète américain Auden.

³⁴¹ « Toute l'œuvre forme [...] une immense symphonie où tout se répond. [...] Le poème commence souvent par des conjonctions ou des adverbes (et, puis, car, ainsi) : *Eloges* (pp. 24, 25, 26, 37, 38), *La*

Dans une lettre à Jacques Rivière, Saint-John Perse écrit, en parlant du travail critique idéal : « C'est ainsi, me semble-t-il, par l'usage du rapport et par un jeu d'analogie, que la critique peut accomplir un acte propre ».³⁴² En exploitant ce lien analogique et intratextuel entre les différentes séquences d'une seule œuvre, ainsi qu'entre les différentes œuvres elles-mêmes, la lecture critique peut transformer une expression obscure, métaphore *in absentia*, en une métaphore *in praesentia*, grâce à sa mise en rapport avec une autre expression, éloignée dans le contexte, mais exerçant sur elle un pouvoir mémoriel, analytique et herméneutique – chez Saint-John Perse, l'interprétation exige une connaissance intratextuelle.

1) Répétition, variation, déplacement

La mémoire textuelle présente sur les manuscrits engendre des phénomènes d'écriture, tels que la répétition, l'opposition, le déplacement et la variation, et crée tout un jeu intratextuel où surgit la tension entre identité et altérité. Le manuscrit représente la mémoire et l'espace où advient cette mémoire, où celle-ci enfante le texte, à la fois sujet et objet de l'acte mémoriel. Deux éléments linguistiques participent à cet acte mémoriel : le son et le sens. Une répétition rythmique ou phonique peut produire une variation sémantique, pendant qu'une constante sémantique peut être exprimée à son tour à travers une variation rythmique ou phonique. Source mémorielle infinie, le manuscrit « emmagasine » un trésor verbal immense ; les éléments « en attente », déployant toutes leurs possibilités signifiantes, sont « stockés » dans la marge de la page manuscrite et repris à chaque nouvel état. Sur les manuscrits persiens se manifeste fréquemment un phénomène de réinvestissement, selon lequel un syntagme écarté, avorté, peut renaître pour

Gloire des Rois (pp.60,67), *Exil* (p.157). Le poème semble ainsi ne pas commencer, mais continuer [...] » (Yves-Alain Favre, *Saint-John Perse. Le langage et le sacré*, Paris, Corti, 1977, pp.46-47).

³⁴² Saint-John Perse, Lettre à Jacques Rivière, 21 octobre 1910, *O.C.*, p.677.

retrouver sa place ailleurs au sein du texte, voire dans un autre poème, ce qui confirme la forte présence d'une intratextualité avant-textuelle au cours du processus créateur persien.

Sur les manuscrits d'*Anabase*, une seule image productive, telle que la métaphore « azyme du beau temps », est associée à différentes réalités textuelles, disséminées dans le poème. Acquéran ainsi le statut de constante associative, elle génère la narration poétique dans sa structure métaphorique, sémantique et compositionnelle. Cette image fondatrice faisant irruption, ça et là, aux différents passages qu'elle engendre, soumet la rédaction à un geste cyclique et une appréhension simultanée de la masse textuelle dans sa totalité, l'invention se réalisant à partir du retour incessant du même, progressivement modifié, modulé. Ce retour apparaît d'abord sous l'aspect d'une coexistence de leçons différentes mais équivalentes, avant que celle-ci, dans sa valeur virtuelle, donne naissance à un déplacement, une fois qu'est déterminé l'endroit où l'image s'installe et prend sa forme contextuelle définitive. Ce processus de déplacement survient lors de la deuxième phase créatrice que nous avons évoquée au chapitre premier de cette étude.

Ce voyage d'une métaphore à travers de multiples passages et états, apparaissant sous toutes ses facettes, évoluant et s'adaptant aux différents contextes, se trouve illustré ici, conduisant à un déplacement final de la suite I à la suite X d'*Anabase* du syntagme « *azyme du beau temps* ». ³⁴³

suite I :

état W (W2), p.104 :

Aux ides pures du malheur / bonheur / matin // [...] (et) de / **sous**
l'azyme du beau temps, voici qu'il en est ... / j'ai fait | comme du fruit !
j'aviverai (d'un sel) les bouches du désir !

état X (X2), p.108 :

³⁴³ Le classement des états manuscrits et des suites ainsi que leur appellation proviennent d'Albert Henry, "*Anabase*" de Saint-John Perse, *op. cit.*

Et **sous l'azyme du beau temps**, dans les [*mot illis.*] du monde le plus vaste, où le pouvoir s'éveille

(dans la marge) :

et sous l'azyme du beau temps l'éclat d'un siècle (mis en doute) /
compté / sur sa tranche / sur sa pointe | au fléau des balances

suite X :

état X (X9), p.209 :

dans un grand **souffle** des frontières toute // la plume de moissons / la mer | **et sous l'azyme du beau temps** de ce côté du monde, le plus vaste où le pouvoir s'aliène / s'exile chaque soir

état Y (Y9), p.216 :

ds. un gr. **souffle** des / d'autres // pentes / rives / vallées | de la terre / des frontières | **et sous l'azyme du beau temps**, toute la plume des moissons jusqu'à l'heure du soir

texte définitif :

suite I :

« A nos destins promis ce **souffle** d'autres rives et, portant au-delà les semences du temps, **l'éclat d'un siècle** sur sa pointe au fléau des balances... » (*Anabase*, I, *O.C.*, p.94)

suite X :

« [...] mais par-dessus les actions des hommes sur la terre, beaucoup de signes en voyage, beaucoup de graines en voyage, **et sous l'azyme du beau temps**, dans un grand **souffle** de la terre, toute la plume des moissons ! » (*Anabase*, X, *O.C.*, p.113).

La métaphore « sous l'azyme du beau temps » se voit associée de prime abord à l'éveil matinal et à l'éclat de l'aurore – « aux ides pures du malheur / bonheur / matin » (W2), « où le pouvoir s'éveille » (X2). C'est à partir de ce

dernier état qu'apparaît, en position marginale, la combinaison « et sous l'azyme du beau temps l'éclat d'un siècle » qui figure de manière dissociée dans l'état Z :

état Z (Z2), p.119 :

J'ai des propositions pour la / le [mot illis.] et pour les hommes de loisir
< **et sous l'azyme du beau temps** qu'un souffle / ce souffle, le plus faste
d'autres rives >

A nos destins promis ce souffle // d'autres rives / < le plus faste > | < , >
et, portant au-delà les semences du temps, **l'éclat d'un siècle** sur sa
pointe au fléau des balances.

C'est à l'intérieur du même état Z qu'apparaît le mot « souffle », forgeant un lien entre la suite I et la suite X, où ce mot surgit également, comme nous pouvons le constater à partir des états X et Y de la suite X. De même, cette suite accueille finalement le syntagme « azyme du beau temps », associé d'abord à la « mer », à « ce côté du monde » (état X), puis à la « terre » (état Y et version finale), dont nous avons suivi ici l'évolution. Dans le texte définitif, nous retrouvons donc dans la suite I les expressions « souffle » et « éclat du siècle », dans la suite X « souffle » et « azyme du beau temps » : le « siècle » (suite 1) et « la terre / le monde » (suite X) étant tous les deux associés à « l'azyme du beau temps », la récurrence du mot « souffle » recréant ainsi la trace d'une continuité entre la suite I et la suite X.

Associé, dans la suite I, où elle figure dans la marge, dès l'état X à l'expression « l'éclat d'un siècle », la métaphore « azyme du beau temps » évoque, à travers la blancheur éclatante et pure de l'hostie, du pain azyme, la pureté immaculée du ciel bleu, du beau temps, de même que la métaphore « azyme du ciel », leçon supprimée du manuscrit d'*Oiseaux*³⁴⁴ :

Oi 2, p.1 :

³⁴⁴ voir notre étude sur les manuscrits du poème *Oiseaux*.

Transparence // d'hostie / rose d'une main de femme (aux doigts ouverts)
/ comme la main ouverte et rose / feu / braise | **sur l'azyme du ciel /**
transparence d'hostie

Oi 3, p.1 :

le témoignage d'une blancheur / braise / **d'azyme / d'hostie** | illuminée.

Par paronomase, l'« azyme du ciel » fait allusion ici à « l'azur du ciel ». Par sa parenté sémantique avec l'hostie, étant en effet un « pain azyme, sans levain », cette expression symbolise également la luminosité transparente du corps de l'oiseau, traversé par les rayons de soleil.

La métaphore dont nous avons retracé ici l'évolution porte donc une charge mémorielle double : créant sur le manuscrit du poème *Anabase*, achevé en 1923, une continuité entre la suite I et la suite X, elle resurgit également sur le manuscrit d'une œuvre bien ultérieure, donnant naissance à un passage du poème *Oiseaux*, paru en 1962.

En ce qui concerne la strophe IX du poème *Amers* « Etroits sont les vaisseaux... », seuls ont été déposés à la Fondation Saint-John Perse les deux derniers états manuscrits, Am 5 et Am 6. Malgré ce petit nombre d'états, nous pouvons cependant y déterminer quelques critères du fonctionnement de la mémoire textuelle à l'intérieur du processus créateur persien. Une leçon écartée est souvent réinvestie plus loin dans le texte, et fait partie du royaume, d'une richesse infinie, des possibles imaginaires et lexicaux. Cette mémoire textuelle, englobant à la fois toutes les variantes actuelles et virtuelles, fait plonger et resurgir à l'infini, tel dans une mer aux gouttes innombrables, les fragments textuels, les échantillons signifiants.

Ainsi, après une longue hésitation de la part du poète, le syntagme comparatif « en forme de navette » est finalement écarté de la strophe IX du poème *Amers*³⁴⁵, où elle figurait, dès l'état Am 5, dans la phrase suivante :

³⁴⁵ Voici l'évolution complète du syntagme à travers les différents états :

« Tu es comme le pain d'offrande, sur l'autel, < **en forme de navette** >, et portes incision rituelle rehaussée du trait rouge. » (Am 5, p.7). Or, malgré la suppression, cette comparaison imagée ne disparaît pas pour autant de la mémoire créatrice du poète, l'expression se trouvant réinsérée dans la strophe III, « Les Tragédiennes sont venues... », du poème *Amers* :

Am 2, p.8 :

Elles mêlaient aux événements du jour leurs vastes pupilles dilatées et leurs paupières fabuleuses **en forme de navettes**.³⁴⁶

À ce déplacement correspond une évolution sémantique. La « navette » porte, lors de son occurrence première, une connotation liturgique et religieuse³⁴⁷, associée au corps de la femme, métaphoriquement transformé en « offrande sur l'autel ». Dans son contexte nouveau, cependant, la métaphore de la « navette », faisant allusion à son acception première d'instrument de tissage, exprime uniquement une analogie de forme avec les « paupières fabuleuses » des Tragédiennes, entourant « l'orbite vide du très grand masque entrouvé d'ombres ». ³⁴⁸ Le déplacement engendre donc une antanaclase, la double

Am 5, p.7 :

Tu es comme le pain d'offrande, sur l'autel, < **en forme de navette** >, et portes l'incision rituelle rehaussée du trait rouge.
[figure en marge la même expression, « en forme de navette » écrite au crayon, encadrée et finalement précédée du signe de suppression ζ]

Am 6, p.8 :

(l'expression « en forme de navette » est maintenue dans le texte.)

Tu es comme le pain d'offrande, sur l'autel, en forme de navette, et portes l'incision rituelle rehaussée du trait rouge.

Am 14, p.7 : (dactylographie)

L'expression « en forme de navette » se trouve rayée au crayon.

(dans la version définitive, l'expression « en forme de navette » est absente) :

texte définitif :

« Tu es comme le pain d'offrande sur l'autel, et portes l'incision rituelle rehaussée du trait rouge... » (*Amers*, IX, III, *O.C.*, p.333)

³⁴⁶ *Amers*, III, *O.C.*, p.289.

³⁴⁷ navette : *liturg.* petit vase à encens. (*Le Petit Robert*, p.1259).

³⁴⁸ *Amers*, III, *O.C.*, p.289.

signification du terme polysémique « navette » se trouvant dissociée dans la trame textuelle.

Mais le destin de cette image ne se termine pas ici : le syntagme « en forme de navette » fait de nouveau son apparition dans le poème *Oiseaux* : « On étudiait, dans son volume et dans sa masse, toute cette architecture légère faite pour l'essor et la durée du vol : cet allongement sternal en forme de navette, cette chambre forte d'un cœur accessible au seul flux artériel, et tout l'encagement de cette force secrète, grée des muscles les plus fins. »³⁴⁹ De même que les paupières des Tragédiennes, le corps de l'oiseau possède la silhouette galbée de la navette, dont la forme représente une constante de l'imaginaire persien.³⁵⁰

Nombreux sont les passages où la mémoire textuelle est ainsi à l'œuvre. La récurrence des images et métaphores est si fréquente sur les manuscrits persiens qu'on pourrait parler d'un véritable « réflexe associatif ». Les mots « fraîcheur » et « saveur », par exemple, présents sur plusieurs manuscrits, sont constamment associés à l'intérieur des palettes et dans le corps textuel, et font eux aussi partie des constantes de l'imaginaire persien. Formant un couple jamais dissocié, ces expressions apparaissent d'abord juxtaposées dans une palette *d'Amers* : « l'eau nocturne garde présence et **fraîcheur / saveur d'âme** ». ³⁵¹ À un autre endroit, les deux termes apparaissent au sein du texte – « fraîcheur d'amande et saveur d'aube »³⁵² – et forment un chiasme sémantique.³⁵³ Sur le manuscrit de *Vents* apparaît l'image dans sa constellation originelle – « comme une Bible d'ombre / d'aube de fraîcheur » (manuscrit Ve

³⁴⁹ *Oiseaux*, II, *O.C.*, p.410.

³⁵⁰ « Quelle navette d'os aux mains des femmes de grand âge, quelle amande d'ivoire aux mains des femmes de jeune âge, / nous tissera linge plus frais pour la brûlure des vivants ? » (*Neiges*, IV, *O.C.*, p.163).

³⁵¹ manuscrit Am 5, p.19. Sur l'état manuscrit suivant (Am 6, p.21) et dans le texte définitif apparaît la version suivante : « l'eau nocturne garde présence et saveur d'âme ». (*Amers*, IX, V, *O.C.*, p.347).

³⁵² sur le manuscrit : Am 5, p.9 ; dans le texte définitif : *Amers*, IX, II, *O.C.*, p.327.

³⁵³ on dirait plutôt « saveur d'amande et fraîcheur d'aube ».

1, p.10)³⁵⁴ –, avant d'être réinvestie dans le poème *Amers* – « tu m'es fraîcheur de mer et fraîcheur d'aube »³⁵⁵ et, enfin, dans le poème *Oiseaux* : « Et de cette aube de fraîcheur, comme d'un ondolement très pur, ils gardent parmi nous quelque chose du songe de la création ».³⁵⁶

Comme nous venons de le constater, les variations et combinaisons nées d'une association imaginaire initiale sont multiples, innombrables, formant des traces mémorielles complexes et intriquées à travers les œuvres. Et à travers la traduction. Car curieusement, nous découvrons en fait le même « réflexe associatif » dans les corrections que Saint-John Perse porte sur les manuscrits des traductions anglaises de son œuvre. Portées par la mémoire textuelle, ces métaphores engendrent chaque fois le même mécanisme de correction, la récurrence des mêmes variantes. Ainsi, le motif du « coucher de soleil », tableau très riche et coloré, apparaît-il dans les poèmes *Vents*, *Amers* et *Chronique*. Les corrections respectives que Saint-John Perse porte aux traductions anglaises montrent le rôle important qu'occupe cette scène romantique dans la mémoire affective et imaginaire du poète. Et ce non seulement en tant qu'impression vécue et poétiquement évoquée, mais aussi en tant que thème poétique, constante lexicale et prosodique.

Observons d'abord le texte de *Vents*. La version originelle – « Et vos jambes étaient longues et telles qu'elles nous surprennent en songe, sur les sables, dans l'allongement des feux du soir... »³⁵⁷ – se trouve initialement traduite de façon suivante : « in the lengthening of the evening fires on the sands ».³⁵⁸ Saint-John Perse corrige – « in the lengthening fires of the evening twilight »³⁵⁹ –, et Hugh Chisholm propose une nouvelle version – « in the

³⁵⁴ texte définitif : « Toute la terre aux arbres, par là-bas, sur fond de vignes noires, comme une Bible d'ombre et de fraîcheur dans le déroulement des plus beaux textes de ce monde. » (*Vents*, II, 1, *O.C.*, p.199).

³⁵⁵ *Amers*, IX, V, *O.C.*, p.347.

³⁵⁶ *Oiseaux*, XIII, *O.C.*, p.427.

³⁵⁷ *Vents*, II, 1, *O.C.*, p.200.

³⁵⁸ premier état de la traduction de Hugh Chisholm.

³⁵⁹ *Ibid.*

lengthening fires of the twilight »³⁶⁰ – la version définitive de la traduction – « in the lengthening out of the day's last rays » – ne respectant pourtant pas la correction persienne.

Consacrons-nous maintenant au coucher du soleil du poème *Amers* – « dans l'allongement des premiers feux du soir »³⁶¹ – ainsi qu'à sa correction dans la traduction anglaise, qui connaît deux versions (celle de John Marshall et celle de Wallace Fowlie)³⁶² :

version française : « **dans l'allongement des premiers feux du soir** »

Fowlie : “in the lengthening of the early evening light” (p.1)

Marshall : “in the lengthening of the fires of early evening” (p.1)

correction de Saint-John Perse : “**in the lengthening fires of evening**”

La version que propose ici Saint-John Perse – « in the lengthening fires of evening » – rappelle exactement la correction qu'il avait portée sur le manuscrit de la traduction de *Vents* (« in the lengthening fires of the evening twilight »). La scène analogue du coucher de soleil suscite en lui le même souvenir, le même mécanisme correcteur, la même expression anglaise : la mémoire textuelle persienne fonctionne aussi dans la langue étrangère.

Cette hypothèse se trouve corroborée par la troisième correction que Saint-John Perse porte sur le manuscrit de la traduction anglaise de *Chronique*. Le coucher du soleil y est représenté par une métaphore cosmique, faisant allusion aux rayons qui s'inclinent : « Un soir de rouge et longue fièvre où s'abaissent les lances ».³⁶³ Robert Fitzgerald, traducteur, propose la version suivante – « An evening of crimson and long fever where the lances dip »³⁶⁴ – corrigée ensuite par Saint-John Perse en « An evening of crimson and long fever where the lances lengthen ». Fort curieusement, Saint-John Perse choisit

³⁶⁰ deuxième état de la traduction de Hugh Chisholm, manuscrit *Winds*.

³⁶¹ « Amants, ô tard venus parmi les marbres et les bronzes, dans l'allongement des premiers feux du soir » (*Amers*, IX, *O.C.*, p.325).

³⁶² Nous invitons le lecteur à consulter à ce sujet le dernier chapitre de cette étude.

³⁶³ *Chronique*, I, *O.C.*, p.389.

une fois de plus le verbe anglais *to lengthen* (« s’allonger »), comme dans les corrections des traductions précédentes (« the lengthening fires »), alors que le texte français emploie le verbe « s’abaisser » (« où s’abaissent les lances »).³⁶⁵ Cette correction est donc uniquement motivée par la mémoire textuelle, le coucher du soleil évoquant la vision colorée et lumineuse d’un allongement des rais solaires. Cette image, enfouie dans les profondeurs du souvenir persien, demeure toujours une constante imaginaire et linguistique à travers toutes les variations que cette scène subit au cours des œuvres françaises. Portée par une mémoire à la fois émotionnelle et textuelle, le réflexe correcteur visible dans la révision persienne des traductions anglaises met en évidence la parenté des tableaux du coucher de soleil : c’est la correction des traductions qui révèle le lien intratextuel existant entre les trois scènes de *Vents*, *d’Amers* et de *Chronique*.

2) Intratexte et interprétation

Éclairant des passages d’autres poèmes dont il garde et réinvestit le souvenir textuel, chaque poème s’enrichit des expériences linguistiques de l’œuvre précédente. Le phénomène de la mémoire textuelle explique un des fonctionnements innombrables et complexes de la démarche créatrice de l’écriture persienne, et s’accompagne d’une vertu herméneutique sur les manuscrits, le lien intratextuel livrant souvent la clé pour l’interprétation d’une expression difficile. Ainsi un passage présent sur le manuscrit d’*Oiseaux*, supprimé dans la version définitive, se révèle-t-il d’un intérêt singulier, livrant

³⁶⁴ *crimson* signifie « cramoisi », *to dip* signifie « plonger ». « Chronicle », traduction anglaise de *Chronique*, manuscrit de Robert Fitzgerald, p.1.

³⁶⁵ telle est aussi la remarque du traducteur, qui propose :

« if this contains an image of lowering sunrays, could it be kept more fully in English perhaps this way :

“An evening of crimson and long fever where lances incline and lengthen...” or

“...where lances are sloping far...” »

Cette proposition produisant l’acquiescement de Saint-John Perse, la version définitive adopte la proposition de Robert Fitzgerald :

la définition exacte et scientifique d'un terme zoologique apparaissant dans le poème *Amers*.³⁶⁶ L'expression « mouettes stercoraires » dont il est question ici présente de grandes difficultés, comme le montrent la traduction anglaise et sa correction, ainsi que le commentaire d'Albert Henry. Observons d'abord son occurrence sur le manuscrit d'*Amers* :

Am 5, p.24 :

au vol [sacré] / collège sacré des mouettes et des labbes /
des mouettes / labbes³⁶⁷ stercoraires /
des mouettes / labbes collégiales³⁶⁸

Am 6, p.28 :

au vol des mouettes collégiales

Am 14, p.24 (dactylographie) :

au vol des mouettes < collégiales³⁶⁹ > / stercoraires³⁷⁰

texte définitif :

« à tant de lunes exténuées que nous jetions, du haut des caps, au vol des
mouettes stercoraires » (*Amers*, IX, VI, *O.C.*, p.353).

À travers les différents états manuscrits et les différentes variantes, l'oiseau marin en question, d'abord oiseau sacré de divination du collège des augures (« mouettes collégiales »³⁷¹), se transforme ensuite en un oiseau de proie (« mouettes stercoraires »), pillard et rapace, plus adapté au contexte : les lunes sont jetées au vol des mouettes pillardes. Ce passage maintient la

“An evening of crimson and long fever where lances incline and lengthen” (p.27).

³⁶⁶ « au vol des mouettes stercoraires » (*Amers*, IX, VI, *O.C.*, p.353).

³⁶⁷ L'appellation ornithologique « labbes » apparaît également dans le poème *Cohorte* : « On compte plusieurs espèces de Crabiers, également remarquables par les plumes du dos. Les Squas, les **Labbes** sont connus, les Jaegers et Sulas et les Chatharactas... » (*Cohorte*, Lettre à Jacques Rivière, 21 décembre 1910, *O.C.*, p.684).

³⁶⁸ L'adjectif « collégiales » est souligné à l'encre bleue, puis au crayon rouge. La leçon « mouettes stercoraires » se trouve soulignée au crayon.

³⁶⁹ leçon dactylographiée rayée à l'encre

³⁷⁰ correction écrite à l'encre

³⁷¹ La variante concurrente « mouettes collégiales » désigne les mouettes du collège des augures, revêtant une fonction liturgique et sacrée, et servant à la divination dans l'antiquité romaine.

violence introduite par la comparaison précédente : « comme des meurtriers sacrés aux mains ensanglantées d'aèdes. »³⁷² Quant aux « mouettes stercoraires », leur signification exacte transparaît dans la deuxième correction persienne de la traduction anglaise du passage :

traduction de Fowlie : « the stercoraceous seagulls »³⁷³

traduction de Marshall : « the raucous seagulls »³⁷⁴

première correction de Saint-John Perse : « the stercoraceous gulls »³⁷⁵

deuxième correction de Saint-John Perse : « the **predatory** gulls »³⁷⁶

Le mot français « stercoraire » possédant deux sens différents³⁷⁷, l'acception contextuelle d'oiseau prédateur (sens 1) ne trouve pas son équivalent dans l'expression anglaise « stercoraceous », qui ne possède que le sens 2 de « qui vit d'excréments » (scatophile). Ainsi est-il nécessaire, pour éviter un faux sens dans la traduction, de remplacer le mot « stercoraceous » par « predatory », qui s'approche davantage du sens 1 (oiseau prédateur, mouette pillarde) dont il est question dans le texte. L'interprétation du traducteur John Marshall, en revanche, témoigne d'un transfert métonymique (« the raucous seagulls ») : le sème de la violence, caractérisant l'oiseau marin par rapport à sa recherche de nourriture, s'applique ici à la qualité de sa voix.

Ainsi que le montrent la traduction anglaise et sa correction par le poète, le syntagme « au vol des mouettes stercoraires » apparaît, de prime abord, mystérieux et ambigu. En effet, selon la terminologie ornithologique, l'expression « mouette stercoraire » trahit légèrement son sens étymologique

³⁷² *Amers*, IX, VI, *O.C.*, p.353.

³⁷³ manuscrit de Wallace Fowlie, p.36.

³⁷⁴ manuscrit de John Marshall, p.38.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ cette version correspond à la traduction définitive. Voir : Saint-John Perse, *Seamarks*, translation by Wallace Fowlie, Bollingen Series, 1958, p.171.

³⁷⁷ Stercoraire : 1) N. m. : *Zool.* mouette pillarde ; 2) Adj. *Méd.* Relatif aux excréments. cf. Stercoral. ; *Sc. nat.* Qui croît, qui vit sur les excréments, qui s'en nourrit. Plante, insecte stercoraire. cf. scatophile. (*Le Petit Robert*)

(> lat. *stercus*, *stercoris* « excrément ; fumier »). Le *stercoraire* (n. m. zool.), d'après *Le Petit Robert*, désigne un « oiseau palmipède, appelé *mouette pillarde*, qui attaque les oiseaux de mer et les oblige à dégorger le poisson qu'ils viennent de saisir ».³⁷⁸

Observons maintenant un passage présent sur le manuscrit du poème *Oiseaux* :

Oi 5, p.10 :

Et quand, précipité / restitué hors de sa somme / dans son état final, sur l'aire et dans la somme finale, il est libéré / relâché sur la toile du peintre, c'est [avec toutes ses prières restituées, sur la pierre ensoleillée], comme la **régurgitation / le dégorgement d'une / de la mouette pillarde** sur la pierre / les degrés d'un môle / port / l'escalier / la digue d'un / du port / quelques pierres publiques | au bout / terme / soir de ses journées de chasse // **restituant / rejetant d'un (seul) trait / à son nid / pour sa niche | l'essentiel [élaboré] de son bol alimentaire** / après son élaboration / intégration chimique / chimiquement élaboré.

[ce passage est absent du texte définitif].

Nous retrouvons dans la variante présente sur le manuscrit d'*Oiseaux* les mêmes termes que dans la définition scientifique du dictionnaire, « le dégorgement d'une mouette pillarde », à laquelle s'ajoute une explication zoologique sur le comportement alimentaire de la mouette, « restituant / rejetant d'un (seul) trait // à son nid / pour sa niche | l'essentiel [élaboré] de son bol alimentaire / après son // élaboration / intégration | chimique / chimiquement élaboré », comparé au travail artistique d'une transformation « chimique » du réel et de son « intégration chimique » dans l'œuvre d'art. Le peintre, ravisseur et ravi, saisit le réel et le « dégorge » sur le tableau, le « restitue » dans la matière picturale sur la toile. Dans ce contexte, la métaphore de la mouette, « rejetant d'un seul trait à son nid l'essentiel

³⁷⁸ Le Petit Robert, p.1863. *Stercoraire*, sens 1.

[élaboré] de son bol alimentaire », se trouve assimilée au travail créateur du peintre, qui dessine, lui aussi, ses oiseaux « d'un seul trait » de pinceau, donnant naissance à une forme stylisée, concentrée, sublimée, définie comme « l'essentiel élaboré ». La création, reproduction imaginaire du réel, revient ainsi à un mouvement d'abstraction, d'épuration, de synthèse, d'« élaboration chimique ».

Une autre occurrence textuelle, cette fois-ci dans le poème *Cohorte*, atteste la signification scientifique de l'appellation ornithologique « mouette pillarde » :

« Car j'oubliais de vous citer
l'effronterie d'une **mouette pillarde** : le **Stercoraire** qui vit de
l'attaque et du rapt. »³⁷⁹

Cette phrase est à comparer avec le texte du poème *Pour fêter des oiseaux*, destiné à paraître en 1907 dans *La Nouvelle Revue Française* et signé Saint-Leger Leger, dont nous possédons les épreuves corrigées³⁸⁰ :

« < L > l'effronterie d'une mouette pillarde : le Stercoraire qui vit de
l'attaque et du rapt, < aiguisant son œil faux de pirate, Ha ! maigre
boucanier vêtu comme aumônier du bord ! > »³⁸¹

La proposition « l'effronterie d'une mouette pillarde : le Stercoraire qui vit de l'attaque et du rapt », présente dans le poème initial, *Pour fêter de oiseaux*, ainsi que dans sa forme réécrite pour l'édition des *Œuvres complètes*, où il apparaît sous le titre de *Cohorte*, reprend une fois de plus la définition exacte du dictionnaire : nous y retrouvons l'équivalence nominale entre les termes « mouette pillarde » et « stercoraire », ainsi que les expressions « attaque » et

³⁷⁹ *Cohorte*, Lettre à Jacques Rivière, 21 décembre 1910, O.C., p.685.

³⁸⁰ Saint-John Perse, recevant les épreuves, retire son poème de la publication.

³⁸¹ Saint-Leger Leger, *Pour fêter des oiseaux*, in : *La Nouvelle Revue Française*, 1907, p.2 (épreuves corrigées de la main du poète).

« rapt », évoquant à nouveau la violence exceptionnelle du comportement alimentaire de cet oiseau marin, qui se trouve particulièrement illustrée par les métaphores « pirate » et « boucanier », que Saint-John Perse a supprimées sur les épreuves du poème *Pour fêter des oiseaux*. Ce même contexte nous permet également d'expliquer le choix de Saint-John Perse concernant l'expression anglaise dans la traduction – « the predatory seagulls ».

La présence de ce passage dans le poème *Pour fêter des oiseaux* (1907) et sa ressemblance avec les extraits correspondants des manuscrits d'*Amers* (1957) et d'*Oiseaux* (1962) permettent d'ailleurs de constater la puissance de cette mémoire textuelle, dont nous avons essayé de montrer les mécanismes secrets.

Une intratextualité si frappante autour de l'expression « mouette stercoraire », que nous avons découverte sur les manuscrits, nous incite cependant à contester ici la déclaration d'Albert Henry, commentant l'évolution des variantes sur le manuscrit d'*Amers* : « [...] le poète arrivant finalement à *mouettes stercoraires*..., qui n'est peut-être pas, pour une fois, très juste, du point de vue scientifique. »³⁸² Pourquoi y aurait-il ici une erreur scientifique dans la dénomination de l'oiseau marin ? Il ne s'agit pas, comme laisserait peut-être entendre l'étymologie latine de l'adjectif « stercoraire », d'une mouette se nourrissant de matière fécale, mais d'une *mouette pillarde*, comme l'attestent la correction persienne de la traduction anglaise de l'expression, la leçon intratextuelle présente sur le manuscrit d'*Oiseaux*, et l'occurrence du terme dans les passages de *Pour fêter des oiseaux* et de *Cohorte*. Une fois de plus, l'exemple prouve l'exactitude scientifique de Saint-John Perse, qui ne se sert que d'expressions zoologiques présentes dans le dictionnaire – il ne s'agit point ici d'une invention fantaisiste.

Selon la même technique mémorielle, Saint-John Perse livre, dans une autre leçon présente sur le manuscrit du poème *Oiseaux*, écrit en 1962, mais

³⁸² Albert Henry, "*Amers*" de Saint-John Perse : une poésie du mouvement, *op. cit.*, p.182.

absente du texte définitif, une définition exacte du mot « anabase », figurant en tant que titre du poème éponyme *Anabase*, paru en 1924. Cette découverte intéressante paraît extrêmement révélatrice de la mémoire intratextuelle de l'auteur : l'œuvre poétique de Saint-John Perse se manifeste comme le fruit d'une création continue, produisant une unité, une cohérence thématique et stylistique.

Oi 5, p.5 :

(dans la marge de gauche et souligné, inséré ensuite dans Oi 4, p.3)³⁸³ :

(Anabase – expédition vers l'intérieur).

Oi 4, p.3 :

Ainsi, d'un « territoire » plus vaste que celui de l'oiseau, le Peintre soustrait / extrait, par arrachement / (par excision) ou par lent détachement [jusqu'à l'appropriation réelle / finale / humaine d'une véritable assimilation), ce pur fragment d'espace fait matière, fait tactile [à l'œil] (et) dont l'émaciation suprême devient [sur la rétine du Peintre / par lente et longue appropriation] la tache insulaire de l'oiseau / parmi / dans un / sur tout / sur la rétine de l'œil du Peintre l'espace poétique auquel il n'a cessé / continue d'appartenir.

Des rives tragiques du réel jusqu'en ce lieu de paix et d'unité / d'innocence (inépuisable) / silencieusement tiré, comme en un point focal / médian ou (en un) « lieu géométrique », l'oiseau soustrait à sa troisième dimension n'a pourtant garde d'oublier le volume qu'il fut d'abord dans la main de son ravisseur / paume du Peintre.

< Pénétrant > / Franchissant avec lui / le Peintre au monde / pays de sa / la « distance intérieure » [du Peintre], il le suit [patiemment / longuement] dans un monde nouveau / son espace poétique / sa longue / lente et très longue / cette « **anabase** » ou son « **expédition vers l'intérieur** » | sans rien rompre // au loin / à ses yeux | de ses liens (infinis) avec son milieu naturel, son ambiance antérieure et ses affinités

³⁸³ Comme nous l'avons montré dans l'annexe de ce travail, l'état manuscrit Oi 5 précède les états Oi 4 et Oi 3 du poème *Oiseaux*.

profondes. Un même espace poétique continue d'assurer une telle / pareille liaison / cette continuité.

texte définitif :

« Ainsi, d'un « territoire » plus vaste que celui de l'oiseau, le peintre soustrait, par arrachement ou par lent détachement, jusqu'à pleine approbation, ce pur fragment d'espace fait matière, fait tactile, et dont l'émaciation suprême devient la tache insulaire de l'oiseau sur la rétine humaine.

Des rives tragiques du réel jusqu'en ce lieu de paix et d'unité, silencieusement tiré, comme en un point médian ou « lieu géométrique », l'oiseau soustrait à sa troisième dimension n'a pourtant garde d'oublier le volume qu'il fut d'abord dans la main de son ravisseur. Franchissant la distance intérieure du peintre, il le suit vers un monde nouveau sans rien rompre de ses liens avec son milieu originel, son ambiance antérieure et ses affinités profondes. Un même espace poétique continue d'assurer cette continuité. » (*Oiseaux*, III, *O.C.*, p.411).

Une image en engendrant une autre, la richesse verbale, métaphorique et fictionnelle est réinvestie d'un univers poétique à l'autre. L'expression « anabase », définie comme une « expédition vers l'intérieur », selon son acception étymologique grecque, se fonde ici dans l'ambiance d'une quête spirituelle de l'être, incarné dans le vol ascensionnel de l'oiseau. L'expédition vers l'intérieur des terres et de la conscience, symbolisée dans la « croisade » de « l'éternel An Mille » à laquelle se destine « l'ordre des oiseaux », aventure à la fois géographique et spirituelle, conquête armée et quête de l'âme, reproduit exactement ici le thème et l'atmosphère générales du poème *Anabase*. L'avant-texte d'*Oiseaux* fournit ainsi une définition et une interprétation du titre d'un poème précédent, paru à presque quarante ans d'intervalle, l'étude des manuscrits et des variantes supprimées conduisant à une meilleure connaissance du texte achevé, d'un poème à l'autre.

Dans le contexte précis du passage, l'anabase devient une métaphore de la poétisation de l'oiseau, de sa transformation en œuvre d'art. « Extrait » de son « territoire » naturel, porté dans la « paume du Peintre », son « ravisseur », l'oiseau entreprend un long voyage « des rives tragiques du réel jusqu'en ce lieu de paix et d'unité » qu'est le tableau achevé. Lors de ce voyage, qui revient à un « arrachement » ou à un « lent détachement », l'oiseau « franchissant sa distance intérieure », pénètre « dans un monde nouveau », un « espace poétique », dans « sa longue / lente et très longue / cette « **anabase** » ou son « **expédition vers l'intérieur** » | sans rien rompre // au loin / à ses yeux | de ses liens (infinis) avec son milieu naturel, son ambiance antérieure et ses affinités profondes. Un même espace poétique continue d'assurer une telle / pareille liaison / cette continuité. »

La transfiguration du réel en œuvre d'art, symbolisée dans l'image d'une aventure initiatique traversant « un même espace poétique », se manifeste ainsi comme une « expédition vers l'intérieur », tel que Saint-John Perse définit le titre *Anabase* dans les notes de l'édition de la Pléiade :

« Le titre *Anabase*, pour Saint-John Perse, n'entend rien évoquer d'historique ni de géographique, et n'admet, notamment, aucune référence à l'*Anabase* de Xénophon. Pris dans sa double acception étymologique, il signifie à la fois "montée en selle" et "**expédition vers l'intérieur**" ». (*O.C.*, p.1108).

Les leçons « *Anabase / expédition vers l'intérieur* » figurent déjà, dans leur aspect succinct de note, en appel dans la marge du manuscrit Oi 5, avant d'intégrer leur place au sein du texte de l'état Oi 4, où ils se retrouvent entre guillemets. Ces guillemets ne sont pas innocents, mais révélateurs d'un procédé réflexif et interprétatif de la part de l'auteur. Le syntagme « expédition vers l'intérieur » énonce, comme dans la note rédigée pour l'édition des *Œuvres complètes*, une définition lexicographique et emploie un métalangage. Il accède ainsi au statut autonymique d'un mot employé en

mention, qui ne possède pas de référent extra-linguistique réel ou imaginaire, mais se désigne lui-même, ou « traduit », comme dans une définition de dictionnaire, un autre terme. Sur le manuscrit d'*Oiseaux*, le mot « anabase » est employé à la fois *en usage*, en tant que comparant d'une métaphore, et *en mention*, en tant que citation, ou plutôt auto-citation intratextuelle d'un terme appartenant à un poème précédent.³⁸⁴ Par conséquent, les guillemets indiquent ici la présence d'une *connotation autonymique*, c'est-à-dire d'un énoncé *cité*, appartenant à un autre discours, métalinguistique ou idiolectique, ou bien, dans le cas d'une auto-citation, à un autre poème.

En guise de conclusion, nous pouvons donc dire que le motif poétique de l'anabase dévoile une double réflexivité et revêt, dans l'espace secondaire de la critique, la signification nouvelle d'une exploration sémantique. Sur le manuscrit du poème *Oiseaux*, l'anabase désigne l'aventure aérienne de l'oiseau, explorant l'espace céleste, et évoque, en tant que métaphore métapoétique, l'activité de l'écriture, reflétant l'aventure de l'oiseau, explorant l'univers du réel pour recréer, poétiquement, l'expérience de la plénitude de l'être. *Anabase* est aussi le titre d'une épopée, racontant la chevauchée à travers un espace primordial, à la naissance de la civilisation. D'autre part, l'anabase représente la rédaction de l'œuvre, et l'œuvre elle-même, dont l'esprit et le contenu se trouvent incarnés dans le titre *Anabase*. *Anabase* incarne en dernier lieu l'anabase du sens, dans son jaillissement fécond de la matrice du mot, dans son errance sémantique guidée par les « amers », points de rencontre et foyers d'aimantation où s'illumine la signification dans sa transparence.

³⁸⁴ Ce phénomène est appelé « auto-collage » par Renée Ventresque, qui écrit : « Il ne semble nullement aventureux d'affirmer que Saint-John Perse fait de cette pratique du collage un trait de son écriture poétique tout au long de son œuvre. Une œuvre qui, par ailleurs, révèle plusieurs exemples d'*auto-collages*. Entre 1953-1956, temps de la création d'*Amers*, et 1974, année qui voit la parution de *Sécheresse*, c'est une même expression, textuellement, qu'appellent les deux paysages brûlés par une même aridité : "couleur de fèces torréfiées". Ainsi, le chœur d'*Amers* élargit-il à tous les horizons, surtout les plus nus, le rêve qu'en chacun fait se lever la Mer, "Sur toutes pentes raviniées, sur toutes pentes calcinées couleur de fèces torréfiées" (*Amers*, « Chœur », *O.C.*, p.366), tandis que *Sécheresse*, dernier poème de Saint-John Perse, peint en ces termes le visage de la terre où la sécheresse a "tendu sa peau d'ânesse" (*O.C.*, p.1396) : "Où furent les seigles, le sorgho, fume l'argile blanche, couleur de

L'intratexte, surtout celui des leçons supprimées, s'avère donc d'une grande richesse. Souvent il éclaire, par une définition à la fois scientifique et poétique, un terme obscur, employé dans un autre poème. Ce procédé secret témoigne d'une mémoire textuelle très vaste ; l'œuvre ne se conçoit pas comme une activité créatrice diachronique, mais comme une présence synchronique. Ainsi, comme l'écrit Louis Hay, « depuis la première capture du carnet, l'écriture est en circulation entre le souvenir et l'imaginaire, entre les images et les thèmes – et entre les textes, qu'elle déplace et modèle à son gré. Elle forme un réseau qui irrigue l'œuvre entière, donne à déchiffrer sa logique, est le principe de tous les textes. »³⁸⁵ Chaque nouvelle œuvre « fait la critique » de l'œuvre précédente, représente sa *réception*, la création signifiant toujours aussi interprétation et critique.

fèces torréfiées" (*O.C.*, p.1400). » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, *op. cit.*, pp.513-514).

³⁸⁵ Louis Hay, « En amont de l'écriture », in : *Carnets d'écrivains*, *op. cit.*, p.22.

DEUXIÈME PARTIE :

LES CONSTANTES DE L'ÉCRITURE NAISSANTE

La présente partie, intitulée « Les constantes de l'écriture naissante », souhaite présenter les mécanismes et procédés de l'écriture persienne – d'une écriture *en acte* sur le manuscrit, d'une écriture *en devenir* à la recherche d'une identité. Donnant naissance aux formes et aux idées, le mouvement des mots sur le feuillet du brouillon obéit à une nécessité profonde et parfois mystérieuse, à des principes secrets et à des lois multiples, régissant l'avènement du sens. Malgré le titre que nous avons choisi, ces phénomènes et techniques scripturaux ne révèlent point la régularité inflexible et la méthode implacable de véritables « constantes » invariables, mais apparaissent plutôt comme des formes vivantes du geste scriptural, dont la récurrence sur les manuscrits a retenu notre attention.

L'écriture naissante sur le manuscrit met en scène deux tensions opposées : la recherche d'une émotion ou d'une vision primaires, à l'origine de la composition, et le mouvement propre des mots, leurs attirances et interactions, faisant naître de nouvelles configurations significatives. L'émotion et la vision inaugurales représentent une matière première, destinée à être transformée sur le manuscrit pour faire surgir une émotion neuve, proprement poétique. Une telle « mise en écriture », dont nous retracerons ici les différentes opérations selon la gestation textuelle sur les manuscrits, transforme la sensation en signification. Cette transformation que nous appelons *création littéraire* se dévoile à travers l'acte créateur, qui devient ainsi un *phénomène* analysable selon deux composantes : les données constituant le sujet créateur et les constantes de l'écriture poétique.

Chapitre I :

L'analogie

Est appelée *analogie* la relation sémantique entre unités lexicales. Cette relation peut être fondée sur une ressemblance établie par l'imagination entre deux ou plusieurs objets de pensée essentiellement différents. L'analogie est à l'origine de la densité du texte poétique, de sa cohérence dynamique et de son épaisseur vivante. Elle porte et sous-tend le tissage textuel, qui « fonctionne comme une totalité de relations complexes ; tout élément contribue à la signification, qu'il soit de l'ordre du signifiant ou de l'ordre du signifié, avec un croisement incessant et du son et du sens, et un constant appel de l'un à l'autre pour la cohérence et le dynamisme de l'ensemble. Il y a donc à la fois condensation par l'efficacité de ces réseaux et de ces correspondances, et foisonnement par le jeu des associations ainsi ouvertes. [...] À ce foisonnement est associée ce qu'on peut appeler l'épaisseur du texte, qui elle aussi est un défi à cette fatalité qu'est la linéarité du signifiant ; elle joue à tous les niveaux, et rend compte ainsi de l'épaisseur même des choses, que *l'analogie* apprend à saisir. Et ce pouvoir de concentration permet de nommer un réel qui, d'être innommé, échapperait sans cesse à l'homme par la fuite de son inépuisable variété. »³⁸⁶ Fruit d'un regard poétique et structurant, créant des associations, l'analogie permet à la conscience humaine d'appréhender le réel dans son épaisseur et dans son altérité, de l'apprivoiser et de le concentrer dans une vision unie.

Consacrée dans le langage par les diverses acceptions d'un même mot, cette relation imaginaire se révèle comme le principe suprême de la création

³⁸⁶ Michèle Aquien, « Introduction », *Dictionnaire de poétique*, Librairie Générale Française, 1993, p.29.

poétique. Tissant des « correspondances » à l'intérieur du poème et produisant ainsi son unité signifiante, l'analogie fait également son apparition au sein de l'acte créateur, en tant que source imaginaire engendrant variantes et palettes lors de la genèse poétique.

1) Le dictionnaire analogique, un instrument de création

Nous rencontrons dans la bibliothèque personnelle de Saint-John Perse un ouvrage intitulé *Dictionnaire analogique*, par Charles Maquet, Paris, Larousse, 1936³⁸⁷ et son édition nouvelle, *Dictionnaire de Poche de la Langue Française Larousse analogique*, par Charles Maquet, Paris, Larousse, 1971. Comme les articles de Joëlle Gardes-Tamine³⁸⁸ et de Henriette Levillain³⁸⁹ l'attestent, Saint-John Perse a eu recours, lors de la conception de ses poèmes, à la première édition de ce dictionnaire, annoté de sa main.³⁹⁰ « Non sans surprise, il a été [...] constaté que, quoiqu'il s'en soit défendu³⁹¹, le poète avait intégré à son poème des références culturelles d'ordre livresque aux contours précis et identifiables. »³⁹²

Le soulignement uniforme et régulier de la main de Saint-John Perse témoigne d'une étude première, continue et systématique de l'ouvrage,

³⁸⁷ Référence complète : *Dictionnaire analogique. Répertoire moderne des mots par les idées, des idées par les mots, d'après les principes de P. Boissière. Rédigé sur un plan nouveau par Charles Maquet*, Paris, Larousse, 1936. Ce livre porte la cote 443.1 MAQ 1936, établi par la Fondation Saint-John Perse.

³⁸⁸ Joëlle Gardes-Tamine : « Saint-John Perse et les mots », in : *Saint-John Perse, Europe*, n°799-800, nov-déc. 1995, pp.110-118.

³⁸⁹ Henriette Levillain : « Aux sources du mot poétique : le dictionnaire analogique » in : *Pour Saint-John Perse*, P. Pinalie (éd.), L'Harmattan, 1988, pp.157-168.

³⁹⁰ À ce sujet, voir aussi : Mireille Sacotte, *Saint-John Perse, op. cit.*, p.214.

³⁹¹ Saint-John Perse a toujours nié pratiquer les dictionnaires lors de la création de ses poèmes. Ainsi écrit-il à Roger Caillons, en le remerciant de l'étude publiée à son sujet à Buenos Aires, dans la revue littéraire *Nación* : « Je dois vous signaler la seule liberté que j'aie prise envers votre texte, m'y sachant autorisé : la suppression d'une demi-phrased, relative à la pratique des dictionnaires, et qui pouvait suggérer, comme mécanisme de l'esprit, le contraire même de ce que vous considérez certainement avec moi comme l'essentiel de la fonction poétique : c'est à dire sa fulguration propre, dans la restitution synthétique comme dans la décharge elliptique ; son fatalisme rigoureux, qui n'admet rien de fortuit en cours de conclusion, même dans les plus larges amplifications apparentes. » (Lettre à Roger Caillois, 8 août 1943, *O.C.*, p.959).

³⁹² Henriette Levillain, *op. cit.*, p.158.

probablement antérieure à la création poétique. Plusieurs exemples montrent pourtant un usage et une application ponctuels et précis lors de la phase créatrice, à l'intérieur du processus créateur, jusqu'à laisser des traces dans le poème fini. Le principe analogique, exposé dans la préface de l'œuvre que le poète a étudié de près comme le montrent les soulignements fréquents, incarne en lui-même le principe de l'engendrement lexical et sémantique à l'origine de la création poétique – principe que nous retrouvons également au sein de nombreuses palettes figurant sur les manuscrits, sous la forme d'expressions synonymiques ou parasynonymiques, appartenant au même champ sémantique et lexical.

Comme nous nous proposons dans la présente étude d'étudier les principaux mécanismes et aspects de la création persienne, le dictionnaire analogique, « formidable instrument d'exploration des rapports entre les choses, et d'abord entre les mots [...] »³⁹³ fera ici l'objet de notre analyse génétique.

a) La préface du dictionnaire analogique

La préface de Charles Maquet se trouve soulignée par Saint-John Perse dans la première et dans la deuxième édition³⁹⁴ ; ces passages marqués sont, à trente-cinq ans d'intervalle³⁹⁵, presque identiques. Cependant, seule la première édition de 1936 est annotée dans son ensemble. Voici les passages, très suggestifs, soulignés ou marqués par un trait latéral ; afin de les distinguer, les marquages de la première édition sont reproduits en tant que soulignements, ceux de la deuxième figurent en gras.

³⁹³ Joëlle Gardes-Tamine, « Saint-John Perse et les mots », *op. cit.*, p.112.

³⁹⁴ Dans la deuxième édition en poche, seule la préface porte la trace d'une lecture active (soulignements).

³⁹⁵ la première édition date de 1936, la deuxième de 1971.

« [...] Son rôle³⁹⁶ est de remédier à la déficience verbale soit en remémorant des mots oubliés³⁹⁷, soit en faisant découvrir des mots inconnus. » (p.V)³⁹⁸

« Il est, par suite, **l'auxiliaire de la pensée**, car toute pensée se formule en mots, non seulement sans son **expression** définitive, mais encore dans les différents états de sa **conception**. Il y a là un effort de discrimination qui se ramène à des associations d'idées, et un recueil de mots, qui vise à faciliter le travail de l'expression, doit être composé et rédigé de manière à suivre et au besoin à devancer les associations d'idées de ses lecteurs.

Voilà comment un dictionnaire analogique est fondé à prendre pour sous-titre : *les mots par les idées et les idées par les mots*. On s'attache essentiellement à présenter un certain nombre de **mots-centres** autour desquels se groupent tous les mots qui ont entre eux un rapport quelconque de sens : nuances, détail, synonymie, analogie, extension, dérivation, composition, etc. » (p.VI).

« On voit aisément quel secours précieux apporte à la **mémoire** une pareille organisation de l'abondance verbale, quelles voies elle ouvre à **l'acquisition** du vocabulaire, comme elle assure, par la confrontation des termes, la **propriété** de l'expression. [...]

Nous décomposons **l'idée centrale** en un certain nombre d'idées secondaires qui forment des paragraphes [...]. Ainsi se justifie notre prétention de cataloguer les mots par les idées et de suggérer les idées par les mots.

Elle permet encore de dépasser le cadre des grammaires dans l'étude du vocabulaire, et de saisir dans tous ses mouvements la **vie des mots**. » (p.VII)

Les mots qui se trouvent soulignés et en gras ont attiré l'attention du poète dans les deux éditions de l'ouvrage. Nous y retrouvons des termes représentant des idées et concepts chers à Saint-John Perse, faisant partie de sa

³⁹⁶ celui du dictionnaire analogique

³⁹⁷ les soulignements sont de la main de Saint-John Perse.

³⁹⁸ cette phrase est marquée au crayon d'un trait latéral.

poétique, et de son « idéologie » de la création. Ces termes sont les « associations d'idées », les « mots-centres », la « propriété », « l'idée centrale », la « vie des mots » – nous y entendons retentir l'écho de nombreuses passages de l'art poétique persien, qu'il soit exposé dans ses annotations pour les traducteurs de son œuvre (« associations d'idées »), dans sa correspondance (« la propriété », « l'idée centrale »), ou dans ses poèmes (« vie des mots »).

Le mythe du mouvement, *ethos* cinétique traversant l'imaginaire poétique et la conception persienne du langage, envisage les mots comme des êtres portés par l'ardeur du désir et doués de vivacité, de vie, d'élan vital : « avoisinant encore la flamme originelle, ils demeurent choses métamorphiques, promesses d'astres ou de comètes dont ils fixent l'œil ou l'embryon ».³⁹⁹ Ainsi, « faisant plus que signifier ou désigner, ils se doivent aussi d'être, d'animer et d'agir, c'est-à-dire de créer »⁴⁰⁰ : les mots deviennent des êtres « à l'égal des objets, dans leur structure propre et leur substance propre : dans leur relief et leur saveur et leur résonance propre ».⁴⁰¹ Cette *vie des mots*, interprétée même dans son acception « génétique », est incarnée, à la fois symboliquement et poétiquement, dans l'image et le corps de l'oiseau, création de Braque :

« Dans la maturité d'un texte immense en voie toujours de formation, ils ont mûri comme des fruits, ou mieux comme des mots : à même la sève et la substance originelle. Et bien sont-ils comme des mots sous leur charge magique : noyaux de force et d'action, foyers d'éclairs et d'émissions, portant au loin l'initiative et la prémonition. »

(*Oiseaux*, VIII, *O.C.*, pp.417-418).

Selon le mythe poétique de Saint-John Perse, les mots, à l'instar des oiseaux de Braque, sont des êtres vivants, dotés d'une vie exceptionnelle. Soumis à un

³⁹⁹ Saint-John Perse, *Hommage à Léon-Paul Fargue*, *O.C.*, p.525.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.*

phénomène nocturne de maturation et de gestation, ils se métamorphosent au rythme de l'univers et du désir :

« Les voici mûrs, ces fruits d'un ombrageux destin. De notre songe issus, de notre sang nourris, et qui hantaient la pourpre de nos nuits, ils sont les fruits du long souci, ils sont les fruits du long désir, ils furent nos plus secrets complices et, souvent proches de l'aveu, nous tiraient à leurs fins hors de l'abîme de nos nuits... » (*Nocturne, O.C.*, p.1395).

La *propriété*, loin de désigner une simple fonction grammaticale, représente un défi et une exigence éthiques que Saint-John Perse lance au langage dans son travail poétique : « L'art d'écrire, qui est l'art de nommer, ou plus lointainement de désigner, n'aura jamais d'autre fonction que le mot, cette société déjà, et qui se grève encore du sens étymologique. Je ne vois là qu'un art analytique, la matière verbale la plus musicale féroce astreinte, en premier lieu ou en dernier, aux lois particulières de « propriété ». (Et la propriété eut-elle jamais rien d'assimilable à la « justesse » en musique ?) ».⁴⁰² Selon le poète, la propriété incarne un rapport motivé et ontologique entre le signifiant et le signifié.

L'*association d'idées*, principe créateur apparaissant lors du surgissement des mots qui, à leur tour, donneront naissance aux images et thèmes du poème, fait également partie des « phénomènes » de la création persienne. En retraçant ces associations ayant enfanté les métaphores sur le manuscrit, Saint-John Perse dévoile le fonctionnement de la genèse poétique, et livre une interprétation des images et expressions figurées. L'annotation pour T.S. Eliot, figurant sur le manuscrit de la traduction anglaise du poème *Anabase*, manifeste un tel procédé :

⁴⁰² Saint-John Perse, Lettre à Jacques Rivière, 8 juillet 1910, *O.C.*, p.675.

« Par **analogie** ou **association d'idées** : odeur de phosphore, odeur cérébrale, odeur de foudre du génie, l'odeur fulgurante et subtile, l'odeur chimique et spirituelle de la cérébration. (odeur du silex, des éclats du silex). » (manuscrit de T.S.Eliot, *Anabasis*, p.25).⁴⁰³

Les *mots-centres*, incarnant l'*idée centrale*, prouvent qu'au sein de la genèse verbale, l'idée d'une « suite » fait place à l'idée d'un « rayonnement », principe de composition et de signifiante qui traverse aussi l'œuvre poétique persienne. Le sens, loin d'être le résultat d'une suite syntagmatique et logique, d'une progression thématique linéaire, devient le fruit d'un rayonnement et d'une attirance paradigmatiques, fruit de l'aimantation pluridimensionnelle du mot polysémique. Le principe et la méthode du dictionnaire analogique correspondent ainsi au fonctionnement intime de l'imaginaire persien, et à son procédé de création et de composition, à sa technique d'écriture.

Si, pour Henriette Levillain, le dictionnaire analogique représente un moyen précieux de récapitulation, de vérification et de représentation des mots et images surgies de l'inconscient créateur – « Situés aux prémices de l'opération poétique, à l'instant où le poète revoit avec une émotion décuplée ce qu'il a trop rapidement vu, ces ouvrages sont pour lui des modèles d'une **re**/présentation. Comprenons-nous bien : il s'agit d'une seconde mise en présence de la chose ou du mot, d'une nouvelle présentation qui fait surgir au-delà de l'apparence de la chose ou de la signification du mot sa profonde et mystérieuse modalité d'être »⁴⁰⁴ – il est également pour nous un moyen excellent de retracer le chemin de la création poétique persienne, dans la mesure où il participe lui-même activement à l'invention. En effet, les palettes, lieu de l'invention poétique par excellence où se concentre la loi génétique, montrent qu'à l'instar du dictionnaire en question, un mot en appelle un autre, selon les analogies du signifiant et du signifié, selon leurs « affinités » qui se

⁴⁰³ La phrase à traduire était la suivante : « et celui qui épie le parfum du génie aux cassures fraîches de la pierre. » (*Anabase*, X, *O.C.*, p.112).

⁴⁰⁴ Henriette Levillain, *op. cit.*, p.159.

concentrent dans le « point focal » du mot, où adviendra la « fusion des éléments » : « [...] ils cherchent l'affinité, en ce non-lieu très sûr et très vertigineux, comme en un point focal où l'œil d'un Braque cherche la fusion des éléments ».⁴⁰⁵

Quelques-unes de ces palettes témoignent d'une utilisation directe du dictionnaire analogique, d'une intégration directe de ses termes : loin d'être un moyen de représentation du *créé*, le dictionnaire devient ainsi une aide active, *créante*, participant à l'invention première.

b) Le contenu du dictionnaire confronté aux manuscrits persiens

Sans doute un grand nombre de mots figurant dans ce dictionnaire se retrouvent-ils dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse. Même si le phénomène d'intégration se révèle complexe et difficile à retracer, il est possible, dans de rares cas, de détecter ou de deviner une influence, voire une intertextualité directe, comme Joëlle Gardes-Tamine l'a montré au sujet du mot « amande »⁴⁰⁶, dont presque tous les « parents » analogiques sont présents dans le poème *Anabase* : certainement, Saint-John Perse s'est laissé inspirer ici par le dictionnaire analogique. Les exemples que nous allons analyser témoignent malheureusement d'une influence bien moins flagrante ou évidente, et souvent difficile à prouver.

Les soulignements et annotations du dictionnaire, uniquement présents dans la première édition, proviennent d'une même époque d'étude – fait déductible du caractère continu des marquages (emploi d'un seul crayon et d'une seule encre) – et ne suivent pas les différentes étapes de la création poétique. Traces d'une lecture attentive, ces soulignements et annotations manifestent un apprentissage lexical méthodique et systématique, suivi et chronologique (alphabétique) de la part du poète, et non pas une consultation

⁴⁰⁵ Oiseaux, XI, O.C., p.422.

⁴⁰⁶ Joëlle Gardes-Tamine, « Saint-John Perse et les mots », *op. cit.*, p.112.

ponctuelle du dictionnaire, à l'occasion de tel ou tel mot à vérifier, de tel ou tel terme à employer à un moment précis de la création poétique.

Pourtant, une éventuelle influence du dictionnaire analogique sur l'imagination créatrice et le travail des mots lors de l'acte créateur persien n'est pas à exclure : nous tâcherons d'apporter ici les preuves d'une telle participation active du dictionnaire analogique à l'intérieur de la genèse poétique. Nous avons relevé ici trois articles du dictionnaire – « pierre », « aile » et « bateau / navire » – susceptibles de montrer comment ces termes réunis par un lien analogique sont réinvestis dans le travail créateur de Saint-John Perse. Les expressions soulignées correspondent aux soulignements du poète. Voici les expressions du premier article :

pierre :

[...] aérolithe, mégalth [...],

pierres siliceuses : granit, basalte, schiste, grès, porphyre, lave, quartz, silex, feldspath, talc, mica ;

pierres calcaires : [marbre, brèche, albâtre], travertin, tuf, gypse, liais, lambourde, oolithe, sablons, [...]

pierres précieuses : [gemmes]. pierres fines [diamant, émeraude], smaragdin [saphir, rubis, turquoise, perle, opale, opalin, topaze, améthyste], chrysolithe, péridot, jargon, aigue-marine, tourmaline, hyacinthe, grenat, sardoine [jade], béryl, corindon, émeri, obsidienne, [agate], cornaline, [jaspe], malachite, marcassite [onyx], lapislazuli.
(dictionnaire analogique, p.438).

On sait l'enthousiasme persien pour les pierres, les minerais, les roches, le cristal, dotés d'un pouvoir magique. Ainsi retrouvons-nous dans son œuvre poétique de nombreuses expressions appartenant au vocabulaire géologique et minéral ; une grande partie de ces appellations figurent dans le dictionnaire analogique, tels que « onyx », « gemmes », « sardoine », et toute la liste des « pierres siliceuses » : « granit, basalte, schiste, grès, porphyre, lave, quartz, silex, talc », à l'exception du « feldspath » et du « mica ». *Chronique*, poème

chthonien, est particulièrement riche en pierres : nous retrouvons sur ses manuscrits un grand nombre de termes, probablement empruntés au dictionnaire analogique. Voici trois leçons présentes sur le manuscrit Chr 1 :

Chr 1, p.2 :

Nous vous suivons, aile du soir... dilatation de l'œil dans les calcaires / le **granite** / les **basaltes** | et dans les **marbres** / les **basaltes** / toute pierre concentrique⁴⁰⁷

Chr 1, p.11 :

à tous ces fronts bosselés de pierre blanche, nous affleurons nous-mêmes à tout ce blanc d'amande et de coprah⁴⁰⁸ de la pierre de crête : douceur de **spath** et de fluor, et silence / dureté de / beau lustre du **gneiss** entre les **schistes** feuilletés / **granitiques** / cristallins // grandes feuilles.

Immortelle la feuille [verte] / l'armoise que froisse notre main.

(en marge) :

entre les pierres vertes et lustrées / les grandes liasses vertes et lustrées (du schiste).⁴⁰⁹

Chr 1, p.3 :

Et Dieu l'obscur / l'aveugle luit dans le sel et dans la pierre noire /

< ouverte >, **obsidienne**⁴¹⁰ ou < **diorite**⁴¹¹ > / **granit**.

ou dans **la pierre dite d'aigle : hématite**

comme au tambour de pierre de l'Aztèque⁴¹²

⁴⁰⁷ texte définitif : « Nous vous suivons, aile du soir... Dilatation de l'œil dans les basaltes et dans les marbres ! » (*Chronique*, II, O.C., p.391).

⁴⁰⁸ coprah : amande de coco décortiquée

⁴⁰⁹ texte définitif : « Ou bien assis, la main au sol, comme main de pâte, dans le thym, à tous ces fronts bossués de pierre blanche, nous affleurons nous-mêmes à tout ce blanc d'amande et de coprah de la pierre de crête : douceur de spath et de fluor, et beau lustre de gneiss entre les schistes laminés... Immortelle l'armoise que froisse notre main. » (*Chronique*, VI, O.C., pp.399-400).

⁴¹⁰ obsidienne : variété de laves.

⁴¹¹ diorite : géol. roche éruptive granitoïde, formée de cristaux de feldspath (couleur blanche) et d'amphibole (couleur verte).

⁴¹² texte définitif : « Et Dieu l'aveugle luit dans le sel et dans la pierre noire, obsidienne ou granit. Et la roue tourne entre nos mains, comme au tambour de pierre de l'Aztèque. » (*Chronique*, II, O.C. p.392)

Un grand nombre des pierres présentes dans les palettes figurent aussi dans le dictionnaire analogique. Nous apercevons que Saint-John Perse juxtapose dans ces paradigmes, exposant la richesse d'un vocabulaire chthonien, des mots appartenant à un seul article, comme si, lors de l'établissement d'une telle liste d'expressions virtuelles, il parcourait les possibilités offertes par le dictionnaire analogique.

Tel l'avant-texte de *Chronique*, le manuscrit du poème *Oiseaux* fait apparaître une palette géologique, minéralogique. Les différents éléments de la palette déclinent un grand nombre de termes présents à l'intérieur de l'article « pierre » :

Oi 3, p.2 :

Il n'habite point, fossile, [le bloc / ni l'] **ambre** , ni **l'anthracite** / le **schiste** / la houille ; il n'orne point, graffiti, **l'ardoise** des temples ni / et (des) latrines / des morts.⁴¹³

Quelle pierre choisir ? « l'ambre / l'anthracite / le schiste / la houille » ? Alors que l'ambre jaune est une résine fossilisée, dure et transparente, l'anthracite et la houille sont des combustibles, et l'oiseau ne vit-il pas de combustion ? L'oiseau de Braque représente un être vivant, un être du présent et du futur, et non pas un être du passé : il n'est ni « fossile », reste d'un temps archaïque, emprisonné dans la pierre, ni « graffiti », dessin rural, ornant les ruines pierreuses de Pompéi. Cette dernière métaphore du « graffiti » est cependant supprimée dans la version définitive, parce que la représentation picturale sur les murs des ruines pourrait faire allusion, dans sa forme à la fois elliptique et synthétique, aux tableaux mêmes de Braque.

⁴¹³ texte définitif : « Il n'habite point, fossile, le bloc d'ambre ni de houille. » (*Oiseaux*, VII, *O.C.*, p.416).

L'article « aile »⁴¹⁴ recouvre une grande partie du champ sémantique ornithologique, présent dans le poème *Oiseaux* :

aile :

- ailes d'oiseaux : aileron, fouet, envergure
- plumes : pennes ou rémiges, tectrices
- ailes d'insectes : aptère
- qui a rapport à l'aile : aile d'hélice, aliforme, alifère, talonnières (de Mercur)
- temple diptère
- vénerie et blason : vannes (plumes du faucon), Clérage (goutte de faucon).
[faucon]

La plupart des expressions soulignées dans le dictionnaire analogique réapparaissent de fait dans le poème *Oiseaux*. Parmi les expressions retrouvées, un grand nombre y figure en tant que métaphore – notons donc ici l'immense utilité du procédé analogique pour le travail poétique. Outre la présence des mots « aile », et « ailé », nous retrouvons, dans le passage manuscrit suivant, « hélice » et « aileron » :

« Après telle et si longue consommation du vol, c'est la grande ronde d'oiseaux peints sur la roue zodiacale, et le rassemblement d'une famille entière d'**ailes** dans le vent jaune, comme une grande et vaste **hélice en quête de ses pales**.

Et parce qu'ils cherchent l'affinité, en ce point très sûr et très vertigineux, comme en un point focal où l'œil d'un Braque cherche la fusion des éléments, il leur arrive de mimer là quelque **nageoire sous-marine**, quelque **aileron de flamme vive** ou quelque couple de feuilles au vent. »
(*Oiseaux*, XI, *O.C.*, pp.422-423).

À l'intérieur de l'expression « hélice en quête de ses pales », le terme « pales » fonctionne en tant que synonyme du mot « ailes », ce qui relie cette expression

⁴¹⁴ Dictionnaire analogique, p.11.

au champ sémantique de l’oiseau. La figuration de l’oiseau peint reproduit et rend visible ici le transfert imaginaire de la métaphore poétique, d’une métaphore doublement présente, dans l’image poétique ainsi que dans l’image picturale.

La polysémie du terme « aileron », signifiant à la fois « extrémité de l’aile d’un oiseau » et « nageoire de certains poissons »⁴¹⁵, surgissant au sein de l’expression « nageoire sous-marine », permet de croiser les deux sèmes, l’air et l’eau, l’oiseau et le poisson. Le mot « aileron » participe lui-même d’une métaphore nouvelle à l’intérieur du syntagme « aileron de flamme vive », créant l’image d’une langue de feu, d’une flamme dansante, ondoyante comme le vol de l’oiseau et comme le trait figuratif du peintre.

Dans le poème *Chronique*, nous retrouvons le terme « envergure », apparaissant dans son acception concrète et désignant l’étendue des ailes déployées :

« Jadis les hommes de haut site, la face peinte d’ocre rouge sur leurs mesas d’argile, nous ont dansé sans gestes danse immobile de l’aigle. Ici, ce soir, et face à l’Ouest, mimant la vergue ou le fléau, il n’est que d’étendre les bras en croix pour auner à son aune l’espace d’un tel an : danse immobile de l’âge sur l’envergure de son aile. »

(*Chronique*, VI, O.C., p.399).

Variations sémantiques à l’intérieur du même schéma syntaxique, les expressions « danse immobile de l’aigle » et « danse immobile de l’âge » créent un parallélisme métaphorique entre l’oiseau de proie et le temps. Cette alliance motive l’image d’une « danse immobile de l’âge sur l’envergure de son aile », par le remplacement métaphorique et paradigmatisant de l’image de l’aigle par l’idée abstraite de l’âge.

⁴¹⁵ *Le Petit Robert*, p.42.

La description scientifique, ornithologique de l’oiseau requiert l’emploi de nombreuses appellations techniques, dont quelques-unes figurent aussi dans le dictionnaire analogique. Voici un passage d’*Oiseaux* :

« Les vieux naturalistes français, dans leur langue très sûre et très révérencieuse, après avoir fait droit aux attributs de **l’aile** – « hampe », « barbes », « étendard » de la **plume** ; « **rémites** » et « **rectrices** » des grandes **pennes** motrices ; et toutes « mailles » et « macules » de la livrée d’adulte – s’attachaient de plus près au corps même, « territoire » de l’oiseau, comme à une parcelle infime du territoire terrestre. »
(*Oiseaux*, II, O.C., p.410).

Pendant que le dictionnaire analogique énumère « pennes ou rémites, tectrices »⁴¹⁶ sous la catégorie « plumes », Saint-John Perse, pour une plus grande cohérence scientifique et prosodique, classe les termes « rémites »⁴¹⁷ et « rectrices »⁴¹⁸, formant une allitération en [r], dans la catégorie des « pennes » qui, dans le vocabulaire zoologique, désignent les grandes plumes des ailes (rémites) et de la queue (plumes rectrices) des oiseaux.

L’expression héraldique « vannes (plumes du faucon) » n’apparaît qu’indirectement dans le poème *Amers*, sous la forme d’une dérivation :

« Amitié ! amitié à toutes celles que nous fûmes : avec l’écume et **l’aile**
et le déchirement de **l’aile** sur les eaux, avec le pétilllement du sel, et ce
grand rire d’immortelles sur la mêlée des eaux,
Et nous-mêmes, nageuses parmi l’immense robe
De **plume** blanche !... et tout l’immense **lacis** vert, et toute l’immense
vannerie d’or, qui **vanne**, sous les eaux, un âge d’ambre et d’or... »
(*Amers*, VII, O.C., p.316).

⁴¹⁶ tectrice : *zool.* plumes du dos des oiseaux. (*Le Petit Robert*).

⁴¹⁷ rémitige : *zool.* grande plume de l’aile des oiseaux. (*Le Petit Robert*).

⁴¹⁸ rectrice : *zool.* grandes plumes de la queue, qui dirigent le vol des oiseaux. (*Le Petit Robert*).

Le polyptote que constituent les deux expressions « vannerie » (aimanté sémantiquement par le terme « laci »), ainsi que « vanne »⁴¹⁹, attire un troisième dérivé, faisant allusion aux plumes d'un rapace : ce sont les mots « vanne » ou « vanneau »⁴²⁰ dont le premier figure dans le dictionnaire analogique. Absent du texte, ce dérivé y apparaît pourtant en filigrane, la métaphore ornithologique se trouvant attestée par la présence des mots « aile » et « plume ».

Même si les connaissances maritimes de Saint-John Perse, ayant activement pratiqué la navigation à voile, se fondent sur une expérience pratique⁴²¹, selon le témoignage personnel du poète, une grande partie du vocabulaire technique nautique se trouve néanmoins souligné dans le dictionnaire analogique et réapparaît dans les palettes. Comme dit Roger Caillois, « la culture [livresque], ici, qu'elle suive ou qu'elle précède l'expérience, [est] toujours aimantée par elle »⁴²², fournit une source de

⁴¹⁹ **van** : (> lat. *vannus*) sorte de panier à fond plat, large, muni de deux anses, qui sert à vanner.

vanner : secouer dans un van (les grains), de façon à les nettoyer en les séparant de la paille, des poussières et des déchets.

vannerie : métier de vannier, industrie qui fabrique des objets tressés avec des fibres végétales, des tiges. (Lacerie). Objets ainsi fabriqués. (Corbeilles, paniers, vans). (*Le Petit Robert*).

⁴²⁰ **vanne** / **vanneau** : (de *van* (> lat. *vannus*), probablement à cause du bruit des ailes). En *fauconnerie*, grandes plumes des ailes ; plumes d'essor des oiseaux de proie.

⁴²¹ « Je n'ai, bien entendu, jamais lu *Le Livre des Morts*, malgré toute la culture qu'on me prête (et c'est bien le type de lecture que d'instinct, je ne saurais jamais me permettre). Non plus les traits d'ethnographie ou de folklore que je vois relever dans mes œuvres ne répondent-ils à aucun souci d'érudition particulière. Et quand il m'arrive, malgré moi, de céder trop naturellement à des termes de marin, de cavalier, de botaniste, ou de naturaliste, en raison de leur familiarité courante pour moi, voici que, par un juste retour des choses, j'accueille inconsciemment les mots techniques les plus vêtus d'invraisemblance [...]. » (Saint-John Perse, Lettre à Jean Paulhan, 29 septembre 1949, *O.C.*, p.1024).

« Il ne s'agit pas d'ailleurs d'une nomenclature puisée au hasard, en feuilletant quelque encyclopédie. Certes, les connaissances de l'écrivain sont exceptionnellement étendues et variées. Pourtant, la majeure partie du vocabulaire véritablement spécialisé qu'il emploie est issue de sa connaissance de la botanique, particulièrement de la flore tropicale, ou dérive de sa ferveur pour la navigation à voile et de sa pratique du cheval.

De la sorte, ce surprenant vocabulaire est toujours assimilé, vérifié, garanti, tiré de l'expérience plus souvent que de la culture, par conséquent employé constamment à sa place et à son heure, parce que la culture, ici, qu'elle suive ou qu'elle précède l'expérience, toujours aimantée par elle, l'instruit, l'aiguise au lieu de l'oblitérer comme il arrive aux hommes de bibliothèques, qui, souvent, de leur vie, n'ont connaissance directe ni des choses de pleine terre ni de celles de pleine mer. » (Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, extraits reproduits dans les *Œuvres complètes* de Saint-John Perse, *op. cit.*, pp.1264-1265).

⁴²² Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, in : Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p.1265.

connaissance exceptionnellement riche pour le travail poétique, pour l'invention et la création de l'œuvre. Voici à ce sujet les articles « bateau » et « navire », tirés du dictionnaire analogique :

bateau :

- parties : **coque**, [éperon], étambot, **carène**, [**quille**], solives, **varangues**, **couples**, **courbes**, râbles
- gréement : aussière, sasse
- manœuvres : éviter, s'engraver, caréner
- sortes de bateaux : allège, barge, boutre, caïque, chaloupe, embarcation, felouque, gabare, hourque.
- **nacelle**, **nef**, prao, sampan. (dictionnaire analogique, p.49)

navire :

- [navire, bateau], **vaisseau**, **nef**, bâtiment
- nolisier, [affréter], amariner
- patente, baraterie, lège
- **coque** : [chantier, mettre en cale]
- [**quille**], étrave, étambot, carène, [carcasse], charpente, **membres**, membrure, **varangues**, épontilles, bau, **couple**, lisses, œuvres vives / mortes [**proue**]
- [**poupe** ; travers, joues], fesses, [flanc], bordage, sentine, jauge
- voilure : agrès, **gréement**, appareils
- mât : mâture, hune, gabie, vergue, mufle, amures, drisse, haubans, étais, grelins [...]
- manœuvres : bâcler, quai, embarcadère, rallier au vent, prendre une risée, éviter, arraisonner [...]
- navigation : au bornage, périple [campagne], erre, allure, [sillage], cingler, serrer, le vent, drosser, **chasser sur ses ancres** [...] (dictionnaire analogique, p.382).

De nombreuses expressions du dictionnaire analogique appartenant au vocabulaire nautique se retrouvent dans les palettes du manuscrit d'*Amers*

(manuscrit Am 5, strophe IX), où Saint-John Perse décline toute une terminologie maritime :

Am 5, p.4 :

Et qu'est-ce corps lui-même, qu'image et forme du **navire** ? **nacelle** et nave, et **nef** votive, jusqu'en son ouverture médiane ; instruit en forme de **carène**, et sur ses // **couples** / **courbes** / **membres** / hanches | façonné, ployant le double arceau d'ivoire au vœu des courbes nées de mer... Les assembleurs de **coques**, en tout temps, ont eu cette façon de lier la **quille** au jeu des // serres / **couples** / vaigres | et **varangues**.

Vaisseau, mon beau **vaisseau** qui cède sur ses // **couples** / hanches / **courbes** / **membres** / **couples** / **planches** | et porte la charge d'une nuit d'homme [...] ⁴²³

La nomenclature nautique rejoint ici la terminologie de l'anatomie féminine, notamment dans les expressions « courbes », « hanches », « membres », « ouverture médiane », ce qui permet au poète de construire la métaphore filée d'une *amante-vaisseau*.

Dans le poème *Oiseaux*, le vocabulaire maritime, révélant également une valeur métaphorique, crée l'image d'un *oiseau-navire*. L'anatomie de l'oiseau, à « conformation nautique », mime la forme du vaisseau :

« 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**, avec sa cage thoracique en forme de **carène** et l'assemblage des **couples** sur la **quille**, la masse osseuse du château de **proue**, **l'étrave** ou rostre du bréchet, la ceinture scapulaire où s'engage la rame de l'aile, et la ceinture pelvienne ou s'instaure la **poupe**... » (*Oiseaux*, II, *O.C.*, p.410).

⁴²³ texte définitif : « Et qu'est ce corps lui-même, qu'image et forme du navire ? nacelle et nave, et nef votive, jusqu'en son ouverture médiane ; instruit en forme de carène, et sur ses courbes façonné, ployant le double arceau d'ivoire au vœu des courbes nées de mer... Les assembleurs de coques, en tout temps, ont eu cette façon de lier la quille au jeu des couples et varangues. Vaisseau, mon beau vaisseau, qui cède sur ses couples et porte la charge d'une nuit d'homme, tu m'es vaisseau qui porte roses. » (*Amers*, IX, II, *O.C.*, p.329).

Autant d'exemples illustrant l'utilité créatrice du dictionnaire analogique, qui, engageant la rêverie du poète, permet la « dilatation de l'imaginaire à l'intérieur d'un espace sémantique contrôlé par un mot fondamental et fondateur. »⁴²⁴ Ce déploiement de l'imaginaire à partir d'une idée centrale et fondatrice, donnant naissance à des « parents analogiques », et produisant ainsi un champ sémantique vaste et uni, apparaît également à la source de l'invention poétique, dans les palettes synonymiques et parasynonymiques, visibles sur les manuscrits des poèmes. Stimulant la germination des variantes, le dictionnaire analogique représente un outil très fécond pour la création poétique : nombreux sont les exemples où cet ouvrage, consulté par le poète lors de la genèse d'une œuvre, aide à retracer le chemin de la création à travers les palettes. Le dictionnaire participe activement au processus créateur, en activant les analogies du signifié, comme par exemple dans cette palette d'*Amers*, déployant le champ sémantique marin :

Am 5, p.21 :

La lune basse sur les // **eaux / vagues / dunes / sables / écume** | poursuit
au loin les loutres blanches de l'enfance.

texte définitif :

La lune basse sur les dunes poursuit au loin les loutres blanches de
l'enfance. (*Amers*, IX, V, *O.C.*, p.349).

Toutefois, selon notre étude des manuscrits, l'acte créateur le plus important ne suit pas toujours le principe unique du dictionnaire analogique, qui, en permettant l'exploration des possibles à l'intérieur d'un seul champ sémantique, néglige la gestation poétique à partir de la « chair » sonore du mot, à partir d'une analogie du signifiant. L'idée fondatrice donnant naissance au lien analogique est tout autant présente à la naissance des mots sur le

⁴²⁴ Henriette Levillain, « Aux sources du mot poétique : le dictionnaire analogique », *op. cit.*, p.164.

manuscrit que le phénomène matériel du signe qui constitue le point de départ de la rêverie créatrice, de l'imagination inventive. Car le « rôle très charnel »⁴²⁵ des mots fait en sorte qu'ils « ne sauraient, pour le poète, tenir l'office de simples signes médiateurs sans intérêt plastique ».⁴²⁶

Aussi les expressions de nombreuses palettes ne produisent-elles pas un seul champ sémantique, mais, souvent contradictoires et antonymiques, elles s'enchaînent selon la loi de l'analogie phonétique et de la paronomase. La palette suivante, par exemple, met en scène les tensions antinomiques du signifié, produisant des leçons sémantiquement opposées (« Amante mal-aimée / femme aimée » ; « cœur troublé / cœur comblé »), au profit d'un engendrement paronymique du signifiant :

Am 5, p.11 :

Larmes d'Amante, ô // **malaimée** / femme **aimée** / femme aimante / cœur **troublé** / cœur **comblé** | n'ont point leur source dans l'Amant.

texte définitif :

« Larmes d'Amante, ô mal-aimée, n'ont point leur source dans l'Amant.
(*Amers*, IX, IV, *O.C.*, p.338).

Comme l'écrit Joëlle Gardes-Tamine, « c'est le mot qui est choyé, autant et peut-être plus que l'idée ou le thème ».⁴²⁷ Contrairement à la genèse d'un texte en prose, le signifié poétique s'engendre à partir du signifiant, et l'association des idées, créant images et métaphores, éclôt à partir du corps « physiologique » et sonore de la matière verbale, comme le montre la paronomase dans les palettes suivantes :

Am 5, p.7 :

Tu es aussi l'âme // **habile** / **subtile** (et forte) / **nubile** | et l'impatience du feu rose.

⁴²⁵ Saint-John Perse, *Hommage à Léon Paul Fargue*, *O.C.*, p.525.

⁴²⁶ *Ibid.*

texte définitif :

« Tu es aussi l'âme nubile et l'impatience du feu rose. » (*Amers*, IX, III, O.C., p.333).

Am 5, p.7 :

Tu es l'arôme, et la // **saveur / chaleur** | et la // **faveur / saveur / chaleur**
| même du sable.

texte définitif :

« Tu es l'arôme, la chaleur et la faveur même du sable. » (*Amers*, IX, III, O.C., p.333).

L'analogie, qu'elle soit celle du signifié ou celle du signifiant, incarne le principe même du fonctionnement et de la création poétiques. Le dictionnaire analogique, outil précieux du développement de l'imagination créatrice, de la rêverie linguistique et de l'invention poétique, effectivement utilisé par Saint-John Perse à l'intérieur du processus créateur, apparaît sans doute d'une importance capitale pour le généticien, importance que cette étude a essayé de montrer.

2) Le principe analogique dans les palettes

« De grandes œuvres, feuille à feuille, de grandes œuvres en silence se composent aux gîtes du futur »⁴²⁷ – le poème *Vents*, à la recherche d'un langage poétique nouveau et libéré, raconte les aventures d'une écriture en quête d'elle-même, telle qu'elle surgit sur les pages manuscrites. À travers les palettes figurant sur les feuillets de l'avant-texte, nous verrons comment le

⁴²⁷ Joëlle Gardes-Tamine, « Saint-John Perse et les mots », *op. cit.*, pp.117.

⁴²⁸ *Vents*, II, 6, O.C., p.214.

principe analogique participe à cette recherche d'une expression poétique nouvelle :

Ve 1, p.5 :

Les livres tristes, innombrables, sur leur tranche < **friable / fragile / docile / fossile / sénile** > // de craie **pâle / jaune / blanche**.

texte définitif :

« Les livres tristes, innombrables, sur leur tranche de craie pâle... »

(*Vents*, I, 4, *O.C.*, p.186).

Vanité et fausseté de l'écrit, mais aussi précarité (« friable / fragile »), servilité (« docile »), caducité (« fossile »), et décrépitude (« sénile »). Les variantes définissent en une multitude de sèmes interprétatives les « livres tristes, innombrables », thème du passage. Le texte définitif, ne pouvant retenir qu'une seule leçon, « sur leur tranche de craie pâle », représenterait-il un appauvrissement sémantique par rapport à la richesse avant-textuelle ? L'adjectif « friable »⁴²⁹ engendre, par analogie sémantique et sonore, l'adjectif « fragile », symbolisant la précarité de l'écrit, enfermé dans les livres « innombrables », mais périssables, réduits à la décomposition à travers les âges. Les adjectifs « docile » et « fossile » témoignent également d'une ressemblance phonique, pendant que la variante « sénile » découle de la précédente « fossile » par analogie sémantique. La dernière leçon propose trois adjectifs de couleur, « pâle / jaune / blanche », susceptibles d'évoquer le teint blafard et sans éclat de la dépouille livresque, qualifiant une roche calcaire, la « craie », réductible en poudre elle aussi.⁴³⁰

Les « livres tristes, innombrables, sur leur tranche de craie pâle » s'opposent aux « écritures nouvelles écloses dans les grands schistes à

⁴²⁹ (> lat. *friabilis*, de *friare* « broyer » : qui peut facilement se réduire en menus fragments, en poudre)

⁴³⁰ voir les « poudres des archives » (*Vents*, I, 4, *O.C.*, p.186).

venir ».⁴³¹ La matière rocheuse, selon l’imaginaire géologique persien, transporte une valeur à la fois idéologique, existentielle et sensuelle – de vie (« schiste ») ou de mort (« craie ») – donnant sens au passage. Colette Camelin a également constaté cette « ambiguïté de la pierre » : « Les métaphores géologiques à la fois rapprochent et opposent les œuvres mortes, sédiments composés des débris de l’érosion, et les œuvres vives, encore en gestation, attendant un nouveau plissement pour surgir. De même que les montagnes se préparent par l’accumulation de débris dans le secret des fosses marines, le poème neuf prend naissance parmi les textes du passé revivifiés. À la différence de la répétition servile, la renaissance retrouve l’énergie de l’œuvre originelle. »⁴³²

Les adjectifs de la palette suivante, « poudres // < mortes / pâles / blanches > », prolongent le ton et le thème de la précédente. Les « archives », traces mortes de l’histoire, « dans l’érosion des pages spongieuses / avilies », deviennent à leur tour victimes de la décomposition, de la putréfaction, de la moisissure, comme en témoignent les expressions « spongieuses » et « pruite » :

Ve 1, p.5 :

aux poudres // < mortes / pâles / blanches > des archives, < dans l’érosion des pages spongieuses / avilies > dans toute cette pruite de vieillesse et tout ce fard de Reines mortes.

texte définitif :

« À quelles fêtes du Printemps vert nous faudra-t-il laver ce doigt souillé aux poudres des archives – dans cette pruite de vieillesse, dans tout ce fard de Reines mortes, de flamines – comme aux gisements des villes saintes de poterie blanche, mortes de trop de lune et d’attrition ? »
(*Vents*, I, 4, *O.C.*, p.186).

⁴³¹ *Vents*, I, 3, *O.C.*, p.185.

« L'érosion des pages », phénomène géologique, symbolise le pouvoir destructeur du temps, provoquant l'usure et la désagrégation de l'écrit, le délabrement des livres tombant en « poudres ». Il est intéressant de noter que le mot « poudres » désigne ici à la fois la poussière et le maquillage, le « fard de Reines mortes, de flamines », métaphore de « l'imposture » fictionnelle, incarnée dans les tragédies mythologiques de « Reines mortes », de « flamines ». L'étymon du mot « flamine »⁴³³ s'intègre tout particulièrement dans la thématique générale de *Vents*, signifiant, en dehors de l'acception historique de « prêtre attaché au service d'une divinité, gardant le feu sacré », « souffle, vent, brise ». De son haleine rafraîchissante, purifiante et vivifiante, le vent emporte tous les cadavres d'une tradition culturelle sclérosée et morte, archives putrides et livres poussiéreux, dépouilles moisies de chefs-d'œuvre – « cimetière d'idées et d'images momifiées »⁴³⁴ –, pour donner naissance à l'œuvre future, née de la tempête de l'être. Saint-John Perse, écrivain lui-même, oserait-il mépriser, abolir et exterminer ainsi les œuvres immortelles de la littérature, les témoignages éternels d'une civilisation ?

Une autre palette expose les différents fonctionnements du principe analogique, créant des carrefours sémantiques, explorant toutes les possibilités signifiantes des mots :

Ve 1, p.5 :

Hauts murs polis par le silence et par la science, et par la **nuît** / **l'ennui** /
l'usure | des lampes.

texte définitif :

⁴³² Colette Camelin, *op. cit.*, p.206.

⁴³³ (> lat. *flamen*, *inis*, m., de *flare* « souffler sur le feu sacré »)

⁴³⁴ Paul Claudel, « Un poème de Saint-John Perse : *Vents* », in : Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, p.1124.

« Hauts murs polis par le silence et par la science, et par la nuit des lampes. » (*Vents*, I, 4, *O.C.*, p.186).

Les éléments de cette palette s'engendrent à partir de deux principes analogiques : une analogie du signifiant, dans le cas précis une rime suffisante en [nyi] concernant les variantes « nuit / ennui », suivie d'une analogie du signifié, existant entre les termes « ennui / usure » est à l'origine du fonctionnement génétique de cette palette. Le terme « usure » désigne ici la détérioration, « l'érosion » des signes, ainsi que la fatigue, acception proche de « l'ennui », signifiant le vide, la lassitude de l'esprit. La version définitive choisit l'expression oxymorique « la nuit des lampes ». Laissons la parole à Saint-John Perse pour interpréter cette métaphore, en réponse à une question du traducteur Friedhelm Kemp :

Friedhelm Kemp : « la nuit des lampes = les lampes dans la nuit, allumées la nuit ? »

Saint-John Perse : « la nuit qu'approfondissent les lampes (par antinomie) ; illustrée, agrandie par les lampes. »⁴³⁵

La réponse du poète présuppose un changement de perspective, Saint-John Perse se situant du côté de la réception et non de la création, même si la réception revient en vérité à une recreation, à un regard en arrière sur le chemin parcouru lors de la composition du poème. L'interprétation que le poète livre ici se révèle assez éloignée de l'inspiration initiale du passage. La relation antinomique existant entre la profondeur nocturne et la clarté des lampes, provoquant, par contraste, un accroissement de l'obscurité et de l'épaisseur des ténèbres, semble affaiblie sur le manuscrit, adoucie par la présence des variantes produisant une inflexion du sens : « la nuit des lampes », en contact sémantique avec « l'ennui » et « l'usure », met davantage

⁴³⁵ « Annotations de Saint-John Perse » in : *Cahiers Saint-John Perse*, n° 6, Paris, Gallimard, Publication de la Fondation Saint-John Perse, 1983, p.69.

en lumière le sème de la fatigue et de la détérioration d'une civilisation ancienne – « hauts murs polis par le silence et la science » – que celui d'une absence de clarté, d'une profondeur ténébreuse, énigmatique.

D'autres palettes révèlent un seul champ lexical, régi par une idée ou un thème pas toujours uniques et définitifs, mais évoluant au gré des mots et de leurs inflexions sémantiques :

Ve 1, p.11 :

Et la Terre ancillaire, mise à nu, [dans / sur / sous | sa mise // de ses
hardes / de son plaisir / son caprice / ses désirs / ses amours / sa servante]
refait | au ciel grvide / d'hiver / au gré vert du ciel |
son lit | de servante / servile / de sa banque / docile / de son déportement

texte définitif :

« Et la terre ancillaire, mise à nu, refait au Ciel d'hiver le lit de sa
servante. » (*Vents*, II, 2, *O.C.*, p.203).

Pendant que les expressions « dans / sur / sous | sa mise » et « de ses hardes » adoptent un sens très concret dans le contexte d'une terre « mise à nu », se dépouillant de ses vêtements anciens, les termes « de son plaisir / son caprice / ses désirs / ses amours » possèdent une valeur métaphorique, transformant la « Terre ancillaire » en une figure mythologique avec ses aventures amoureuses, ses liaisons dangereuses. La dernière expression de la palette, « sa servante », fait écho à la « Terre ancillaire »⁴³⁶, et annonce les variantes à venir, « son lit de servante / servile », véhiculant un des sèmes principaux du passage.

Comme nous l'avons constaté auparavant, les variantes juxtaposées sur le manuscrit colorent le terme finalement retenu dans la version définitive, et lui prêtent une interprétation par analogie. Dans l'exemple suivant, les

« fleuves infatués », à la « face tuméfiée des eaux »⁴³⁷, gonflées d'un style éloquent et rhétorique – « Fange écarlate du langage, assez de ton infatuation ! »⁴³⁸ –, sont aussi des fleuves « infectés », « dépravés » :

Ve 1, p.13 :

Je te connais, ô Sud pareil au lit des fleuves infatués / infectieux /
vénéneux / [illis.] / infectes / dépravés

texte définitif :

« Je te connais, ô Sud pareil au lit des fleuves infatués, et l'impatience de
ta vigne au flanc des vierges cariées. » (*Vents*, II, 3, *O.C.*, p.205).

L'enflure des vagues dans le courant se trouve comparée à l'intumescence oratoire d'un style rhétorique et creux, d'un « flot » verbal suffisant et vaniteux. Le sens des « fleuves infatués », déportés de leurs lits, dérive sur le manuscrit, attiré par les sèmes de la maladie (« infectieux », du poison (« vénénéux »), du vice (« dépravés »), de l'écœurement (« infectes »), accroissant la connotation négative que transporte originellement l'adjectif « infatué » et permettant une exploitation maximale des virtualités signifiantes du terme.

Le principe analogique dans les palettes révèle le chemin secret de l'invention et dévoile les rapports sous-jacents et cachés dans le texte achevé. Dans le poème *Neiges*, un tel rapport analogique entre deux expressions – « soyeuse » et « grège » –, juxtaposées à l'intérieur de la même leçon, peut être décelé dans le texte définitif, où les deux mots en question se trouvent séparés et éloignés dans l'espace du poème. La découverte du principe analogique, gouvernant les deux termes au sein de la palette, permet d'entrevoir leur relation au sein du texte.

⁴³⁶ (> lat. *ancilla*, ae, f. « servante »)

⁴³⁷ *Sécheresse*, *O.C.*, p.1398.

⁴³⁸ *Ibid.*, p.1396.

Ex 7, p.1 :

Nul n'a surpris, nul n'a connu, au plus haut front de pierre / d'ardoise
le premier affleurement de cette heure **soyeuse** // le premier attouchement
/ confidences / frontières / voisinages / commerces / fêtes | de cette chose
grège / frêle / faible / sourde / occulte / fille agile | et très futile, comme
un frôlement de cils < [aux pages de l'enfance / au frais visage de
[l'enfance] >

L'adjectif « grège »⁴³⁹ est employé dans l'expression « soie grège », « telle qu'on l'obtient après simple dévidage du cocon »⁴⁴⁰ (*Le Petit Robert*). Par analogie, il est donc à mettre en relation avec l'adjectif « soyeuse », de sorte que, dans le passage présent, les syntagmes « cette heure soyeuse » et « cette chose grège » s'attirent mutuellement, appartenant au même champ sémantique. Cette association est reproduite un peu plus loin, à travers un jeu d'assonances :

Ex 7, p.2 :

(leçon ajoutée) :

[lampes **choyées** des choses **grèges** du matin / de la neige]

L'expression « choyées » forme une assonance en [wa] avec le mot « soyeuse » du passage précédent que nous avons gardé en mémoire. Cette association phonétique et sémantique est attestée et justifiée par la présence répétée de l'adjectif « grège », faisant allusion à la « **soie** grège ». Dans la version définitive, les éléments à mettre en relation sont plus éloignés, les liens sémantiques plus difficiles à déceler, puisqu'ils surgissent dans deux séquences différentes :

⁴³⁹ (> ital. *seta greggia* « soie brute » > *greggio* « qui est à l'état naturel » > lat. class. *grex, gregis* « troupeau »)

« Nul n’a surpris, nul n’a connu, au plus haut front de pierre, le premier affleurement de cette heure **soyeuse**, le premier attouchement de cette chose fragile et très futile, comme un frôlement de cils. »

(*Neiges*, I, *O.C.*, p.157).

« Et il y eut aussi cette sirène des usines, un peu avant la sixième heure et la relève du matin, dans ce pays, là-haut, de très grands lacs, où les chantiers illuminés toute la nuit tendent sur l’espallier du ciel une haute treille sidérale : mille lampes **choyées** des choses **grèges** de la neige... »

(*Neiges*, II, *O.C.*, p.158).

Le principe analogique dans la palettes nous a permis de découvrir ici une attirance latente entre deux éléments linguistiques séparés. De la juxtaposition dans les paradigmes virtuels à la dissémination dans le corps textuel, le voyage des syntagmes analogues retrace le chemin de la création poétique. La composition tend à effacer les traces de l’invention, de l’engendrement verbal et thématique, dont seuls les manuscrits gardent le souvenir, en occultant les rapports d’analogie qui, de mot en mot, ont donné naissance au poème.

L’engendrement analogique des mots au sein de la palette peut produire une évolution sémantique de variante en variante. Parfois nous assistons à une véritable « inflexion du sens », transformant la palette, régie par le principe d’équivalence, en un espace verbal à la fois virtuel et temporel, où s’inscrit une métamorphose sémantique, où se dessine le parcours d’une pensée. La palette suivante tirée du manuscrit d’*Amers* présente une telle évolution. Le principe d’analogie y est concurrencée par une évolution sémantique :

Am 5, p.1 :

En vain la terre **proche** / < **étroite** > nous trace sa frontière.

⁴⁴⁰ « grège a conservé le sens du mot italien et se dit, par analogie, de la couleur (beige et grise) de la soie grège ». (*Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*).

(dans la marge de gauche au crayon) :

probe / étroit / ladre / avare / avaricieuse / parcimonieuse / prudente

Le développement de la palette manifeste ici une certaine « dégradation » sémantique et axiologique, allant de l'expression « probe », synonyme de l'adjectif « honnête » et possédant une connotation positive, à la variante « parcimonieuse », en passant par « ladre », « avare », et « avaricieuse », synonymes à connotation négative. À la fin seulement survient une inversion axiologique avec le surgissement du mot « prudente », initiant une légère amélioration sémantique, encore que, selon le système de valeurs persien fondé sur une idéologie de la noblesse, la prudence, valeur bourgeoise et matérialiste, s'oppose à la hardiesse passionnée du guerrier. Contrairement à la mer dont la largeur spatiale est investie d'une qualité d'âme – la générosité et la noblesse –, la terre, espace de la proximité et de l'enfermement, porte les qualités morales analogues d'étroitesse et d'avarice. La version finale correspond à la variante initiale et neutre, désignant uniquement une situation géographique et spatiale, et non une valeur axiologique : « En vain la terre proche nous trace sa frontière. »⁴⁴¹

Le principe analogique dans les palettes peut donc être concurrencé par une inflexion du sens, retraçant l'histoire d'une véritable évolution de la pensée créatrice au sein d'un seul paradigme. Le statut virtuel des variantes au sein de la palette se trouve ainsi investi d'une temporalité génétique.

3) L'explication par l'analogie : les commentaires pour les traducteurs

Dans les annotations de Saint-John Perse pour Friedhelm Kemp, le principe analogique se révèle comme une véritable technique d'interprétation. La notion de synonymie, très difficile à définir en théorie, peut être rapprochée de l'idée d'analogie et d'équivalence sémantiques : les synonymes comportent

un grand nombre de sèmes communs, mais manifestent également des sèmes différents : dans ce cas, nous pouvons parler de *parasynonymes*, étant donné que deux termes ayant exactement le même sens existent rarement. Concernant les annotations de Saint-John Perse, la synonymie peut y adopter une valeur explicative, interprétative, fondée sur une analogie de sens. La combinaison et la juxtaposition de synonymes dans le commentaire persien témoignent d'un souci de précision descriptive et analytique, d'exactitude définitionnelle. Il s'agit d'approcher au plus près un terme, en le circonscrivant d'expressions analogiques.

F. Kemp : « Et nous ravisse aussi ce très long **cri de l'âme non créée** »
que ce cri nous cause un ravissement ? ?
l'âme **non créée** ? ?

Saint-John Perse : = **non livrée, non exclamée, non proférée, non avérée**. (contradiction voulue : il s'agit du long **cri muet** de l'âme tendue dans sa longue retenue). (p.76, question 1, poème *Amers*)⁴⁴²

Pour expliquer l'expression « l'âme non créée » sur laquelle porte la question du traducteur, Saint-John Perse utilise deux expressions représentant la manifestation par la parole, « non exclamée » et « non proférée », susceptibles de constituer la suite parasynonymique suivante : « [âme] créée / exclamée / proférée ». À ces termes s'ajoutent deux autres, « non livrée » et « non avérée », illustrant une révélation non pas par la parole, mais par une apparence matérielle ou immatérielle. Ces expressions pourraient s'intégrer de façon suivante dans la chaîne associative : « [âme] créée / exclamée / proférée / avérée / livrée ». L'articulation entre les termes « proférée » et « avérée » se justifie grâce au sème commun de « révélation », « proférer » ayant pour parasynonymes *prononcer, annoncer, déclarer, proclamer, révéler*, tandis que

⁴⁴¹ *Amers*, IX, I, O.C., p.326.

⁴⁴² « Annotations de Saint-John Perse », avec une préface de Friedhelm Kemp, *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, p.76.

le verbe « s'avérer » se rapproche sémantiquement des expressions *apparaître*, *paraître*, *se montrer*, *se révéler*, le dévoilement révélateur se constituant ainsi en hypéronyme.

Le « cri de l'âme non créée », métaphore d'une apparition surréelle, porte en lui le secret de l'âme humaine, stylistiquement représenté par l'emploi de l'oxymore. Le « cri muet » rappelle la « clameur muette », portant en elle l'énigme de l'être : « ... Plus haute, chaque nuit, cette clameur muette sur mon seuil, plus haute, chaque nuit, cette levée de siècles sous l'écaille, / Et, sur toutes grèves de ce monde, un iambe plus farouche à nourrir de mon être !... »⁴⁴³

Provoquant l'incompréhension du traducteur dans une autre question adressée à Saint-John Perse, l'adjectif qualificatif « brève » forme une syllepse, se référant à la fois à la mer, immédiatement présente dans le passage, et au style poétique :

F. Kemp : « sur la mer insaisissable et **brève** »

Saint-John Perse : Brève = **prompte**, **aiguë**, **elliptique**, dans ses élancements multiples et **brisés**, comme de **fulgurantes** lancements.
(p.90, question 1, poème Amers)⁴⁴⁴

texte à traduire :

« Ô libre rire des Amants, et l'arrogance du haut vivre, comme sur la **mer** insaisissable et **brève** ce grand **frémissement** d'honneur où court la voile sous ses ris !... » (*Amers*, IX, VI, *O.C.*, pp.356-357).

Le *style bref* représente l'idéal attique et classique de la brièveté⁴⁴⁵, qui associe la clarté et la concision, et crée « la tension du dépouillé, du raccourci, du

⁴⁴³ *Exil*, III, *O.C.*, p.127.

⁴⁴⁴ « Annotations de Saint-John Perse », avec une préface de Friedhelm Kemp, *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, p.90.

fragmentaire, [...] du sublime peu orné ».⁴⁴⁶ Les expressions « bref » et « elliptique », appartenant au vocabulaire rhétorique, créent un parallélisme sémantique entre la mer et le poème, parallélisme qui finira par se fondre en une métaphore unique, qu'est la « mer vivante du plus grand texte ».⁴⁴⁷ Les « élancements multiples et brisés », les « fulgurantes lancements » montrent qu'il est question ici du mouvement de la houle marine, mais aussi du mouvement syntaxique. Les synonymes qu'aligne Saint-John Perse dans son explication – « brève / prompte / aiguë / elliptique / brisé[e] / fulgurante[] » – assimilent l'idée de brièveté (« brève ») à celle d'intensité (« aiguë »), de soudaineté (« prompte », « fulgurante ») et de fragmentation (« brisée », « elliptique »). Rapidité et violence incarnent ainsi les valeurs essentielles de l'*ethos* marin et poétique.

Le commentaire suivant fait apparaître à nouveau un terme polysémique, attirant l'intérêt particulier du traducteur. Il s'agit de l'adjectif « spectrale » qui forme une syllepse, au sein de laquelle se superposent deux strates significatives :

F. Kemp : « la limite **spectrale** » :

« spectral » ici adjectif de spectre = fantôme ?

Saint-John Perse : Oui. (L'oiseau porté par la vitesse du vol est comme **dématérialisé, dépouillé, simplifié**, jusqu'à la limite de visibilité ou de **transparence** de l'aile, c'est-à-dire jusqu'à son apparence « spectrale », (comme on dit en analyse astrale).

(p.120, question 3, poème *Oiseaux*).⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ voir à ce sujet l'article « brièveté » in : Georges Molinié, *Dictionnaire de la rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, pp.71-73.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p.72.

⁴⁴⁷ *Amers*, III, *O.C.*, p.290.

⁴⁴⁸ « Annotations de Saint-John Perse », avec une préface de Friedhelm Kemp, *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, p.120.

Dans le passage présent – « Plus bref qu'un alérion, il tend à la nudité lisse de l'engin, et porté d'un seul jet jusqu'à la limite spectrale du vol, il semble près d'y laisser l'aile, comme l'insecte après le vol nuptial. »⁴⁴⁹ – le mot spectre revêt à la fois le sens étymologique de « fantôme » (> lat. spectrum « spectre, simulacre ») et le sens physique, astronomique de « décomposition de la lumière ». Le premier sens étymologique de « fantôme »⁴⁵⁰, « apparition », « esprit », « ombre » fait allusion à un corps vidé de sa substance et sa présence matérielles, faisant surgir la dominance du sème de la transparence qui régit la palette synonymique et interprétative proposée par Saint-John Perse : « dématérialisé / dépouillé / simplifié ». Cette idée de transparence et d'« émaciation suprême »⁴⁵¹ paraît caractériser la vision sublimée du corps immatériel de l'oiseau : « une mouette blanche ouverte sur le ciel, comme une main de femme contre la flamme d'une lampe, élève dans le jour la rose transparence d'une blancheur d'hostie... ».⁴⁵²

Le deuxième sens, physique et astronomique, d'une « décomposition de la lumière », reconstruit la trace lumineuse de l'aile sur le ciel, en décomposant son mouvement « à la limite de la visibilité » : il s'agit ici de la représentation cubiste du mouvement par la décomposition, se transformant en un « pur fragment d'espace fait matière »⁴⁵³ sur la toile du peintre. La deuxième acception astronomique du mot « spectre » se trouve actualisée sur la même page en tant que *spectre solaire*, « décomposition de la lumière blanche en une suite continue de couleurs » : « Il s'adjoint, comme la plante, l'énergie lumineuse, et son avidité est telle qu'il ne perçoit, du spectre solaire, le violet ni le bleu. »⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ *Oiseaux*, VII, *O.C.*, p.416.

⁴⁵⁰ Cette acception apparaît également dans un autre passage du poème : « Par temps de lune grise couleur du gui des Gaules, il peuple de son **spectre** la prophétie des nuits. » (*Oiseaux*, I, *O.C.*, p.409).

⁴⁵¹ *Oiseaux*, III, *O.C.*, p.411.

⁴⁵² *Oiseaux*, I, *O.C.*, p.409.

⁴⁵³ *Oiseaux*, III, *O.C.*, p.411.

⁴⁵⁴ *Oiseaux*, VII, *O.C.*, p.416.

Dans ses commentaires destinés au traducteur allemand, Saint-John Perse recourt au procédé analogique, constituant des palettes synonymiques à valeur interprétative. Ce procédé herméneutique n'est pas sans rappeler le comportement génétique persien, exposant, lors de la composition poétique, des palettes analogues, à valeur inventive cette fois-ci, sur les pages manuscrites des œuvres. Nous retrouvons donc ici un procédé herméneutique qui redouble l'activité analogique du processus créateur : création et interprétation révèlent la même démarche créatrice.

Chapitre II :

La contradiction

« Et n'est-ce pas là cette discorde latente
qui règne au cœur de tout poème – ce
nœud de poulpe des contraires
qu'assemble toute rive poétique ? »
(Saint-John Perse, *Hommage à Léon-
Paul Fargue*, *O.C.*, p.530).

1) Les forces contradictoires sur le manuscrit de *Vents*

Poème du mouvement incessant et effréné, traversé par l'énergie dévastatrice et rafraîchissante des tempêtes, *Vents* évoque une réalité qui ne cesse de se dérober, un paysage écartelé, tiraillé entre la destruction et la naissance, entre la conquête et l'effondrement. Ces tensions, éclatements et contradictions à l'œuvre dans le monde et dans le texte se retrouvent dans l'espace avant-textuel de l'invention. Porté par les impulsions discordantes et divergeantes du souffle immodéré, le jet scriptural sur les brouillons suit le rythme ardent et exalté du vent, pour dessiner, à travers failles et errances, l'horizon instable du poème et du sens à naître. Dans la dissémination des éléments linguistiques sur la page de manuscrit, la dispersion du tracé d'écriture détruit l'unité sémantique des variantes, fait éclater l'harmonie analogique des palettes. Le rythme passionné de la création dévoile les tensions et aspirations des mots emportés par la puissance du vent, leur prolifération incontrôlée, leur traversée démesurée sur la page.

Ainsi s'alignent, dans l'élan d'un seul jet scriptural sur le manuscrit, des variantes souvent contradictoires, réunies pourtant dans une seule « respiration » et une seule « inspiration » : le souffle du vent symbolise et incarne ici un principe poétique. Cependant, ce rapport d'antonymie surgissant entre les différentes variantes d'une palette se trouve contrebalancé par une similitude formelle existant entre les différentes leçons, où se révèlent des paronomases, des assonances, des allitérations, des rimes. Les palettes antonymiques, d'où semble bannie toute correspondance sémantique, font apparaître une affinité du signifiant, une ressemblance formelle de sa matière phonique et graphique.

Ce phénomène se présente dans la palette suivante, où les mots « l'amour » et « les morts » semblent constituer un contraste sémantique, même si, depuis le *Cantique des Cantiques*, amour et mort sont souvent associés dans un même chant à la vie.

Ve 1, p.2 :

La face peinte pour l'amour / < les morts > | comme aux fêtes du vin...

texte définitif :

« La face peinte pour l'amour comme aux fêtes du vin... »

(*Vents*, I, 2, *O.C.*, p.181).

Bien que formant des antonymes, ces deux expressions marquent une récurrence phonique causée par la répétition des consonnes [m-r] (**am**our – **m**orts) et des voyelles sombres en [u] et en [o]. Ce fut probablement cette analogie sonore qui produisit l'association des deux termes dans une même palette, dans une même phase créatrice, dans un même jet d'écriture lors de la composition du poème. Dans la version définitive, le mot « amour » est retenu dans le contexte des fêtes bacchantes, célébrées en l'honneur du dieu Dionysos, dieu de la vigne, de l'ivresse et de la transe, dieu initiateur de la

transgression, du retour au chaos originel et indéfini⁴⁵⁵, dieu par excellence du poème *Vents*.

Une autre palette, « croissance / puissance / âcreté / amertume », ne manifeste pas une juxtaposition de mots inconciliables, mais réunit des expressions à connotation positive – « croissance / puissance » – et négative – « âcreté / amertume ». Comment expliquer une telle combinaison verbale à l'intérieur de la palette ? Quel principe commande sa composition ?

Ve 1, p.2 :

Et propageant sur tous les sables la salicorne⁴⁵⁶ du désir, elles promettaient semence et sève de // **croissance / puissance / âcreté / amertume** lcomme délice de cubèbe⁴⁵⁷ et de giroflier

texte définitif :

« Et propageant sur tous les sables la salicorne du désir, elles promettaient semence et sève de **croissance** comme délice de cubèbe et de giroflier,

Elles promettaient murmure et chant d'hommes vivants, non ce murmure de sécheresse dont nous avons déjà parlé. »

(*Vents*, I, 3, *O.C.*, pp.183-184).

Les deux pôles positif et négatif sont formés de deux couples parasynonymiques : le premier, « croissance / puissance », dont la désinence substantivante crée un effet de rime, semble prolonger le sème de la vitalité, inauguré par la présence concrète et métaphorique d'une végétation, « salicorne », « cubèbe », « giroflier », et par les termes « semence et sève »

⁴⁵⁵ Selon la philosophie nietzschéenne, le principe dionysiaque s'oppose au principe apollinien de l'individuation et se définit comme « la réalité d'une ivresse qui, elle non plus, ne tient pas compte de l'individu, mais qui cherche au contraire à anéantir toute individualité pour la délivrer en un sentiment mystique d'unité. » (Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, p.70).

⁴⁵⁶ salicorne : (> arabe *salcoran*) Bot. plante herbacée qui croît dans les terrains salés.

⁴⁵⁷ cubèbe : (> arabe *kebâba*) Bot. arbuste voisin du poivrier, dont les fruits contiennent un principe médicinal.

symbolisant la croissance, l'énergie, la force, la vigueur et la vie, pendant que le deuxième, « âcreté / amertume », exprimant une saveur désagréable, semble annoncer une rupture d'isotopie. Attribuée à « semence et sève », cette « âcreté / amertume » procurerait cependant le « délice » – cette contradiction suffit-elle pour éliminer ces variantes ?

Le seul sème susceptible de réunir ces tendances divergeantes est celui du sel, contenu dans le nom de la plante « salicorne » (> arabe *salcoran* « plante herbacée qui croît dans les terrains salés »). La vertu particulière du sel peut être associée aux quatre termes de la palette, « croissance / puissance / âcreté / amertume », et générer un tel enchaînement de variantes. Le sel incarne en effet deux valeurs : premièrement, associé à l'eau marine, son caractère piquant et tonique, vivifiant et stimulant symbolise la puissance, l'énergie, l'ardeur, « la Vivacité divine ».⁴⁵⁸ Deuxièmement, brûlant, mordant, cuisant et acerbe, le sel incarne aussi l'âpreté, l'acidité, l'aigreur et l'amertume, et devient métaphore d'agressivité et de violence. À ces deux directions sémantiques, réunies au sein de la vertu saline, s'ajoute le rapport métaphorique qu'entretient le sel avec le désir et l'esprit.

L'âcreté du sel préfigure l'âpreté du désir, exprimé dans la métaphore « salicorne du désir ». Par le biais d'une étymologie imaginaire et d'une paronymie, cette association entre le sel et le désir se trouve renforcée dans l'expression « Congre salace du désir »⁴⁵⁹, où l'adjectif « salace »⁴⁶⁰ fait penser à « salé ».⁴⁶¹ Outre ce lien métaphorique qu'entretient le sel avec le désir, sa qualité de pureté et d'essence engendre également l'idée de la spiritualité, pendant que son tempérament piquant marque la vivacité et la pétulance de l'esprit⁴⁶², comme dans le syntagme « les virulences de l'esprit aux abords des salines »⁴⁶³, que nous rencontrons quelques phrases en amont

⁴⁵⁸ *Amers*, IX, II, *O.C.*, p.327.

⁴⁵⁹ *Amers*, IX, III, *O.C.*, p.332.

⁴⁶⁰ (> lat. *salax*, *salacis* « lubrique », de *salire* « saillir »)

⁴⁶¹ (> lat. *sal*, *salis*, m. « sel »)

⁴⁶² cette acception est déjà présente dans l'étymon latin *sal*, *salis*, m., signifiant entre autres « esprit piquant, finesse, intelligence. » (F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, op. cit., p.1382).

⁴⁶³ *Vents*, I, 3, *O.C.*, p.183.

de notre passage. Il semble donc que l’imaginaire du sel ait engendré la palette « croissance / puissance / âcreté / amertume », dont il réunit les tensions divergeantes. La version définitive choisit le terme « croissance », faisant écho, dans le contexte tempétueux du poème, aux « très grandes forces en croissance sur toutes pistes de ce monde »⁴⁶⁴, à la fois *incipit* de la suite et sujet du passage.

Ailleurs, une variation phonétique peut engendrer une opposition sémantique entre les différentes variantes d’une palette. Un autre passage apparaissant sur le manuscrit de *Vents* présente les leçons « votive / fautive », témoignent d’une affinité sonore, mais également d’un éloignement sémantique :

Ve 1, p.4 :

qu’elles dispersent [...] toute pierre jubilaire et toute stèle < **votive** > / < **fautive** > / fautive

texte définitif :

« Ha ! dispersant – qu’elles dispersent ! disions-nous – toute pierre jubilaire et toute stèle **fautive**,

Elles nous restituaient un soir la face brève de la terre, où susciter un cent de vierges et d’aurochs⁴⁶⁵ parmi l’hysope⁴⁶⁶ et la gentiane⁴⁶⁷. »

(*Vents*, I, 3, *O.C.*, p.185).

Cette palette illustre une technique de composition purement poétique, l’homophonie du signifiant engendrant une progression sémantique, le signifiant *inventant* le signifié. La « stèle votive » désigne un monument monolithique portant une inscription qui commémore l’accomplissement d’un vœu, d’une promesse faite à une divinité. La « stèle fautive », en revanche,

⁴⁶⁴ *Vents*, I, 3, *O.C.*, p.183.

⁴⁶⁵ Aurochs : bœuf sauvage de grande taille.

⁴⁶⁶ Hysope : plante dicotylédone, arbrisseau vivace à feuilles persistantes, à fleurs bleues.

⁴⁶⁷ Gentiane : plante herbacée à suc amer, qui croît dans les montagnes.

symbolise l'imperfection, la défaillance, la défectuosité, mais aussi la fausseté, l'imposture des traces écrites⁴⁶⁸, poussiéreuses et maladives, d'une civilisation morte, destinée à la « dispersion » par les vents, pour que « la face brève de la terre », « rafraîchi[e] d'un songe de promesses »⁴⁶⁹ puisse donner naissance à une nouvelle culture vivante, aurorale, aux « écritures encloses dans les grands schistes à venir ».⁴⁷⁰

Ve 1, p.4 :

Les écritures nouvelles écloses dans les grands schistes // à venir / du
futur / du **malheur** / **indivis** / **inédits**

texte définitif :

« Les écritures nouvelles écloses dans les grands schistes à venir... »
(*Vents*, I, 3, *O.C.*, p.185).

L'expression « à venir », retenue dans la version finale, est concurrencée par deux syntagmes nominaux (complément déterminatif du nom) – « du futur / du malheur » –, et par deux adjectifs qualificatifs épithètes – « indivis / inédits ». Ces variantes indiquent plusieurs directions interprétatives du passage ; pendant que les expressions « à venir / du futur » sont synonymiques, l'expression « du malheur » teint cet avenir d'une aura apocalyptique.

Les deux adjectifs « indivis / inédits » forment une paronomase, où transparaît une analogie du signifiant. L'adjectif « inédits » renforce la nouveauté et l'originalité des « écritures nouvelles, écloses dans les grands schistes », pendant que l'adjectif « indivis » évoque le retour à l'Un originel, à l'unité primordiale, indistincte, grâce à l'ivresse dionysiaque – « Ivre, plus ivre, disais-tu, d'avoir renié l'ivresse... ».⁴⁷¹ Cette dernière interprétation fait

⁴⁶⁸ « Ha ! qu'on m'évente tout ce lœss ! Ha qu'on m'évente tout ce leurre ! Sécheresse et supercherie d'autels... Les livres tristes, innombrables, sur leur tranche de craie pâle... » (*Vents*, I, 4, *O.C.*, p.186).

⁴⁶⁹ *Vents*, I, 3, *O.C.*, p.185.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ *Ibid.*

allusion à la conception nietzschéenne de la création : l'artiste, délivré dans « le tressaillement de l'ivresse »⁴⁷² de la douleur de l'individuation, se libère de sa subjectivité – « enchante-moi, promesse, jusqu'à l'oubli du songe d'être né »⁴⁷³ – pour se fondre dans « l'Un originaire »⁴⁷⁴, dans une « unité avec le fond le plus intime du monde »⁴⁷⁵, d'où monte, « sous l'influence du rêve apollinien », « une image de rêve analogique »⁴⁷⁶, donnant naissance à la création poétique.

La variante finalement retenue dans la version publiée, « les écritures nouvelles écloses dans les grands schistes à *venir*... », conditionne la conduite ultérieure du texte. Elle prolonge en effet l'idée d'un renouveau « à venir », évoquée dans la fraîcheur de l'aube, symbole du commencement, de la promesse : « Ô fraîcheur dans la nuit où fille d'aile se fit l'aube ».⁴⁷⁷ Le choix de la variante définitive dans la palette détermine ainsi la progression thématique du texte, et engendre sa continuation, les mots « à venir ».

Vents est un poème orienté vers l'avenir, vers l'avènement. Cette orientation provoque une oscillation entre la promesse d'un avenir glorieux et l'annonce d'un cataclysme fatal, qui semble se poursuivre tout au long de la composition du poème. Une autre palette témoigne ainsi d'une hésitation entre la prophétie victorieuse et la vanité d'une illusion mensongère :

Ve 1, p.8 :

comme un grand pan de robe de // prophète / d'Imposteur / morte / vaine

texte définitif :

« Et ne voyez-vous pas, soudain, que tout nous vient à bas – toute la
mature et tout le gréement avec la vergue, et toute la voile à même notre

⁴⁷² Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p.31.

⁴⁷³ *Vents*, I, 3, O.C., p.185.

⁴⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p.31.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.32.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.44.

⁴⁷⁷ *Vents*, I, 3, O.C., p.185.

visage – comme un grand pas de croyance morte, comme un grand pan
de robe vaine et de membrane fausse –
Et qu’il est temps enfin de prendre la hache sur le pont ?... »
(*Vents*, I, 6, *O.C.*, p.192).

Dans le contexte du passage, la vanité des « croyances mortes », comparée à un navire⁴⁷⁸ en naufrage, en effondrement, montre la même attitude critique envers les religions et les idéologies du passé qu’envers les œuvres d’art et de littérature, l’écroulement du navire symbolisant la fêlure décadente de la conscience humaine. Condamnés à la mort et à l’oubli, tous les héritages intellectuels et artistiques sont non seulement vains et creux, mais aussi faux, mensongers, et trompeurs comme « un grand pan de robe d’Imposteur ».

La juxtaposition des mots « *prophète* » et « *Imposteur* » au sein d’une même palette confère au premier une coloration négative ; au lieu de proclamer la vérité d’une voix divine, la parole prophétique se transforme ici en une parole morte, vaine et trompeuse, érigeant le personnage mythique de « faux prophète ». Nous constatons ici que les variantes juxtaposées interprètent la leçon en question, l’attirent dans une direction sémantique et connotative, et la mettent dans une ambiance contextuelle.

Les trois adjectifs « morte », « vaine » et « fausse », épithètes des trois comparants dans la version définitive, « comme un grand pas de croyance *morte*, comme un grand pan de robe *vaine* et de membrane *fausse* », expriment le sens général du passage, et figurent déjà, côte à côte, à l’intérieur de la palette « comme un grand pan de robe de prophète / d’Imposteur / morte / vaine », où le terme « Imposteur » fait écho à l’adjectif « fausse ».

Concentrées ainsi sur un axe paradigmatique et virtuel où règne le principe de la substitution, les variantes de la palette constituent une source de matériaux signifiants en attente, à partir de laquelle se construit le

développement thématique du poème en devenir, les différents éléments de la palette se trouvant projetés et actualisés un à un dans la linéarité syntagmatique du texte.

2) La palette, foyer de tensions et d'attractions

Les contradictions sémantiques dont témoignent les éléments antonymiques d'un paradigme transforment la palette en un foyer de tensions et d'attractions.⁴⁷⁹ Plusieurs données avant-textuelles peuvent conduire à une telle réalité scripturale ambivalente sur les manuscrits : nous tâcherons d'en exposer quelques-unes au sein de cette étude. Commençons par examiner le passage suivant, tiré du manuscrit d'*Amers* IX, qui présente des variantes manifestant une relation antinomique entre elles :

Am 5, p.11 :

Larmes d'Amante, ô // **malaimée / femme aimée** / femme aimante /
cœur troublé / cœur comblé | n'ont point leur source dans l'Amant.

Am 6, p.12 :

Larmes d'Amante, ô malaimée, n'ont point leur source dans l'Amant.

texte définitif :

« Larmes d'amante, ô mal-aimée, n'ont point leur source dans l'amant. »
(*Amers*, IX, IV, O.C., p.338).

L'ambiguïté est étonnante : l'Amante pleure-t-elle de bonheur ou de désespoir ? Est-elle « aimée » ou « mal-aimée » ? Son cœur « troublé » ou « comblé » ? Les hésitations de l'auteur jalonnent la colonne des variantes,

⁴⁷⁸ le navire symbolisant la foi, l'Église, selon la tradition chrétienne.

⁴⁷⁹ « On note également sur les manuscrits des listes de mots qu'A. Henry appelle des palettes. Ces mots ne sont pas toujours des synonymes, même approximatifs. Bien au contraire, ce sont parfois des

créant des contradictions insurmontables. Tel un dramaturge, Saint-John Perse s'interroge au cours de la palette sur la vie intérieure, sentimentale et émotionnelle, de ses personnages. Quel rôle et quel caractère faut-il leur attribuer ? Une fois de plus, cette contradiction survient lors de la caractérisation de la figure féminine et de son sentiment amoureux. Saint-John Perse semble mettre en question la représentation traditionnelle du couple amoureux – la femme comme victime aimante, consommée puis abandonnée par l'homme –, mais renonce finalement à évoquer un amour moderne et partagé.

L'état de brouillon, sur lequel les idées adoptent peu à peu leur forme poétique et prosodique, surgissant lentement à partir de la matière indistincte du subconscient, fait donc apparaître des contradictions significatives. Une autre leçon, présente sur le manuscrit d'*Oiseaux*, fait apparaître une contradiction portant sur le verbe « être », instrument verbal d'une affirmation ou d'une négation :

Oi 2, p.2 :

l'espace [flexible] qu'ils mesurent **n'est / est** plus qu'une langue et //
souffle / incantation / inflexion | du vol.

Selon les variantes, l'espace céleste que parcourt l'oiseau dans son vol est comparé à la langue, au souffle de l'incantation, qu'il égale ou qu'il dépasse, selon les deux variantes. Le trait abstrayant et synthétique du peintre sur la toile fait de cet espace une « inflexion » unique, donnant naissance à une « langue », à un « souffle » et « une incantation » dans le poème persien. Le vol de l'oiseau se projette sur la toile et sur la page de manuscrit, où il devient, en tant que symbole et métaphore, l'objet d'une « divination nouvelle » : « À l'aventure poétique ils eurent part jadis, avec l'augure et l'aruspice. Et les

antonymes, ce qui conforte l'idée que le texte ne se fait pas à partir d'une vision d'ensemble. » (Joëlle Gardes-Tamine, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, op. cit., p.100).

voici, vocables assujettis au même enchaînement, pour l'exercice au loin d'une divination nouvelle... ».⁴⁸⁰

« Sur la page blanche aux marges infinies, l'espace qu'ils mesurent n'est plus qu'incantation »⁴⁸¹ – le vol de l'oiseau symbolise le tracé des signes sur la page, l'envergure des ailes évoque l'ampleur des périodes, le volume syntaxique. « L'inflexion du vol » devient ainsi métaphore du texte poétique et de son rythme, tel dans la palette suivante : « ils sont d'une même // inflexion / incantation / mètre en cours / phrase métrique / espace métrique | le nombre et la quantité syllabiques. »⁴⁸²

La contradiction, quoique significative parce qu'elle révèle l'hésitation du poète, n'est cependant pas essentielle pour la compréhension du passage. De fait, affirmation et négation se neutralisent dans le seul souci d'évoquer la chose, de la nommer et d'affirmer ainsi sa présence visuelle et sonore au sein du poème. La chronologie de l'acte d'affirmation ou de négation se révèle en revanche très importante, car elle indique parfois un geste d'autocensure. En se relisant, le poète se corrige, à moins que les deux variantes contradictoires ne soient des variantes d'écriture, produites simultanément, au fil de la plume.

Dans *Anabase*, la présence de termes contradictoires au sein de la palette semble être justifiée par une parenté sonore, telle qu'elle existe par exemple entre les mots « salubres » et « sordides » du passage suivant :

état Z (Z2), p.116 :

Or je hantais la ville de vos songes et j'arrêtais sur les marchés déserts ce
pur commerce de mon âme

(dans la marge) :

déserts / acides / **salubres** / [*illis.*] / **sordides** / illustres

texte définitif :

⁴⁸⁰ *Oiseaux*, VIII, O.C., p.417.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² cf. *Oiseaux*, VIII, O.C., p.417.

« ... Or je hantais la ville de vos songes et j'arrêtais sur les marchés déserts
ce pur commerce de mon âme, parmi vous
invisible et fréquente ainsi qu'un feu d'épines en plein vent. »
(*Anabase*, I, *O.C.*, p.93).

L'antinomie régnant parmi les variantes n'indique donc pas nécessairement une indifférence de sens, mais une ambiguïté sémantique, inhérente à la vision évoquée. Dans *Anabase*, la ville transporte une telle ambiguïté, oscillant entre le repos et l'enlissement des nomades. Parfois, la contradiction est engendrée par la séduction du signifiant, par la valeur prosodique de la matière verbale, sa puissance rythmique et sonore l'emportant sur la signification du passage. L'indécision de l'auteur représente un autre facteur pouvant causer des divergences et oppositions sémantiques au sein d'une palette, le sens n'étant pas toujours établi *a priori*. Ce tâtonnement du sens est très représentatif de la première phase d'invention : c'est le son qui décidera de la direction sémantique à adopter, comme dans cette palette :

suite IV, état Y (Y5), p.135 :

Terres // **fastes** / **sèches** / **pauvres** / jaunes / rouges / neuves / violettes /
mauves |
Pierre et bronze

état Z (Z5), p.140 :

Pierre et bronze.

texte définitif :

« Fondation de la ville. Pierre et bronze. »

(*Anabase*, IV, *O.C.*, p.98).

L'indécision sémantique – « terres // fastes / sèches / pauvres » – coïncide ici avec une hésitation chromatique – « terres // jaunes / rouges / violettes / mauves » : la description, purement imaginaire, suit les déclinaisons

paradigmatiques qui explorent toutes les possibilités verbales. La version définitive, suivant des lois prosodiques secrètes, opte pour le dépouillement du style elliptique et vague – « Fondation de la ville. Pierre et bronze » –, évoquant une réalité abstraite, un acte accompli et un lieu idéal, concentrés dans une nomination pure, sans caractérisation adjectivale à valeur pittoresque.

Ailleurs, la contradiction au sein de la palette reflète l'hétérogénéité et la différence du réel. Le principe de l'énumération persienne, faisant l'inventaire de la variété, de la diversité des êtres et des choses, se retrouve dans le fonctionnement de la palette, qui, elle aussi, réunit au sein d'un seul paradigme ce qui, dans le réel, est épars et différent.

état Z (Z2), p.119 :

J'ai des propositions pour la / le [*mot illis.*] et pour les hommes de loisir

(marge de droite) :

j'ai des propositions pour les

et les gens de // loisir / la rage / le nomade / **vieillesse** / **jeunesse** /

l'adalingue⁴⁸³

texte définitif :

« Hommes, gens de poussière et de toutes façons, gens de négoce et de loisir, gens des confins et gens d'ailleurs, ô gens de peu de poids dans la mémoire de ces lieux ; [...] » (*Anabase*, I, *O.C.*, p.94).

« ha ! toues sortes d'hommes dans leurs voies et façons : mangeurs d'insectes, de fruits d'eau ; porteurs d'emplâtres, de richesse !

l'agriculteur et l'adalingue, l'acuponcteur et le saunier [...] »

(*Anabase*, X, *O.C.*, p.112).

⁴⁸³ voir l'explication de ce terme par Saint-John Perse : « [...] mot d'origine saxonne désignant primitivement l'héritier présomptif de la couronne, et signifiant, par extension, un jeune "noble". Dans

Les antonymes « vieillesse / jeunesse » font partie du recensement, du dénombrement de « toutes sortes d’hommes dans leurs voies et façons »⁴⁸⁴ que le poème *Anabase* intègre dans son royaume poétique, miroir d’un monde foisonnant et prodigue. La contradiction au sein de la palette ne reflète donc pas ici une hésitation de l’écriture, mais possède une valeur référentielle, reproduisant dans les variantes la contradiction inhérente au réel.

3) Les antonymes : une indifférence du sens ?

« La forme versifiée rendrait-elle le poète indifférent à la signification ? Ces variantes contradictoires ne sont-elles pas motivées avant tout par des contraintes prosodiques ? [...] Autrement dit, dans le travail du vers, les exigences du signifiant ne l’emportent-elles pas sur la considération du signifié ? »⁴⁸⁵ Telle est la question que se pose Michel Collot dans son livre *La matière-émotion*. Les configurations antonymiques dans les palettes du manuscrit d’*Oiseaux*, « noyaux de force et d’action »⁴⁸⁶, présentent une grande richesse « contradictoire », et semblent apporter une première réponse. Quelques palettes, portant sur un mot ou sur une expression, manifestent parmi leurs variantes non seulement des synonymes ou des parasyonymes, mais aussi des antonymes. Leur présence serait-elle le témoignage d’une indifférence initiale du sens ? Selon quel principe la palette se constitue-t-elle ? Quel est le rapport entre les différentes variantes, quel est le principe qui leur donne naissance – l’idée ou l’aspect formel du signifiant ? Observons les palettes suivantes :

Oi 3, p.12 :

Oiseau du plus long jour et du plus long // **désir / amour / grief**

un sens plus courant, le mot s’applique à toute élite princière ou seigneuriale, aux jeunes nobles, patriciens, ou chevaliers. » (Saint-John Perse, *O.C.*, p.1108).

⁴⁸⁴ *Anabase*, X, *O.C.*, p.112.

⁴⁸⁵ Michel Collot, *op. cit.*, p.118.

texte définitif :

« Sur toutes mesures du temps loisible, et de l'espace, délectable, ils étendent leur loisir et leur délectation : oiseaux du plus long jour et du plus long grief... » (*Oiseaux*, X, *O.C.*, p.420).

Pourquoi Saint-John Perse choisit-il le mot « grief », et non pas les termes « amour » ou « désir » ? S'agit-il d'introduire dans ce passage, couronné par la félicité de l'oiseau, une nuance dissonante, une touche discordante, afin de créer une dynamique nouvelle, un mouvement dialectique ?

Le dommage subi s'oppose à l'amour reçu ou donné, la plainte au désir, puisque le reproche⁴⁸⁷ survient quand le désir ne peut se réaliser. À ces deux acceptions du mot « grief »⁴⁸⁸, s'ajoute ici le sens étymologique de « charge », « grief » étant formé d'après le verbe latin *gravare*, signifiant « charger ». En effet, l'atmosphère contextuelle est régie par un temps (« temps loisible ») et un espace (« espace délectable ») infinis que traverse le vol de l'oiseau ; cet infini cause sa félicité, sa liberté, sa « délectation ». Malgré le délice et la jouissance que lui procure cet espace-temps idéal et paradisiaque, il ne peut, néanmoins, échapper à la « charge » du temps, ni au poids de cet infini, de cette éternité « du plus long jour ». La conscience du temps provoque sa damnation, son blâme, sa plainte. Cette charge, outre qu'elle est temporelle, est également spirituelle, l'oiseau « du plus long jour » incarnant toutes les aspirations de l'âme humaine, mais aussi sa « plainte », ce « très long cri de l'âme non créée »⁴⁸⁹, transportant tout le poids de l'être dont il est le symbole et l'initiateur – « oiseau du plus long jour », oiseau de la plus longue charge. Oiseau du plus long songe aussi, car le mot « grief » se trouve associé au songe : « Toujours il y eut, derrière la foule riveraine, ce pur grief d'un autre

⁴⁸⁶ *Oiseaux*, VIII, *O.C.*, p.417.

⁴⁸⁷ voir le sens du mot « grief » dans ce passage de *Chronique* : « Siffle plus bas, brise d'ailleurs, à la veillée des hommes de grand âge. Notre grief n'est plus de mort. » (*Chronique*, VI, *O.C.*, p.399).

⁴⁸⁸ **grief** : (de *grever* > lat. *gravare* « charger ») 1) dommage que l'on subit ; 2) plainte, reproche, blâme.

⁴⁸⁹ *Amers*, IX, IV, *O.C.*, p.337.

songe – ce plus grand songe d'un autre art, ce plus grand songe d'une autre œuvre ». ⁴⁹⁰

Dans ce passage d'*Amers*, le mot « grief » se rapproche davantage de la notion de désir qui, en même temps, formule un reproche, une plainte, car il s'agit du désir inassouvi d'un ailleurs à jamais insaisissable. Ce rapprochement sémantique justifierait à nouveau la place de l'expression au sein de la palette, figurant à côté des termes « amour » et « désir », qui lui confèrent ainsi toute sa puissance signifiante. L'expérience du temps s'avère en fait ambiguë dans la représentation métaphorique du vol de l'oiseau, traversant l'espace infini du ciel. Ainsi, dans le passage suivant, la « gratitude du vol », et « l'étirement du long désir », faisant écho au « plus long jour » et au « plus long grief », donnent également naissance à des variantes antonymiques :

Oi 6, p.10 :

Gratitude du vol ! Et l'étirement du long désir est tel, et de telle // < **défaillance** > / **puissance** / < licence >, qu'il leur imprime parfois ce gauchissement de l'aile qu'on voit, au fond des nuits australes, dans l'armature **défaillante** de la Croix du Sud...

texte définitif :

« Gratitude du vol !... Et l'étirement du long désir est tel, et de telle **puissance**, qu'il leur imprime parfois ce gauchissement de l'aile qu'on voit, au fond des nuits australes, dans l'armature **défaillante** de la Croix du Sud... »

(*Oiseaux*, X, *O.C.*, p.420).

« L'étirement du long désir », approchant la notion d'éternité – une éternité insupportable dans sa « gratitude », provoquant la « défaillance » de l'être vivant face à l'infinité de l'être immuable –, réactualise ici la valeur

⁴⁹⁰ *Amers*, III, *O.C.*, p.290.

ambivalente du temps, ressenti comme liberté, « licence », comme « puissance », mais aussi comme impuissance, « défaillance ». La version définitive choisit le pouvoir écrasant du temps et de l'étendue infinie (« l'étirement ») du vol, symbole du « long désir », pour expliquer le « gauchissement⁴⁹¹ de l'aile », la « déviation », le « vacillement » du trait pictural sur le tableau de Braque, la distance spatiale et temporelle faisant vaciller, osciller, étinceler dans le regard de l'astronome l'image « défaillante » de la constellation de l'hémisphère austral.

La prochaine palette témoignant d'un rapport antonymique parmi les variantes manifeste une allusion intratextuelle à l'univers asiatique des steppes désertiques du Gobi, que les cavaliers conquérants, poussés par le « vent jaune », traversent dans leur « anabase ». La juxtaposition oxymorique des variantes « dispersion » et « rassemblement » révèle une hésitation sémantique entre répétition et opposition, entre continuité et évolution dialectique.

Oi 6, p.12 :

[...] c'est la grande **giration** d'oiseaux peints < qui se prend à virer / tourner comme une > sur la roue zodiacale, et la < **dispersion** encore > / [le] **rassemblement** d'une famille entière d'ailes dans le **vent jaune** [...] Ainsi, < Au terme d'une même **dialectique** > les **cavaliers d'Asie centrale**, montés sur leur bêtes < concises > / précaires, sèment au vent du désert, pour le mieux repeupler, des / < leurs > effigies légères de chevaux brefs sur découpures de papier blanc...

texte définitif :

« Après telle et si longue consommation du vol, c'est la grande ronde d'oiseaux peints sur la roue zodiacale, et le rassemblement d'une famille entière d'ailes dans le vent jaune, comme une seule et vaste hélice en quête de ses pales. [...] »

⁴⁹¹ sens étymologique : altération, déviation, vacillement.

Ainsi les cavaliers d'Asie centrale, montés sur leurs bêtes précaires, sèment au vent du désert, pour le mieux repeupler, des effigies légères de chevaux brefs sur découpures de papier blanc... »

(*Oiseaux*, XI, *O.C.*, pp.422-423)

La « giration », mouvement turbulent de rotation, provoque la « dispersion » des éléments. Or le « rassemblement » dans le « vent jaune », mouvement opposé, centripète, conduit, au terme de cette évolution balançante et « dialectique » entre « dissémination » et regroupement, « repeuplement » – les cavaliers « sèment au vent du désert pour mieux le repeupler » –, à « l'unité enfin renouée et le divers réconcilié ».⁴⁹² A travers cette palette, Saint-John Perse révèle sa conception de la création artistique et littéraire qui consiste toujours en une évolution dialectique à partir des tensions opposées et disséminantes existant entre les éléments particuliers du réel, entre les mots contradictoires et antonymiques dans les palettes, vers l'unité signifiante de l'œuvre achevée, réconciliée, « noces plus hautaines que celles du *Ying* et du *Yang*. »⁴⁹³

La présence d'expressions antinomiques dans les palettes du manuscrit d'*Oiseaux* révèle son statut générique incertain. S'agit-il d'un discours proprement poétique, caractérisé par la prédominance des métaphores, l'équivalence paradigmatique d'images éloignées dans le texte, la supériorité de la forme dans l'avènement du sens ? Ou sommes-nous ici en présence d'une méditation esthétique et philosophique, où l'idée règne sur le corps signifiant, l'enchaînement syntaxique sur l'image, privilégiant une organisation causale et chronologique ? Le poème *Oiseaux* est une critique d'art et un art poétique. Les palettes révèlent tantôt une analogie du signifié révélant la prédominance de l'idée sur la forme, les variantes appartenant au même champ lexical, tantôt une analogie du signifiant, manifestant une

⁴⁹² *Oiseaux*, XI, *O.C.*, p.422.

⁴⁹³ *Ibid.*

analogie formelle (paronomase, rime, assonance) à l'origine de la genèse du sens. Le poème *Oiseaux* se situerait-il entre prose et poésie ?

Parfois, la contradiction au sein des palettes ne suit pas les exigences du signifiant, mais exprime la nature ambivalente de l'expérience poétique même. Dans ce cas, la contradiction acquiert souvent une portée métaphysique, comme dans ce passage tiré de l'avant-texte de *Chronique* :

Chr 1, p.10 :

La mort est au hublot, mais notre // route / site / gîte | **tend plus loin / n'est point là.**

Chr 2, p.8 :

La mort est au hublot, mais notre route n'est point là.

texte définitif :

« La mort est au hublot, mais notre route n'est point là. »

(*Chronique*, VI, *O.C.*, p.399).

La variante « notre route tend plus loin » évoque une vie après la mort, une transcendance, un « outre-monde » transgressant la condition humaine et dépassant le seuil de la mort. La leçon « notre route n'est point là » présuppose que la préoccupation métaphysique de l'homme ne concerne pas la mort, et, en la niant, la brave. Ce « mépris » de la mort témoigne de la vivacité passionnée de l'être, de sa révolte, de sa souveraineté hautaine. La coexistence de ces deux variantes exprime l'attitude ambiguë de l'être humain face à la mort, puissance énigmatique et métaphysique qui la dépasse. Seule la contradiction peut refléter ici la nature ineffable de la transcendance, qui ne peut être appréhendée par la conscience, ni approchée par la parole poétique, et demeure toujours dans l'au-delà de l'expression.

Une autre palette illustre les « états d'âme », les sentiments changeants, éprouvés tour à tour en exil, faisant également surgir des variantes antinomiques au sein d'une palette unique :

Ex 7, p.3 :

Épouse du monde ma // douceur / **tristesse** / faiblesse / tendresse /
présence,
épouse du monde // mon attente / ma douceur / sagesse / patience /
faiblesse / prudence / faiblesse / ferveur / mon attente

Ex 7, p.4 :

Épouse du monde ma // présence / naissance / faiblesse / patience /
attente,
épouse du monde ma // prudence / **faiblesse** / science / présence /
puissance ! < (A même l'âme / l'être son dialecte) >
(dans la marge) :
puissance – faiblesse
prudence - patience

Ex 7, p.4 :

Épouse du monde, notre // patience / faiblesse / prudence / patience /
attente / naissance,
épouse du monde notre // attente / force / richesse
< ... et l'âme à même son / au sein de son dialecte >

texte définitif :

« Épouse du monde ma présence, épouse du monde mon attente ! »

(*Neiges*, III, *O.C.*, p.160).

« Épouse du monde ma présence, épouse du monde ma prudence ! »

(*Neiges*, IV, *O.C.*, p.162).

« Épouse du monde notre présence, épouse du monde notre attente ! »

(*Neiges*, IV, *O.C.*, p.163).

La présence d'éléments antonymiques, tel le couple « puissance – faiblesse », incite le critique à se poser les questions suivantes : la matière du poème repose-t-elle sur une expérience réelle de l'exil ou sur une substance verbale arbitrairement – linguistiquement et poétiquement – agencée selon des lois prosodiques, des combinaisons sémantiques ? S'agit-il d'une fiction ou d'une fiction de la fiction ? Toutefois, le réel, expérience vécue, lue ou imaginée, paraît souvent aussi ambigu, inintelligible, contradictoire et inconciliable que les variantes dans la palette. Les expressions antonymiques pourraient, par conséquent, non pas représenter le seul jeu lexical, mais aussi la réalité des sentiments. La signification naît plutôt des épousailles entre l'expérience réelle et sa transformation poétique, de l'alliance du référent et du matériau signifiant.

Contrairement au poème achevé, la page de manuscrit apparaît comme un champ de bataille, où se réalisent les conflits sémantiques. L'écriture naissante sur le manuscrit est essentiellement caractérisée par un tel « dialogisme » entre forces contradictoires et tensions opposées, que le texte achevé refoule sous le voile lisse de sa perfection, et qui, pourtant, est nécessaire à l'avènement du sens. Jean Levaillant a lui aussi découvert ce « dialogisme originel de toute écriture » : « La maîtrise apparente du texte sur le sens qu'il porte recouvre ou gomme les conflits inconciliables qui sont ceux de la nature même de l'écriture : les brouillons montrent à nu ce dialogisme originel de toute écriture, les tensions par où passe nécessairement le sens, et qui, perceptibles ou non dans le texte achevé, constituent sa réserve invisible de forces, ou plutôt son énergie irradiante et libre, différente, pour l'essentiel, de l'énergie liée qu'emprisonne la rhétorique des figures. »⁴⁹⁴ C'est au sein de

⁴⁹⁴ Jean Levaillant, *Écriture et génétique textuelle*, op. cit., pp.12-13.

la palette que se manifestent ces tensions que traverse tout processus d'écriture.

Cependant, l'ambiguïté créée par la présence d'antonymes n'est parfois pas uniquement le résultat de signifiés opposés, obéissant à une contrainte prosodique et à l'aspect formel du signifiant, mais se situe à l'origine même de l'expérience poétique, qui, transgressant les catégories logiques, conduit à la limite de l'expression. Michel Collot insiste à ce sujet sur « l'essence affective » de l'écriture poétique, créant une « intention de sens » au delà des catégories logiques : « L'hésitation du poète entre des expressions antinomiques n'implique donc nullement une sorte d'indifférence au sens ni un primat absolu du signifiant sur le signifié. Elle tient à la nature même de la signification poétique, qui est d'essence affective, et se situe en dehors des oppositions logiques. Il ne s'agit pas d'une signification arrêtée une fois pour toutes, mais d'une intention de sens, encore obscure, qui guide la recherche, mais reste ouverte aux suggestions et sollicitations du signifiant. [...] Cette indétermination distingue la poésie, essentiellement polysémique, de la prose, qui tend vers la monosémie. »⁴⁹⁵ Ouverture et pluralité du sens au moment de la genèse expliquent ainsi la présence de la contradiction sur le manuscrit, critère générique et définitoire de la création poétique.

Dans le poème achevé, le phénomène d'ambiguïté naît de l'emploi de termes polysémiques, permettant la superposition de plusieurs sens différents ; il ne représente pas le résultat d'une incohérence sémantique, mais fait partie de l'*ethos* poétique. Le silence, l'ellipse et l'ambiguïté constituent trois expressions poétiques d'un sens dépassant le pouvoir des mots, marquant la partie ineffable de l'expérience, « seule et longue phrase à jamais inintelligible... ».⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Michel Collot, *op. cit.*, pp.119-120.

⁴⁹⁶ *Exil*, III, O.C., p.126.

Chapitre III :

La matière verbale

« Ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui sont déjà assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme. »⁴⁹⁷ Derrière l'apparence signifiante des mots, n'existant pas de façon indépendante, mais toujours dans le rayonnement d'autres expressions contiguës constituant leur horizon réflexif, Stéphane Mallarmé découvre leurs reflets mélodieux, leur scintillement harmonique, leur vibration produisant une multitude de mouvements insoupçonnés. Abandonnant leur portée significative pour ne former qu'une ligne mélodique, qu'un éventail de sons et de timbres, les vocables, « transitions d'une gamme », accèdent à une nouvelle dimension. C'est l'oreille du poète qui fait émerger la vie, advenir la beauté, éclore la poésie des mots. Captant la résonance des ondes sonores qui émanent du corps verbal dans sa « disparition vibratoire », le poète se charge de faire entendre le bruissement du langage, le murmure des mots transportés dans son imagination.

Cet idéal mallarméen se retrouve dans la poésie persienne, qui, loin de rechercher l'abandon du réel dans la pureté d'une évanescence immatérielle et lointaine du timbre verbal, utilise le charme incantatoire des mots, le pouvoir de leur musicalité pour évoquer la vivacité du réel.⁴⁹⁸ La vie propre des mots,

⁴⁹⁷ Stéphane Mallarmé, Lettre à François Coppée, 5 décembre 1866, *Correspondance*, tome I, p.234.

⁴⁹⁸ « Car si la poésie n'est pas, comme on l'a dit, « le réel absolu », elle en est bien la plus proche convoitise et la plus proche appréhension, à cette limite extrême de complicité où le réel dans le poème semble s'informer lui-même. Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, et par le jeu de ses correspondances, sur mille chaînes de réactions et d'associations étrangères, par la grâce enfin d'un langage où se transmet le mouvement même de

exerçant une puissance de séduction par nature indéfinissable, surgit au cœur de cette poésie dont la beauté surprenante, l'enchantement singulier et la magie captivante résident essentiellement dans sa qualité acoustique. Un tel discours poétique, dont l'effet sonore dépasse de loin la portée significative, abolit la frontière entre signifié et signifiant ; le sens se développe à partir de ces deux instances du langage. Selon Roman Jakobson⁴⁹⁹, la fonction poétique est principalement définie par le primat du signifiant⁵⁰⁰, ce qui entraîne un fonctionnement différent du langage poétique, marqué par la suppression de deux principes du langage ordinaire, qui sont l'arbitraire et la linéarité du signe. Car, en poésie, le signifiant entre en jeu dans la construction du sens, de même que le rapport entre le signe et le référent est motivé : « à la différence de la signification conceptuelle, transcendante et arbitraire, le signifié poétique entretient une relation immanente et nécessaire au signifiant. »⁵⁰¹

La forme sensible des mots, leur aspect sonore et graphique, faisant appel à l'imaginaire, acquièrent le pouvoir de figurer le réel, selon une analogie poétique. Tissant des « correspondances » textuelles susceptibles d'évoquer les affinités secrètes entre les choses, créant l'unité du réel à travers sa vision poétique, sa perception symbolique, cette analogie peut être double, horizontale ou verticale. D'après la première, un signifiant évoque un autre par analogie sonore, créant des figures d'homonymie, de paronomase, de rime, d'assonance ou d'allitération ; d'après la deuxième, il revoie à plusieurs signifiés à la fois, en exploitant la polysémie et l'étymologie. Cette multiplication des sens transforme le texte poétique en une structure non seulement horizontale mais aussi verticale, où l'avancée du discours se constitue de façon oblique et pluridimensionnelle, à travers d'innombrables renvois entre les différents éléments. Échappant à la logique discursive, cette

l'Être, le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science. » (Saint-John Perse, *Discours de Stockholm*, O.C., p.444).

⁴⁹⁹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

⁵⁰⁰ Le signifiant, terme linguistique inventé par Ferdinand de Saussure, désigne l'aspect matériel du signe linguistique, suite de phonèmes (« image acoustique ») ou de lettres, auquel correspondent un ou plusieurs signifiés, et qui constitue le support d'un sens.

⁵⁰¹ Michel Collot, *op. cit.*, p.27.

structure poétique complexe ouvre les possibilités de l'invention verbale et de la découverte imaginaire.

L'acte créateur et le processus d'écriture sur le manuscrit dévoilent le fonctionnement du langage poétique en devenir. Quel rôle la matière verbale joue-t-elle à l'intérieur de la genèse ? Quelle importance faut-il accorder au signifiant et à la matérialité du signe linguistique et graphique ? Quelle est la relation entre le signifiant et le signifié, entre la sensation et le sens sur le manuscrit ? Notre analyse de l'avant-texte persien tentera de répondre à ces questions, en se consacrant à la naissance des variantes au sein des palettes, et en essayant de découvrir le principe de leur engendrement.

1) La matière sensorielle du signifiant dans les palettes

Sur le manuscrit de *Vents*, le phénomène que nous appellerions « la loi du signifiant » se manifeste comme une constante de la création poétique. Dans les nombreuses palettes rencontrées sur le premier état manuscrit, la majorité des variantes s'enchaînent selon cette ressemblance du corps matériel et « physiologique » du signe :

Ve 1, p.6 :

cryptes / rives / bords / **ombres** / **ambres** / **antres** / failles / **hanches** |
sous la tuile de bronze

texte définitif :

« Femme odorante et seule avec la Nuit, comme jadis, sous la tuile de bronze,

Avec la lourde bête noire au front bouclé de fer, pour l'accointement du dieu,

Femme loisible au flair du Ciel et pour lui seul mettant à vif l'intimité vivante de son être... » (*Vents*, I, 5, *O.C.*, p.189).

Les expressions « ombres / ambres / antres / hanches » manifestent une ressemblance phonique d'un élément à l'autre, pendant que les termes « rives / bords » constituent des parasynonymes. L'idée directrice de la palette évolue selon les affinités sonores, rassemblant des termes sémantiquement éloignés, comme par exemple les mots « hanches » et « ambres ». La palette s'avère très révélatrice du geste créateur persien : l'inspiration poétique suit une musique, une mélodie, et non pas une idée abstraite.

Cette présence d'une « disposition musicale » dans l'oreille interne du créateur lyrique le distingue de l'écrivain de prose, dont l'acte créateur suit une autre impulsion. Dans sa métaphysique esthétique, Friedrich Nietzsche mentionna cette intention acoustique de la genèse poétique, ce désir sonore caractérisant l'expérience créatrice du poète Friedrich Schiller : « Schiller a jeté quelque lumière sur sa manière de composer par une observation psychologique qui lui demeurerait inexplicable, mais qui pourtant ne paraît pas douteuse ; il confesse en effet que l'état préliminaire à l'acte poétique n'a jamais consisté pour lui en une série d'images ordonnées selon l'enchaînement causal des idées, mais bien plutôt en une *disposition musicale*. ("Au début, chez moi, l'émotion n'a pas d'objet clair et défini ; celui-ci ne se forme qu'ultérieurement. Un certain état d'âme musical le précède, et c'est à lui que succède, chez moi, l'idée poétique") ». ⁵⁰²

Lors de la genèse poétique, le son précède le sens, « l'état d'âme musical » devance l'émergence de l'idée. La représentation nietzschéenne du processus de la création poétique explique cette antériorité de la musique au sein de l'acte créateur de façon suivante : « tout d'abord, en tant qu'artiste dionysiaque, le poète lyrique s'est entièrement identifié à l'un originaire, à sa douleur et à sa contradiction, et c'est comme musique qu'il produit la copie de cet un originaire, – si tant est qu'on a pu dire à bon droit que la musique est

⁵⁰² Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p.43.

une réduplication et un second moulage du monde. Mais cette musique, sous l'influence du rêve apollinien, lui est rendue visible comme dans une *image de rêve analogique*. »⁵⁰³ La musique, expression première de l'union du poète lyrique avec l'un originaire, se « rend visible » en une image de rêve, les perceptions consécutives sonore et figurative entretenant un rapport d'analogie. L'acte créateur est ainsi marqué par la transformation qualitative de l'expérience poétique – l'identification du poète avec l'un originaire grâce à l'ivresse dionysiaque –, qui d'une expression musicale se métamorphose en une représentation imagée.

Le manuscrit de *Vents* illustre tout particulièrement cette union du sujet avec « l'un originaire » et « le cœur même du monde » dans l'ivresse et la transe dionysiaques, d'où surgit la « fulguration » de l'apparence, « scène de rêve »⁵⁰⁴ :

Ve 1, p.10 :

(palette dans la marge inférieure) :

tout ce parfum / cet arôme encore d'éthyle

un goût d'essence et de feu clair / sécheresse / explosion

comme une // **fulguration** / **fulmination** / **visitation** / **inflammation** /

éclair | **d'alcool** / **d'éther** / **d'éthyle** / du songe / de l'esprit / de l'âme /

nocturne / d'ailleurs / des sens / de l'ouïe / du goût

texte définitif :

« Et nous vous déroptions, ô filles, à la sortie des salles, ce mouvement encore du soir dans vos chevelures libres – tout ce parfum d'essence et de sécheresse, votre aura, comme une fulguration d'ailleurs... » (*Vents*, II, 1, O.C., p.200).

⁵⁰³ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p.43.

⁵⁰⁴ « Dans le procès dionysiaque, l'artiste s'est démis de sa subjectivité ; l'image que lui montre à présent son union avec le cœur même du monde est par conséquent une scène de rêve qui lui rend sensible, en même temps que le plaisir originaire à l'apparence, cette contradiction et cette douleur originaires. » (Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 44).

Les termes « éthyle » et « essence » témoignent de la présence mythologique du dieu du vin, faisant tous les deux allusion à l'alcool dans sa composition (« éthyle ») et sa substance (« essence ») chimiques. Le mot « essence », polysémique, prolonge également le sens des expressions « parfum » et « arôme », avant de donner naissance, dans son acception dernière de liquide volatile, odorant et inflammable⁵⁰⁵, aux mots « explosion », « feu », « fulguration / fulmination / inflammation / éclair ». En contact avec le mot « sécheresse », « l'essence » développe enfin des valeurs sémantiques de concentration, de dépouillement et de pureté.

La récurrence des expressions liées à l'univers dionysiaque – « éclair / d'alcool / d'éther / d'éthyle » – corroborent cette association première et l'ouvrent à une dimension spirituelle, métaphysique et créatrice – « visitation » « du songe / de l'esprit / de l'âme / nocturne / d'ailleurs » –, autant que sensuelle – « des sens / de l'ouïe / du goût ». Selon la représentation mythique persienne, la métaphore de l'éclair et de ses avatars, présente dans les expressions « fulguration / fulmination / inflammation », marque l'apparition soudaine et absolue de l'inspiration, puissance « nocturne », insaisissable et énigmatique, venant « d'ailleurs », telle une « visitation » au milieu de l'ivresse créatrice.

Écho dionysiaque du cœur du monde, la mélodie guide la gestation des variantes au sein des palettes. L'analogie du signifiant incarne le principe créateur par excellence, donnant naissance à une déclinaison de mots sémantiquement éloignés :

Ve 1, p.2 :

Par elles l'impatience aux rives < **peintes** > / < **teintes** > / **feintes** des
Mers Mortes, aux cimes < **ceintes** > / peintes de vigognes⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ Essence : hydrocarbure, produit de la distillation du pétrole brut. (sens 3).

⁵⁰⁶ vigogne : animal ruminant du genre lama, à pelage fin, d'un jaune rougeâtre. *Par ext.* Laine de vigogne. (carmeline).

texte définitif :

« Par elles l'impatience aux rives feintes des Mers mortes, aux cimes peintes de vigognes, et sur toutes landes de merveille où s'assemblent les fables, les grandes aberrations du siècle... » (*Vents*, I, 3, *O.C.*, p.183).

Les adjectifs qualificatifs « peintes / teintes / feintes » constituent une assonance en [ɛ̃t]. À cette homophonie s'ajoute, fortuitement peut-être, une analogie du sens : les adjectifs « peintes » et « teintes » sont synonymiques, pendant que le mot « feintes » en découle sémantiquement, par le biais d'un terme intermédiaire polysémique absent, « fardées », synonyme à la fois de « teintes » et de « feintes ». Créée à partir de la première, la deuxième palette « ceintes / peintes », reposant sur la même assonance, ne reproduit cependant pas cette analogie du signifié : le sens y subit une légère modulation. La version définitive recrée dans sa combinaison syntagmatique la même suite verbale préalablement présente au sein de la palette, sous la forme de variantes paradigmatiques : « Par elles l'impatience aux rives feintes des Mers mortes, aux cimes peintes de vigognes [...] ».⁵⁰⁷

Cependant, l'analogie du signifiant, déterminant la naissance des variantes au sein de la palette, ne coïncide pas toujours avec une parenté du signifié. Sur le manuscrit de *Neiges*, la paronomase formée par les deux variantes « vaines / vertes » incarne en même temps une opposition sémantique :

Ex 7, p.4 :

et remontant les fleuves vers leur source, (parmi les / [le monde des]
vaines / vertes apparences

Ex 8, p.8 :

parmi les vertes apparences

⁵⁰⁷ *Vents*, I, 3, *O.C.*, p.183.

texte définitif :

« Ceux qui campent chaque jour plus loin du lieu de leur naissance, ceux qui tirent chaque jour leur barque sur d'autres rives, savent mieux chaque jour le cours des choses illisibles ; et remontant les fleuves vers leur source, entre les vertes apparences, ils sont gagnés soudain de cet éclat sévère où toute langue perd ses armes. » (*Neiges*, IV, *O.C.*, p.162).

S'agit-il de la conception platonicienne des « vaines apparences » ou de la vision optimiste d'une renaissance, évoquée dans l'expression « les vertes apparences », annonçant un pays promis, riche et fécond ? L'allitération en [v] qui a donné naissance à ces variantes (« vaines / vertes »), produit deux directions sémantiques opposées au sein de la palette, suscitant le choix du poète. Si l'invention suit l'attraction du signifiant, la paronomase peut produire des variantes sémantiquement divergeantes.

Dans *Anabase*, le plaisir sonore crée des déclinaisons paronymiques, ressemblant à de véritables jeux de rimes. Les paradigmes « pauvres / mauves / fauves » et « fastes / chastes » suivent uniquement la loi du signifiant, le geste scriptural se laissant emporter par l'attraction sonore des mots :

état Y (Y11), p.181 :

nuées / fibres // pures / pauvres / calmes / **pauvres** / **mauves** / **fauves** /
vaines / douces / pures / vertes / **fastes** / **chastes** / vives / courbes

Le poète « joue » véritablement avec la matière phonique des mots. La parenté sonore ouvre ainsi des dimensions sémantiques inexplorées et donne accès à l'inconnu. L'initiative du signifiant adopte un rôle primordial à l'intérieur du processus d'invention, le signifié suivant l'attraction du son. Nombreux sont donc les passages où se révèle la séduction mystérieuse de la sensation sonore, nombreux sont les figurations paronymiques, les jeux de rimes, d'allitérations et d'assonances dans les palettes :

suite X, état Y (Y9), p.213 :

les marchands // de **corail** / d'**écaille** / de turquoises, | les ramasseurs de **cailles** [et d'insectes] dans les plis de terrain / combes / les **écorcheurs** de bêtes / à sang froid / à peaux vertes / sans **écailles**.

texte définitif :

« les ramasseurs de **cailles** dans les plis de terrains, ceux qui récoltent dans les brouss**ailles** les œufs tiquetés de vert, ceux qui descendent de cheval pour ramasser des choses, des agates, une pierre bleu pâle que l'on **taille** à l'entrée des faubourgs [...] » (*Anabase*, X, *O.C.*, p.113).

Les variantes s'enchaînent selon l'assonance en [ai] – « corail / écaille / cailles » – et forment une paronomase (allitération) en [ek-] – « écailles / écorcheurs ». Ce passage, figurant à l'intérieur d'une longue énumération litanique qui décline la richesse et la variété des activités humaines, est enfanté selon la loi du signifiant. Déterminant la naissance des variantes au sein de la palette virtuelle, cette loi étend ici son rayonnement sur la progression syntagmatique entière, s'épanouissant dans la sensation du corps signifiant et de la chair textuelle.

état Z (Z2), p.116 :

Puissance, tu chantaïs sur nos routes // < ardentes > / plausibles / splendides / visibles /

(dans la marge) :

familiales / faméliques / fréquentées / éventées

texte définitif :

« Puissance, tu chantaïs sur nos routes splendides !... »
(*Anabase*, I, *O.C.*, p.93).

La palette marginale met en pratique le principe de la création poétique traditionnelle, qui consiste en la recherche de rimes. L'attrait de la matière sonore des mots paraît évidente, vue l'importance de la différence sémantique existant entre les variantes « familières / faméliques / fréquentées / éventées », adjectifs épithètes du substantif « routes ». Le paradigme se construit à partir de deux ressemblances sonores, progressant de variante en variante. La première, partant du mot « familières », crée une assonance initiale en [fa] avec la variante suivante « faméliques », qui engendre, cette fois-ci à partir d'une allitération en [f], le mot « fréquentées ». Ce dernier forme avec l'expression « éventées » une rime riche en [âte]. Suivant ainsi les métamorphoses sonores progressives, le sens « saute » d'un mot à l'autre, la séduction du signifiant entraînant des inflexions de sens considérables. L'écart sémantique qui apparaît finalement entre les deux extrémités de la chaîne paradigmatique, « familières » et « éventées », semble impressionnant ; la reconstruction du chemin créateur révèle la sensation du corps verbal comme un principe fondamental de la genèse du poème.

2) Du son au sens : engendrement textuel et affinités phoniques

« Les réseaux de sens ou d'images [...] naissent de la trame sensuelle des vocables – sons et signes inlassablement rapprochés, juxtaposés, joints et disjoints. »⁵⁰⁸ La magie incantatoire du verbe persien est bien le résultat d'un travail sur la matière sonore du signifiant. L'enchaînement textuel, tel en musique, naît de la tension entre répétition et variation d'un thème mélodieux. Nombreux sont les développements paronymiques qui amènent une modulation du sens, une progression sémantique. D'après Michèle Aquien, ces « similitudes formelles », allant au delà de l'arbitraire du signe, enfantent la progression textuelle, ainsi qu'un « sens enrichi » : « L'avancée du texte se

⁵⁰⁸ Octave Nadal, *op. cit.*, p.204.

fait non seulement par des contiguïtés ou des chocs de signifiés, mais aussi par des rapprochements de signifiants. Des analogies de signifiants mettent en présence des signifiés *a priori* sans rapport, et de ce contact naît un sens enrichi : c'est là une manière d'aller au-delà de l'arbitraire du signe et d'éprouver la nécessité de similitudes formelles. »⁵⁰⁹ L'initiative du signifiant tel qu'il apparaît lors de l'engendrement des variantes dans les palettes n'abolit point l'importance de la signification, mais, subordonnée à la forme de la matière verbale, la fait passer du statut de cause à celui d'effet. Le texte naît à partir de la sensation sonore des mots.

Sur les manuscrits, nous découvrons un premier jet scriptural permettant au poète d'éprouver les formes et les sons suggestifs des mots, évoquant des souvenirs et des sensations. Cette première expérience sensorielle permet de lancer l'imagination dans des territoires nouveaux, inexplorés, à la recherche de l'inconnu. Le tracé à la fois sensoriel et scriptural réalise cette expérience du sujet écrivant à travers la fusion de la signifiance et du sens, du signifiant et du signifié, recréant le monde et le langage à travers la genèse du poème. Cette interaction très complexe entre le signifiant et le signifié se poursuit tout au long de la création poétique, à travers toutes ses différentes étapes, car « à chaque instant du travail d'expression, au fur et à mesure de l'écriture, le langage réagit, propose ses solutions propres, incite, suscite des idées, aide à la formation du poème ».⁵¹⁰

À travers l'acte créateur, le langage manifeste sa vie propre, ses réactions et ses suggestions, ses séductions aussi, qui éloignent le poème du chemin cohérent du sens. L'écriture vivante sur les manuscrits se dévoile comme une confrontation incessante, un combat et un échange entre le son et le sens, entre le sujet écrivant et la chair vivante des mots. Mouvement dialectique et infini, l'initiative reconnue au matériau signifiant lors du premier jet scriptural s'amoindrit cependant peu à peu à la recherche d'une forme finie et d'une signification cohérente, dominées par le contrôle, la

⁵⁰⁹ Michèle Aquien, *L'Être et le nom*, op. cit., p.84.

⁵¹⁰ Francis Ponge, « My creative method », *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1965, p.32.

réception, l'autocensure. Ce face à face entre le poète et les mots au pouvoir enivrant est également ressenti par Yves Bonnefoy : « Les mots sont bien là, pour lui, il en reçoit les frémissements, qui l'incitent à d'autres mots, dans les labyrinthes du signifiant, mais il sait un signifié parmi eux, dépendant d'aucun et de tous, qui est l'intensité comme telle. »⁵¹¹

Cette « intensité » caractérise la présence animée de la « chair » verbale sur la page de manuscrit, dotée d'une vivacité vibrante. Telle la « Mer textuelle » d'*Amers*, cette chair sensuelle attire la plume du poète dans une dimension « inéluctable » :

Am 5, p.8 :

Tu suis la mer // **inéluctable / insatiable / inapaisable / irrévérente**⁵¹²
et // forte / libre / prompte / sauve / fêrue⁵¹³
dans son œuvre.

texte définitif :

« tu suis la mer inéluctable et forte dans son œuvre. »
(*Amers*, IX, III, *O.C.*, p.334).

Le développement « inapaisable » des mots au sein de la palette illustre cette autonomie proliférante de la matière verbale, se métamorphosant « insatiatement », selon la double exigence de la répétition (assurée par le préfixe négatif *in-*, et le suffixe adjectival *-ble*) et la variation (représentée par le radical des variantes).

Dans d'autres cas rencontrés sur les manuscrits, l'engendrement textuel suit le double mouvement dialectique d'une analogie du signifié et d'une attirance du signifiant. La genèse textuelle consiste en une véritable « co-naissance » de la forme et du sens :

⁵¹¹ Yves Bonnefoy, « La présence et l'image », *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p.188.

⁵¹² le mot « irrévérente » est incorrect - Saint-John Perse pense sûrement à « irrévérencieuse ».

Am 7, p.1 :

Midi, sa foudre, // ses **présages** / ses **fléaux** / grands **rocs** / **noces** d'aigle
/ **préaux**⁵¹⁴

(en marge) :

ses oracles / **faisceaux** / flamines / **vaisseaux** / foudres / balistes⁵¹⁵ /
stigmates /

édits / sentences / arrêts /

flamines / [*illis.*] / héros / docteurs / légats / pontifes / dévots / croyants /
sectaires

texte définitif :

« Midi, sa foudre, ses présages ; Midi, ses fauves au forum, et son cri de
pygargue⁵¹⁶ sur les rades désertes !... »

(*Amers*, « Dédicace », *O.C.*, p.385).

Dans ce passage tiré du manuscrit d'*Amers*, les variantes suivent l'affinité du signifiant – « fléaux / préaux / présages » ; « rocs / noces » ; « faisceaux / vaisseaux » –, tout en créant une cohérence du sens à l'intérieur de la palette, donnant naissance au champ lexical du pouvoir divin, réunissant les expressions « foudre / présages / fléaux / oracles / stigmates / faisceaux », du pouvoir laïque et politique, exprimé dans les termes « édits / sentences / arrêts », des fonctions sacrées, religieuses et politiques – « flamines / héros / docteurs / légats / pontifes / dévots / croyants / sectaires ».

Les expressions se combinent dans la palette selon deux lois : celle du signifiant, visible dans les enchaînements paronymiques, et celle du signifié, formant un champ lexical où apparaît la même idée : dans le cas présent, ce sont les différentes fonctions représentant le pouvoir. L'enchaînement des variantes paraît ainsi obéir à deux principes complémentaires ; la naissance

⁵¹³ fêru : épris, passionné

⁵¹⁴ préaux : petit pré, cour intérieure

⁵¹⁵ baliste : machine de guerre de l'Antiquité qui servait à lancer des traits, des projectiles (*Le Petit Robert*)

poétique révèle la double postulation de la matière et de l'idée, du son et du sens.

3) Le travail du signifiant : un principe poétique

Sur le manuscrit persien, la matériau verbal ne représente jamais le simple support d'une pensée, mais participe activement à la création et à la naissance du sens. Il possède un pouvoir *suggestif*, chargeant le langage d'une sensorialité vibrante, afin de rendre palpable et sensible la signification. À l'intérieur de l'acte créateur, le sens naît de la matière signifiante, ce qui rend la genèse persienne essentiellement « moderne » : « Dans la poésie moderne, la matière des choses et des mots ne se laisse plus réduire au statut de matériau destiné à l'édification de l'œuvre et du sens, elle tend à s'imposer pour elle-même, dans toute son épaisseur et sa résistance à la signification. »⁵¹⁷

La poésie persienne, même si elle se situe aux antipodes d'une poésie textualiste ou littéraliste, travaille la matière signifiante des mots, qui, toujours au service de la signification, témoigne d'une autonomie importante dans le processus d'invention, où elle n'est pas subordonnée à l'idée et au sens. L'acte créateur persien correspond à une technique scripturale moderne, puisqu'il dépasse le combat platonicien entre la matière et l'idée, et participe d'une vision unique, présocratique et extrême-orientale, où les forces physiques et métaphysiques font partie d'un seul mouvement – la « Vivacité divine ».⁵¹⁸ Cette vision, *ethos* poétique exposé si fréquemment dans les poèmes *Vents* et *Amers*, se retrouve ainsi, en tant que pratique scripturale, à l'intérieur de la genèse textuelle. Elle apparaît même à l'intérieur du langage poétique, où se profile une relation dialectique entre la matière et le sens des mots, comme le note aussi Michel Collot : « Cette dialectique de la matière et du sens se

⁵¹⁶ pygargue : oiseau rapace diurne, appelé aussi « aigle de mer ».

⁵¹⁷ Michel Collot, *op. cit.*, p.53.

⁵¹⁸ *Amers*, IX, II, *O.C.*, p.327.

retrouve à l'intérieur même du langage, dans le rapport entre signifié et signifiant. »⁵¹⁹

Cette importance accordée à la signifiance à l'intérieur du processus créateur rappelle la conception mallarméenne du Mot, à la fois « chair » et « architecture », que Saint-John Perse semble partager ici : « À toute la nature apparenté et se rapprochant ainsi de l'organisme dépositaire de la vie, le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair ; et, dans ses consonnes, comme une architecture délicate. »⁵²⁰ Il s'agit de rendre au langage impalpable toute son épaisseur, toute sa matérialité. La « chair verbale », le corps du signifiant dégagent la sensation d'une matière aussi dense et opaque que celle des choses. Par conséquent, la rencontre des mots selon les affinités de la signifiance crée un monde nouveau, purement esthétique, qui se double d'une charge imaginaire originelle. L'exploration de la virtualité signifiance de la matière verbale permet la découverte de la « nuit de l'homme », de son inconscient s'exprimant dans les couleurs, les sons, les « sensations » du mot.

Dans la genèse persienne, l'autonomie du signifiant dans la première phase créatrice ne suppose jamais l'absence d'une volonté structurante à la recherche d'une forme et d'une signification, ni le travail de la matière sonore l'abandon du sens et de la référence. Au contraire, le sens naît à partir de ce travail, les rapports qu'entretiennent les différents éléments linguistiques enfantant l'unité poétique, qui à son tour engendre une vision unitaire du monde, fruit d'une « tentative expérimentale » : « La langue poétique prend le caractère d'une tentative expérimentale d'où surgissent des combinaisons qui n'ont pas été déterminées par le sens du poème, mais qui, au contraire, le font naître. »⁵²¹ L'acte créateur concilie le réel, fragmenté et épars, et lui confère un sens.

Les palettes les plus nombreuses fondées sur un travail sur le signifiant, apparaissent sur les manuscrits des poèmes *Anabase* et *Amers*, œuvres dont le

⁵¹⁹ Michel Collot, *op. cit.*, p.82.

⁵²⁰ Stéphane Mallarmé, « Les mots anglais », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, Bibliothèque de la Pléiade, p.901.

⁵²¹ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p.17.

processus créateur se révèle comme profondément poétique. C'est la métaphore qui y établit, par un tour de magie, cette équivalence poétique entre le monde externe et le réseau interne de la signifiante : « La sonorité, la formule et le sens sont associés de mille manières pour assurer l'efficacité de ces échos. À distance, se nouent des complicités qui rendent plus frappante une image [...] ». ⁵²² Dotant le texte de cette « complicité » qui rend possible l'irradiation des images portées par le tissu acoustique du poème, les « échos » sonores créent le charme d'une « magie incantatoire » ⁵²³, d'une « alchimie du verbe ». À travers ce fonctionnement particulier de l'expression poétique le poète évoque l'inconnu, invente le langage et le monde, tel, par exemple, Arthur Rimbaud :

« J'inventai la couleur des voyelles ! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. »
(Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Délires II, Une saison en enfer*, 1873). ⁵²⁴

L'alchimie du verbe, symbole d'une révolution poétique, ne désigne rien d'autre que cette inversion, faisant du langage l'élément et le mouvement premiers de toute création. Dans l'expérience poétique rimbalienne, l'« alchimie du verbe » témoigne de l'autonomie grandissante du langage poétique par rapport au réel. Plus radical chez Mallarmé qu'auprès de ses prédécesseurs et inspireurs, ce mouvement d'inversion ne signifie pas tant l'abolition complète du réel, la substitution au réel d'une réalité autre, fantasmagorique, évoquée uniquement dans un rêve chimérique, mais plutôt, comme le dit l'expression d'« alchimie » elle-même, une transmutation du réel

⁵²² Roger Caillois, « Poétique de Saint-John Perse », in : Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, p.1267.

⁵²³ Cette expression appartient à la poétique baudelairienne.

⁵²⁴ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade, p.106.

par la puissance du verbe poétique, ouvrant l'accès à l'inconnu et à la liberté grâce à l'imagination créatrice.⁵²⁵

Si nous nous permettons ici de faire allusion à la poétique rimbaldienne, c'est pour inscrire le processus créateur persien dans le sillage du surgissement de la modernité poétique, caractérisée par le procédé éminemment réflexif qu'implique l'énonciation d'un projet démiurgique – même si, dans « Adieu », dernier poème d'*Une Saison en Enfer*, ce projet apparaît finalement voué à l'échec :

« J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! »

(« Adieu », *Une saison en enfer*, 1873).⁵²⁶

L'échec rimbaldien témoigne de la dimension ontologique de son entreprise poétique. La découverte de l'inconnu, à l'origine de l'acte créateur, confie à celui-ci une portée éthique. L'accusation et la condamnation du pouvoir trompeur de l'imagination s'avèrent d'autant plus sévères et profondes que l'ambition de cet imaginaire a été grande. La transformation du réel selon l'ordre du désir représente la vocation et le sens de la poésie. Or, même si celle-ci accorde le pouvoir suprême à l'imaginaire, la « convoitise du réel »⁵²⁷ reste contradictoirement son but ultime.

La poétique mallarméenne radicalise cette autonomie du langage par rapport au réel. L'abandon de la fonction référentielle du verbe poétique lui attribue le pouvoir magique de construire un monde autonome, imaginaire. L'imperfection de la langue, inadaptée au réel, devient ainsi la condition de sa liberté absolue, de sa liberté de fonder un ordre nouveau et purement idéal, qui

⁵²⁵ Edgar Allan Poe fit à son tour cette distinction entre *fancy* et *imagination*.

⁵²⁶ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p.116.

⁵²⁷ Saint-John Perse, *Discours de Stockholm*, O.C., p.444.

viendrait redoubler analogiquement l'ordre du monde, en lui conférant une signification.

Chez Saint-John Perse, nous pouvons découvrir une évolution semblable. La convoitise d'un « réel fictif » à travers l'imagination fait son apparition dans le *Discours de Stockholm*, recréant le monde selon un ordre poétique :

« Car si la poésie n'est pas, comme on l'a dit, le "réel absolu", elle en est bien la plus proche convoitise et la plus proche appréhension, à cette limite extrême de complicité où le réel dans le poème semble s'informer lui-même. »⁵²⁸

Convoitise du réel, comme point d'aboutissement de toute quête poétique, comme destination éthique. Appréhension du réel aussi, à travers l'imagination créatrice. Transfiguration du réel par la puissance du verbe poétique, qui devient ainsi « le réel dans le poème ». Création d'un monde autre, analogue mais purement poétique, où règnent une unité et une cohérence parfaites, pour que, par les liaisons internes portées par l'architecture de l'œuvre, ce réel poétique « semble s'informer lui-même », semble être objet de connaissance porteur d'un sens.⁵²⁹ Appartenant à un ordre, une structure langagière signifiante, la poésie est « l'affirmation souveraine d'un autre monde dont dispose la langue en tant que, littéralement, poésie, fiction ».⁵³⁰ Il s'agit moins de nommer, de désigner, que d'invoquer une présence dans l'imagination.

À l'instar du langage, « [...] le réel est plutôt perçu et traité comme une masse sensorielle dynamique, une base musicale, « informelle » : sensualité,

⁵²⁸ *Discours de Stockholm, O.C.*, p.444.

⁵²⁹ « En réalité, la transmutation du réel en poétique a lieu non pas au niveau du rapport référentiel (poème / réalité extérieure), mais à celui des relations internes des différentes composantes du texte poétique, entre elles et par rapport à la tonalité du poème, voire à l'ensemble de l'œuvre. [...] Cette nouvelle réalité, tout en tendant vers l'absolu, a une existence physique propre, phonique, graphique, prosodique, rythmique, en plus de sa signifiante. » (Shlomo Elbaz, « Savoir des mots, saveur des mots », in : *Espaces de Saint-John Perse*, n° 1-2, *op. cit.*, pp.383-384).

⁵³⁰ Christian Prigent, *op. cit.*, p.296.

sensorialité, sexualité. »⁵³¹ La création poétique, tout en affirmant la présence immanente des choses se refusant au sens, transpose leur configuration et leur apparence sur une scène analogique, structurellement mimétique, celle de la langue, de la matérialité signifiante, du mouvement phrastique, utopiquement équivalent au mythe cinétique du réel. Équivalence mimétique et apparente donc, la poésie ne reproduit pas l'identité essentielle du réel, mais imite, grâce au corps langagier et à sa chair signifiante, le fonctionnement structurel, certes idéalisé et mythifié, du réel.

« Étonnants usages que le poète fait des mots. Ils irradient simultanément dans plusieurs directions, et doivent être entendus dans toute leur complexité : leur acception étymologique, leur valeur colorée et musicale, leur ambiguïté et leur chargement de propriétés adventices au contact des autres mots et enfin dans ce qu'ils traduisent de subconscient, de sensuel, de sensible ou d'affectif... »⁵³², écrit Luc-André Marcel à propos de Saint-John Perse. La genèse scripturale sur les manuscrits révèle que le sens n'existe pas *a priori*, dominé par la référence, mais naît de la conjonction heureuse des mots, de l'association réussie des signifiants, dont les corps matériels suivent la loi de l'attraction. Le sens est donc le résultat de l'acte créateur ; le texte ne transmet pas un sens préexistant, extralinguistique (conception idéaliste), mais produit une signification nouvelle qui naît de la vie même des mots. Le phénomène créateur persien possède quelque ressemblance avec la conception d'Yves Bonnefoy : « [...] il ne s'agit jamais, en poésie, de réaliser par l'écrit un projet de signification préalablement formé, ou d'exprimer une émotion ou une expérience déjà faite, mais de partir à la découverte. »⁵³³ Les palettes marginales, où se manifeste le travail créateur du poète, dévoilent le parcours

⁵³¹ *Ibid.*, p.261.

⁵³² Luc-André Marcel, in : Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, p.1166.

⁵³³ Yves Bonnefoy, « Enchevêtrements d'écriture. Entretien avec Michel Collot », in : *Manuscrits poétiques, Genesis*, n°2, *op. cit.*, p.124.

de cette « découverte », de cette exploration infinie de la matière signifiante des mots. L'avant-texte fonctionne selon une multitude de relations complexes et parfois inextricables ; tout élément contribue à l'émergence de la signification, qu'il soit de l'ordre du signifiant ou de l'ordre du signifié. La cohérence dynamique croissante du poème en devenir naît à partir de l'entrecroisement du son et du sens, de la cristallisation des correspondances entre les différents éléments signifiants, dont le foisonnement, la concentration et la complicité imitent l'épaisseur du réel.

Ainsi, à travers notre étude du manuscrit, nous ne pouvons que confirmer ce que dit si justement Joëlle Gardes-Tamine : « C'est le mot qui est choyé, autant et peut-être plus que l'idée ou le thème, comme le montrent les brouillons et ce qu'Albert Henry a appelé les « palettes » de mots, qui y associent des sens parfois opposés, comme si le mot ne s'imposait pas pour sa justesse ou son exactitude sémantique et référentielle, mais pour des raisons plus cachées et plus importantes d'exactitude rythmique, euphonique, et pour toutes ses harmoniques. Pour ses pouvoirs de suggestion aussi. Polysémie, jeu de mots, ambiguïté, hermétisme même, parce que le mot n'est pas lié à une définition, rivé à un objet, mais chargé de virtualités et même de contradictions, il ouvre à l'infini l'imaginaire et résonne encore dans le silence, quand les voix du poème se sont tues. »⁵³⁴ Si Renée Ventresque parle d'une « véritable gourmandise du mot »⁵³⁵, celle-ci désigne avant tout le plaisir qu'éprouve le poète à « jouer » avec la matière verbale, à la « goûter en elle-même et pour elle-même »⁵³⁶, à en exploiter les sensations inconnues, à en bâtir des mondes nouveaux.

⁵³⁴ Joëlle Gardes-Tamine, « Saint-John Perse et les mots », in : *Saint-John Perse, Europe*, n° 799-800, nov-déc. 1995, pp.117-118.

⁵³⁵ « Il y a de fait chez lui une véritable gourmandise du mot, dont l'attrait tient à ses sonorités, à sa propriété – une des qualités les plus prisées par le poète –, sa rareté aussi, quoi qu'en dise Saint-John Perse vite agacé par certaines réserves, voire certains reproches. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, op. cit., p. 499).

⁵³⁶ « Les mots enfin semblent parfois choisis non avec leur fonction ordinaire, pour s'intégrer dans une chaîne signifiante, mais comme des objets autonomes, que l'on goûte en eux-mêmes et pour eux-mêmes ». (Joëlle Gardes-Tamine, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, op. cit., p. 97).

Polysémie, ambiguïté, hermétisme – ces formes riches et ouvertes, mais aussi instables et fuyantes témoignent de l'émergence vacillante de la signification sur les manuscrits persiens, où toutes les ressources signifiantes se trouvent mobilisées, combinées, motivées pour la création du sens. Or si l'écriture poétique met en scène le langage pour lui-même, en construisant le sens à partir d'une architecture du signifiant, elle ne vise que son propre objet, sa propre fin. Quel est donc le statut du référent dans la poésie persienne ? Depuis les études de Roger Caillois, la tradition critique a montré l'importance du réel dans l'univers poétique et imaginaire de Saint-John Perse. Il y existe même un « principe d'équivalence » entre ce que Michaël Riffaterre nomme le *sens* du poème, les informations provenant d'une référence externe, mimétiquement reproduites à l'intérieur du poème, et la *signifiance*, la signification créée à l'intérieur de l'espace poétique, par son propre système de références internes, de correspondances et d'analogies entre les signifiants et les signifiés, indépendants du réel. Le texte persien se fonde par conséquent sur une « obliquité sémantique » produite par le fonctionnement poétique du langage⁵³⁷, tout en entretenant un rapport riche et fécond avec le réel, qui, dans sa nature à la fois luxuriante et énigmatique, n'est jamais seulement prétexte, mais matière et substance du poème, engendrant sa profondeur émotionnelle et sa puissance d'évocation.⁵³⁸ Célébrant la vivacité de la matière, la connaissance sensorielle, *l'être-au-monde* persien se reflète à l'intérieur de l'acte créateur, dans le fonctionnement de l'écriture naissante sur la page de manuscrit.

⁵³⁷ « L'*obliquité sémantique* peut être produite de trois façons distinctes : par déplacement, distorsion ou création du sens. Déplacement : quand le signe glisse d'un sens à l'autre et que le mot en « vaut » un autre comme cela se produit dans la métaphore et la métonymie. Distorsion : lorsqu'il y a ambiguïté, contradiction ou non-sens. Création : lorsque l'espace textuel agit en tant que principe organisationnel produisant des signes à partir d'éléments linguistiques qui autrement seraient dépourvus de sens (par exemple, la symétrie, la rime, ou des équivalences sémantiques entre des éléments rendus homologues par leur position dans une strophe). Une propriété constante caractérise ces trois signes d'obliquité : tous trois menacent la représentation littéraire de la réalité ou *mimesis*. » (Michaël Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1978, p.12).

⁵³⁸ « Certes, le monde est là, et bien là, et c'est lui qu'il convient de célébrer dans la grande tradition rhétorique de l'Éloge, mais il importe peut-être moins que le monde créé par le texte [...] que ce quasi-monde posé par le langage, à côté de l'autre, et qui est tout aussi réel. » (Joëlle Gardes-Tamine, « Saint-John Perse et les mots », *op. cit.*, p.23).

Chapitre IV :

La métaphore

Ni simple transposition, ni substitution gratuite, ni élément décoratif, l'image poétique, prise dans la structure signifiante du poème, participe à la construction du sens et engendre la production textuelle. Liée à la perception et à l'imagination, la métaphore évoque poétiquement le fruit d'une expérience sensible. Car « la poésie [...] est moins représentation d'un monde réel ou imaginaire que *présentation* verbale d'un monde. L'image poétique est installée aux confins du réel, de l'imaginaire et du langage ; elle est le lieu où s'engendrent mutuellement l'imaginaire et le langage ».⁵³⁹ Lieu d'une naissance à la fois imaginaire et verbale, la métaphore porte la marque par excellence de la poéticité. Rapprochement insolite et étrange de deux réalités éloignées⁵⁴⁰ d'après la conception surréaliste, cette contiguïté imaginée traduit une vision du monde nouvelle et libératrice, et crée des rapports inaperçus et inouïs dans le langage et entre le langage et le monde.⁵⁴¹

La poétique de Saint-John Perse distingue les différentes formes et fonctions tropiques. Le symbole⁵⁴² produit la vaporisation du réel sous sa charge idéale, abstraite. Ainsi le poète préfère-t-il à « cette carence qu'est le

⁵³⁹ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p.285.

⁵⁴⁰ « Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance et de réalité poétique. » (Paul Reverdy, « L'Image », in : *Manifeste du surréalisme*, par André Breton, 1924).

⁵⁴¹ En ce qui concerne le rôle de la métaphore dans l'histoire littéraire, voir l'ouvrage de Joëlle Gardes-Tamine et Jean Molino, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome I « Vers et figures », Paris, Presses Universitaires de France, 1982, pp.177-179.

⁵⁴² Le symbole (> gr. *συμβολον* « signe de reconnaissance »), produit l'effacement du signe derrière l'idée qu'il transporte, réalité seconde et symbolisée, le comparant disparaissant sous l'omniprésence du comparé. L'analogie n'est plus sensible, mais intellectuelle : « Le passage de la métaphore au symbole est souvent imperceptible ; il intervient au moment où l'analogie n'est plus sentie par l'intuition mais perçue par l'intellect. » (Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p.96).

symbole »⁵⁴³ la métaphore, évoquant, grâce au principe de l'équivalence, la chose et l'idée dans une double présence. Dans cette identification, le concret dévoilé et l'abstrait caché possèdent le même statut. L'analogie, permettant de rapprocher les deux réalités différentes, est souvent de nature sensorielle et fait allusion à la forme, à la couleur, au goût des choses et des êtres – « femme plus fraîche que l'eau verte »⁵⁴⁴...

La métaphore *in praesentia*, construite souvent à partir d'un rapport de détermination, réconcilie l'abstrait et le concret : « Au délice du sel sont toutes lances de l'esprit... J'aviverai du sel les bouches mortes du désir ! ».⁵⁴⁵ Contrairement à la figure du symbole où domine l'idée abstraite, la métaphore persienne illustre une entité abstraite (« le désir », « l'esprit ») par une sensation concrète et vivante, à laquelle Saint-John Perse confère toute sa puissance évocatrice.⁵⁴⁶ L'idée s'incarne ainsi dans la sensation ; l'absence mallarméenne, « poésie pure »⁵⁴⁷, se convertit en une présence sensible où se révèle la plénitude de l'être. Le symbole, produit de l'intellect, disparaît au profit de la métaphore, faisant triompher le sensible dans sa densité palpable – « mon âme tout enténébrée d'un parfum de cheval ! »⁵⁴⁸ –, créant ainsi une vision très « sensuelle » et « sensorielle » du monde. À travers ce procédé stylistique, la transcendance se révèle au cœur même de l'immanence, « dans l'équivalence des formes sensibles et spirituelles ».⁵⁴⁹

Par l'emploi de la syllepse, le concret et l'abstrait fusionnent au sein d'une même expression, reflétant, au niveau microstylistique, l'unité du

⁵⁴³ *Oiseaux*, XII, O.C., p.424.

⁵⁴⁴ *Amers*, IX, II, O.C., p.327.

⁵⁴⁵ *Anabase*, I, O.C., p.93.

⁵⁴⁶ Cette puissance d'évocation de l'image persienne la rapproche de l'image surréaliste. Ainsi Joëlle Gardes-Tamine écrit-elle : « En 1924, dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, Breton parlait de Saint-John Perse comme d'un "surréaliste à distance". On ne discutera pas ici cette analyse, juste perception de l'insertion dans son époque d'un homme qui s'affirmait en marge, ou effort de récupération. Mais qu'il existe des analogies entre l'image surréaliste et l'image de Saint-John Perse, de ceci on ne peut douter, et Breton pouvait écrire dans *Honneur à Saint-John Perse* cet éloge : "L'image – l'étoile à bouts de doigts – n'a jamais été tenue plus haut. " » (Joëlle Gardes-Tamine, « Les images dans *Anabase* », in : *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, op. cit., p.81).

⁵⁴⁷ « ascétisme cérébral », « sécheresse dans un goût d'"essentiel" » : par ces termes, Saint-John Perse fait allusion au style mallarméen. (Saint-John Perse, Lettre à Jacques Rivière, 13 septembre 1909, O.C., p.665).

⁵⁴⁸ *Anabase*, VII, O.C., p.106.

réel.⁵⁵⁰ Cette fusion, « accouplement forcé »⁵⁵¹, crée « l’ambiguïté » et « l’écart » du langage littéraire, gages de poéticité, comme le traduisent si bien les commentaires de Saint-John Perse pour T.S. Eliot :

« Il importe d’imposer à l’anglais le même **écart**, dans l’**accouplement forcé** de deux mots disparates, l’un abstrait et l’autre concret »

« Tout l’effet voulu est dans l’**écart** du mot *fautives*, et son ambiguïté entre les deux acceptions, abstraite et concrète. »

(Annotations manuscrites de Saint-John Perse pour la traduction anglaise d’*Anabase*, figurant sur le manuscrit de T.S. Eliot).

Grâce à cette alliance au cœur du signe de la chose et de l’idée, la parole poétique, métaphorique et ambiguë, donne sens et unité à l’œuvre, miroir du monde, « réel appréhendé par l’imaginaire » : « Le mot ainsi conçu, délibérément ambigu, enserme dans son espace restreint des réalités qui, au sein du poème, se superposent et s’échangent efficacement en ouvrant le champ du langage et en agrandissant le territoire du réel appréhendé par l’imaginaire. »⁵⁵² La poétique persienne accorde un statut fondamental à la métaphore, dans la mesure où l’idée abstraite y fait place à l’analogie « sensorielle » pour faire jaillir le sens, pour, comme l’écrit Joëlle Gardes-Tamine, reconquérir « la fraîcheur des mots ».⁵⁵³ C’est ainsi que la poésie, « traitant, vive, d’absolu sans désertier l’empire du réel, gardant racine dans le concret, et dans l’humain, et jusque dans le quotidien, [...] échappe, récit, aux

⁵⁴⁹ *Discours de Stockholm, O.C.*, p.444.

⁵⁵⁰ « Il apparaît que Perse englobe concret et abstrait dans une interprétation unitaire du monde et du langage, ainsi que de la relation de l’homme aux deux. » (Michèle Aquien, *L’Être et le nom*, Seyssel, Champ Vallon, 1985, p.136).

⁵⁵¹ Le mot « accouplement » traduit le sens étymologique du mot « symbole ». Le procédé stylistique véhicule ici une vision du monde et une mission poétique : l’image poétique et sa vertu polysémique réconcilient et unifient ce qui, dans le réel, est éparé et différent.

⁵⁵² Renée Ventresque, *Les Antilles de Saint-John Perse*, op. cit., p.213.

⁵⁵³ Joëlle Gardes-Tamine, « Les images dans *Anabase* », in : *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, op. cit., p.91.

pires méfaits de l'abstraction. [...] Elle est charnelle, elle est visuelle, elle est forme et couleur ».⁵⁵⁴

Sur le manuscrit persien, l'avènement de la métaphore possède une valeur poïétique, coïncidant avec une mise en scène et une dramatisation de la genèse elle-même et du processus d'écriture. L'émergence de la signification complexe et multiple des tropes correspond à la tension existant entre le désir créateur de faire advenir le sens, et l'autonomie des signes, dont la signifiante ne cesse de se dérober. La naissance de la métaphore sur le manuscrit persien préfigure donc en quelque sorte l'avènement du sens, de même que le texte poétique « prophétise » la présence de son objet.

1) La naissance de la métaphore sur le manuscrit persien

Comment naît une métaphore ? Quel est son rôle au sein de l'acte créateur ? Quel est son fonctionnement à l'intérieur d'un texte en devenir ? Phénomène scriptural, rhétorique et stylistique complexe, la genèse de la métaphore et de sa signification plurielle sur le manuscrit persien fera l'objet de cette étude.⁵⁵⁵ Dans le texte achevé, les fonctions et fonctionnements de la métaphore sont multiples, comme l'affirme Joëlle Gardes-Tamine : « Sur le plan du fonctionnement, on peut caractériser toute métaphore par le rapprochement de mots de champs sémantiques et associatifs différents, et une tension entre une dimension intellectuelle et une dimension figurative. La métaphore en effet manifeste l'intrusion du sensible dans le langage sous un triple aspect. Comme l'avaient noté les théoriciens classiques, elle peut illustrer et concrétiser des éléments abstraits, elle donne ainsi à voir, rend plus présentes les choses et les notions. Mais parlant aux yeux, elle parle également

⁵⁵⁴ *Discours de Florence, O.C.*, p.451.

⁵⁵⁵ Il s'agit ici « d'analyser le mécanisme à partir duquel les métaphores sont interprétées » à travers leur évolution sur le manuscrit, car, comme l'écrit Umberto Eco, « c'est en analysant les phases d'un procédé interprétatif que l'on peut élaborer certaines conjectures sur les phases de sa génération. » (Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p.152).

souvent à l'oreille. [...] La métaphore sert ainsi à construire des images, elle nous donne à voir, et lorsque ces images se constituent en réseaux, parfois obsédants, la métaphore devient la forme linguistique de l'imaginaire. Se construisent ainsi des métaphores récurrentes et matricielles, comme celle des *sables de l'exil* chez Saint-John Perse. Enfin, la figure attire l'attention sur la matérialité du langage lui-même, sur son pouvoir de construction de significations illimité, sur sa fonction symbolique. »⁵⁵⁶

Observons maintenant les métaphores sur les manuscrits, leur mode de naissance et de fonctionnement. Sur le manuscrit de *Neiges*, « l'aube » qui apparaît à l'horizon neigeux, est comparée à une « chouette » :

Ex 7, p.1 :

l'aube muette dans sa plume, comme une grande **chouette** // boréale / du

Nord / des lieux < blancs > polaires / fabuleuse

(palette dans la marge de droite) :

[chouette] féérique / de blason / collégiale / déicide / fériée / ambiguë /

chéléenne / [abbeyllienne] / féciale / [illis.] / [illis.] /

d'âge / de temps / d'ère / d'époque | glaciaire

[illis.] / de Behring / [illis.] / de Pythie / d'Aruspice / de Sibérie /

consulaire / convulsionnaire / visionnaire / sacrée / de magie / de vision /

prophétique / messianique

texte définitif :

« Il neigeait, et voici, nous en dirons merveilles : l'aube muette dans sa plume, comme une grande chouette fabuleuse en proie aux souffles de l'esprit, enflait son corps de dahlia blanc. » (*Neiges*, I, O.C., p.157).

La qualification du comparant « chouette » donne lieu à une longue série de variantes, ouvrant quatre champs lexicaux. Le premier, régi par la constante imaginaire de la neige dominant le poème entier, désigne la région polaire,

⁵⁵⁶ Joëlle Gardes-Tamine, *La stylistique*, Paris, A. Colin, 1992, p.21.

englobant les expressions « chouette boréale⁵⁵⁷ / du Nord / des lieux < blancs > polaires / de Behring / de Sibérie ». Le deuxième champ lexical, conçu par analogie avec l'ère glaciaire évoquant les pouvoirs de la neige, unit les termes se rapportant à la préhistoire, tels que « [chouette] chéléenne⁵⁵⁸ / [abbeyillienne]⁵⁵⁹ / d'âge / de temps / d'ère / d'époque | glaciaire ». Le troisième champ lexical est voué au culte divinatoire de l'antiquité romaine, où le vol des oiseaux fut interprété par les augures. Il rassemble les variantes « [chouette] collégiale⁵⁶⁰ / fécial⁵⁶¹ / de Pythie / d'Aruspice / consulaire / visionnaire / sacrée / de magie / de vision / prophétique / messianique ». Le quatrième champ lexical attribue à la chouette un pouvoir merveilleux – « féérique / ambiguë / de magie » – approfondissant l'ambiance onirique et irréelle du poème, dont l'atmosphère aurorale symbolise le passage entre le conscient et l'inconscient.

La version définitive – « Il neigeait, et voici, nous en dirons merveilles : l'aube muette dans sa plume, comme une grande chouette fabuleuse en proie aux souffles de l'esprit, enflait son corps de dahlia blanc. »⁵⁶² – ne maintient pas l'isotopie de la couleur blanche, initiée par la première variante « chouette boréale », qui prolongeait sur le manuscrit l'image de « l'aube muette » et enneigée, et annonçait le « dahlia blanc ». Par conséquent, la motivation de la métaphore apparaît uniquement à travers son évolution sur la page de manuscrit, le chemin de la genèse révélant le parcours analogique et associatif, donnant naissance à l'image poétique. La « chouette fabuleuse » fut donc initialement une « chouette boréale », dont la couleur blanche se confondait avec l'univers imaginaire de la neige.

⁵⁵⁷ boréale > lat. *borealis* « du Nord ».

⁵⁵⁸ chéléen : (= abbeyillien) *géol. paléont.* Se dit d'un type d'industrie du paléolithique ancien, caractérisé par des silex grossièrement taillés sur deux faces, en forme d'amande. Période de cette industrie (paléolithique).

⁵⁵⁹ voir l'explication du terme « chéléen ».

⁵⁶⁰ collégiale : (adjectif de relation) « du collège des augures » ; voir les variantes « *mouettes collégiales* / *stercoraires* », présentes sur le manuscrit d'*Amers*.

⁵⁶¹ fécial, aux, n. m. : (> lat. *fecialis*) *Antiq. rom.* Prêtre chargé de faire respecter les règles du droit international, notamment en cas de guerre. *Collège des féciaux*.

Sur le manuscrit d'*Anabase*, nous assistons à l'élaboration progressive de deux réseaux métaphoriques, destinés à s'associer et à s'interpénétrer lors de leur évolution. Les deux expressions phares de ces réseaux, « aigles » et éclairs », dessinent un chemin génétique sinueux à travers les différents états :

suite VI, état X (X6), p.153 :

Les cavaliers au fil des caps, // vêtus d'armes de lumière / assaillis
d'aigles faméliques / lumineuses / fulgurantes | et nourrissant à bout de
lances // les catastrophes du beau temps / une mêlée d'**éclairs**

suite VI, état Y (Y6), pp.156-157 :

et nourrissant à l'angle des terrasses une mêlée **d'éclairs**

< (**faméliques**) >. [...]

et l'**éclair famélique** hantait les eaux / sels | mortes [...]

Les cavaliers au fil des caps // assaillis **d'aigles lumineuses** / < **vêtus**
d'armes de lumière >

aigles faméliques / lumineuses / fulgurantes

suite VI, état Z (Z6), pp.162-163 :

Et < nourrissant > / fourvoyant à angle des terrasses une mêlée **d'éclairs**,
de grands plats d'or aux mains des filles [...]

Les cavaliers au fil des caps, assaillis **d'aigles lumineuses** [...]

texte définitif :

« Et fourvoyant à l'angle des terrasses une mêlée **d'éclairs**, de grands
plats d'or aux mains des filles de service fauchaient l'ennui des sables
aux limites du monde.

Puis ce fut une année de souffles en Ouest et, sur nos toits lestés de
pierres noires, tout un propos de toiles vives adonnées au délice du large.
Les cavaliers au fil des caps, assaillis **d'aigles lumineuses** et nourrissant
à bout de lances les catastrophes pures du beau temps, publiaient sur les
mers une ardente chronique. »

⁵⁶² Neiges, I, O.C., p.157.

(*Anabase*, VI, *O.C.*, p.102).

« Jusqu'au lieu dit de l'Arbre Sec :
et l'**éclair famélique** m'assigne ces provinces en Ouest. »

(*Anabase*, VIII, *O.C.*, pp.107-108).

L'invention métaphorique produit ici un chiasme sémantique entre deux champs lexicaux, caractérisés par les termes « l'éclair » et « l'aigle », et produisant un transfert analogique qui donnera naissance à la métaphore du texte achevé. L'expression « aigles faméliques » constitue le point de départ de cette métaphorisation, désignant un oiseau de proie⁵⁶³ affamé et avide⁵⁶⁴, ainsi que, selon sa deuxième acception, une enseigne militaire⁵⁶⁵, symbolisant l'âpreté et l'ardeur du combat, évoqué par un vocabulaire belliqueux : « cavaliers assaillis », « vêtus d'armes de lumière », « lances », « ardente chronique ». Elle se trouve mise en contact avec le terme « éclair » et sa symbolique fulgurante ; cette rencontre sémantique, influant sur l'évolution de la métaphore de « l'aigle », donne lieu à une palette « mixte » – « aigles faméliques / lumineuses / fulgurantes » – mélangeant les deux champs sémantiques, les adjectifs « lumineuses » et « fulgurantes » ayant initialement appartenu à la sémantique de l'éclair. D'autre part, le mot « éclair » se trouve à son tour influencé par cet échange sémantique entre les deux termes, et développe l'expression métaphorique « éclairs faméliques ». Dans la version définitive, le transfert sémantique est accompli, l'échange métaphorique consommé, le chiasme achevé : les deux expressions « aigles lumineuses » et « éclairs faméliques », constituant le résultat de cette métaphorisation réciproque, se trouvent dissociées⁵⁶⁶ dans le poème achevé, leur engendrement mutuel étant rendu méconnaissable.

⁵⁶³ la femelle de l'aigle

⁵⁶⁴ selon l'étymon latin *famelicus*, a, um de *fames*, is, f. « faim », « avidité, âpreté ».

⁵⁶⁵ l'étendard de l'armée romaine

⁵⁶⁶ Dans le texte définitif, les expressions sont séparées par un intervalle de deux suites.

La lecture de l'avant-texte dévoile ainsi les aspects cachés de la genèse des métaphores, éclairant le fonctionnement et la signification des images poétiques au sein de texte achevé. Saint-John Perse semble vouloir obscurcir les liens analogiques existant entre les différents éléments d'une construction métaphorique, effacer les traces des associations et des rencontres sémantiques, en dispersant dans le corps textuel les unités constitutives d'un même réseau figuratif. Lors de la genèse poétique, la métaphore, signifiant « transport » ou « transfert » selon son acception étymologique, naît à partir d'un contact initial entre deux expressions, qui, au cours de leur évolution, produisent un échange mutuel de leurs éléments sémantiques respectifs.

Sur le manuscrit d'*Amers*, nous rencontrons ce même fonctionnement génétique, enfantant la métaphore filée d'une « Amante-vaisseau » :

Am 5, p.4 :

Vaisseau, mon beau vaisseau qui cède sur ses **couples** et porte la charge
d'une nuit d'homme, tu m'es vaisseau qui porte roses.

(dans l'interligne) :

hanches / courbes / membres / couples / planches

texte définitif :

« Vaisseau, mon beau vaisseau, qui cède sur ses couples et porte la
charge d'une nuit d'homme, tu m'es vaisseau qui porte roses. »

(*Amers*, IX, II, *O.C.*, p.329).

La palette « hanches / courbes / membres / couples / planches » est composée ici de termes polysémiques, qui sont employés métaphoriquement et appartiennent à deux champs sémantiques à la fois, constitués d'un vocabulaire technique de construction nautique et d'un lexique anatomique désignant les formes attrayantes du corps féminin. Cette alliance de deux champs sémantiques crée la métaphore filée d'une « femme-vaisseau »,

l'apostrophe « vaisseau, mon beau vaisseau » s'adressant à la fois à l'Amante et au vaisseau d'amour, lit du couple amoureux.

Une telle création métaphorique d'une « amante-vaisseau » est motivée, de façon explicite, par la question suivante : « [...] ô corps fidèle de l'Amante... Et qu'est ce corps lui-même, qu'image et forme du navire ? »⁵⁶⁷ La comparaison est avant tout de nature visuelle : l'image idéalisée de l'Amante, « image et forme du navire », enfante une structure métaphorique qui assimile le vaisseau de l'amour à l'anatomie féminine et permet ainsi de voyager sur les mers inconnues de la passion amoureuse. Examinons de près la palette « hanches / courbes / membres / couples / planches » et ses différents éléments, tissant un réseau métaphorique complexe qui se transforme peu à peu en une véritable allégorie. Tous les termes appartiennent au vocabulaire nautique ; trois entre eux, à savoir les mots « hanches », « courbes » et « membres », font également allusion à l'anatomie féminine. L'expression « hanches » désigne, selon la terminologie maritime, la « partie supérieure de la muraille d'un navire qui avoisine le tableau », ainsi que la partie centrale des « courbes » féminines de l'Amante. L'expression « courbes » fait également allusion au mouvement onduleux des vagues, et, selon la terminologie maritime, à la « courbe loxodromique »⁵⁶⁸, suivie par un navire lorsqu'il coupe les méridiens sous un même angle. Le terme « membres » réunit, lui aussi, les acceptions appartenant aux deux champs lexicaux nautique et anatomique, désignant à la fois les parties du corps féminin et les « grosses pièces qui forment le couple d'un navire ». De même, l'expression « couples » appartient au vocabulaire nautique, marquant « la section transversale de la carène au droit d'une membrure du navire, ou une pièce courbe montant de la quille au plat-bord ». Le terme « planches », qui clôt le paradigme, en formant une rime avec le premier mot de la palette (« hanches ») – l'analogie sonore opérant une fois de plus comme facteur

⁵⁶⁷ *Amers*, IX, II, O.C., p.329.

⁵⁶⁸ courbe : *mar.* courbe loxodromique

loxodrome : *mar.* courbe suivie par un navire lorsqu'il coupe les méridiens sous un même angle.

d'inspiration –, désigne une pièce de bois servant à monter à bord, ainsi que le matériel dont est fabriqué le navire.

Les trois premiers mots de la palette, « hanches / courbes / membres », appartenant aux deux champs lexicaux nautique et anatomique, sont susceptibles d'accomplir le transfert sémantique nécessaire à l'engendrement métaphorique. Au paragraphe précédent apparaît une palette analogue, introduisant sur la page de manuscrit le tissu métaphorique de « l'Amante-vaisseau » :

Am 5, p.4 :

Etroits sont les vaisseaux, étroite l'alliance ; et plus étroite ta mesure, ô corps fidèle de l'Amante... Et qu'est ce corps lui-même, qu'image et forme du navire ? nacelle et nave, et nef votive, jusqu'en son ouverture médiane ; instruit en forme de carène, et sur ses // **couples / courbes / membres / hanches** | façonné, ployant le double arceau d'ivoire au vœu des **courbes nées de mer**... Les assembleurs de coques, en tout temps, ont eu cette façon de lier la quille au jeu des serres⁵⁶⁹ / couples / vaigres⁵⁷⁰ et varangues⁵⁷¹

Nous y retrouvons la même palette – « couples / courbes / membres / hanches » – dont trois variantes sont susceptibles de représenter métonymiquement l'architecture du vaisseau et le corps de l'Amante. L'expression métonymique « courbes nées de mer » fait allusion à la naissance mythologique de la déesse Vénus, incarnation allégorique de la féminité.

Si l'Amante est métaphoriquement assimilée à un vaisseau, elle se transforme également en fleur :

Am 5, p.8 :

et que l'Amante renversée dans ses enveloppes florales ouvre / livre
au sabot / bourdon / talon / à l'affront

⁵⁶⁹ serre (n.f.) : *mar.* : chacune des pièces longitudinales qui croisent intérieurement les couples.

⁵⁷⁰ vaigre (n.f.) : *mar.* : planche de bordage qui revêt le côté intérieur des membrures d'un navire.

des nuits / à la nuit de mer /
sa chair froissée de grande labiée !

(en marge) :

au soc / au coutre / [au couteau] / à l'éperon
à la nuit de l'homme / [à la nuit] de mer/

Am 6, p.9 :

et que l'Amante renversée dans ses enveloppes florales livre à la nuit de
mer sa chair froissée de grande labiée !⁵⁷²

Dans cette allégorie d'une « fille-fleur », deux champs lexicaux se superposent métaphoriquement : les parties florales et le sexe féminin. La métaphore florale de « la grande labiée », faisant allusion au corps accueillant et délicat de l'Amante, transporte à travers son acception étymologique⁵⁷³ une connotation érotique, puisque la « labiée » peut également renvoyer aux « lèvres » du sexe féminin. Et aussitôt, à travers l'activation de cette ressource étymologique de l'image florale, la vision du corps de l'Amante paraît davantage sexualisée. Il en est de même pour les autres expressions métaphoriques « sabot », « talon », « bourdon »⁵⁷⁴, « éperon », « couteau », « coutre »⁵⁷⁵, « soc »⁵⁷⁶, qui, par analogie de forme, peuvent également véhiculer une allusion sexuelle. Par la suppression de ces métaphores suggérant la forme du sexe masculin, la charge érotique des premières leçons se trouve allégée dans la version définitive : « et que l'Amante renversée dans ses enveloppes florales livre à la nuit de mer sa chair froissée de grande labiée ! »⁵⁷⁷

⁵⁷¹ varangue : *mar.* pièce courbe et fourchue placée sur la quille, symétriquement à l'axe du bâtiment et qui est prolongée par les allonges.

⁵⁷² voir *Amers*, IX, III, *O.C.*, p.334.

⁵⁷³ labiée : de lat. *labium* « lèvre » : Fleur dont la corolle présente deux lobes en forme de lèvres ; *par ext.* Famille de plantes dicotylédones gamopétales à fleurs labiées.

⁵⁷⁴ bourdon : 1) insecte (proche de l'abeille). 2) long bâton de pèlerin

⁵⁷⁵ coutre : fer tranchant fixé à l'avant du soc de la charrue pour fendre la terre.

⁵⁷⁶ soc : lame métallique triangulaire qui tranche horizontalement la terre. Soc de charrue

⁵⁷⁷ *Amers*, IX, III, *O.C.*, p.334.

Nombreux sont donc les métaphores dans *Amers* qui tendent vers l'allégorie, en s'ouvrant à une dimension mythologique. La métaphore persienne incarne-t-elle pour autant une conception symboliste ? Décryptant les apparences matérielles de ce monde pour accéder aux vérités cachées, la poésie symboliste traduit une vision platonicienne du monde, marquée par un dualisme inconciliable entre apparence et vérité. Le réel y acquiert une valeur transitive : l'apparence n'est pas, mais *symbolise*, renvoie à une idée transcendante. À cette conception idéaliste s'oppose le réalisme moderne qui réhabilite l'apparence, en proférant qu'elle est la vérité – aucune idée cachée n'existe en dehors de la matière. Réunissant ces deux conceptions antagonistes au sein d'une seule vision unitaire, la métaphore persienne réconcilie la matière et l'idée, la sensation et le sens, l'apparence et la vérité. Sur les manuscrits, l'image poétique concentre en elle la structure signifiante du poème. Alliant le référent concret et l'idée abstraite, elle « imagine » le sens, elle « sym-bolise », accouple des réalités dispersées. Car il n'y a de sens que restructuré dans l'épreuve des mots et des images du poème, dont la vertu première est de faire « se correspondre » tout ce qui, dans l'ordre apparent des choses, reste épars et fragmenté.

2) Lecture génétique de quelques métaphores difficiles

La transcription et l'étude des palettes figurant sur les manuscrits du poème *Oiseaux*⁵⁷⁸ nous a permis d'éclaircir quelques métaphores difficiles, en retraçant le chemin parfois très tortueux de leur genèse. La difficulté majeure de la représentation métaphorique consiste à illustrer une réalité dépassant le pouvoir figuratif des mots, à l'incarner dans des images, à la rendre palpable, imaginable. Comment décrire l'ineffable « matière / substance oiseau » ?

⁵⁷⁸ les états manuscrits Oi 2, 3, 4, 5.

Quelle métaphore choisir pour traduire sa légèreté, sa transparence, son incandescence ?

Oi 2, p.1 :

Si légère pourtant // est / semble / s'éclaire / s'allège | la // matière /
substance | oiseau, // qu'elle peut être / qu'il un oiseau planant et qu'une
mouette blanche ouverte de toute son aile //
à contre jour / au ciel du jour / au feu du jour / à contre jour /
[entre le ciel et nous] / de toute son envergure / portée contre le jour // de
sa plume / [de toute] la plume ouverte entre le soleil et nous |
jusqu'à la transparence lumineuse d'une main écartelée / haussée contre
la flamme : [h]ostie.

(dans la marge inférieure) :

Un homme en mer lève la tête [et le soleil est au zénith] : il voit à contre
feu, (sur l'écran de l'astre), la [transparence rose] d'une seule aile
blanche ouverte [aux transparences / et transparente] | d'une mouette /
d'un grand oiseau de mer | et témoignant de flammes |
Transparence // d'**hostie** / rose d'une main de femme (aux doigts ouverts)
/ comme la main ouverte et // rose / feu / braise | sur l'**azyme** du ciel /
transparence d'**hostie**

Oi 5, p.1 :

contre la flamme d'une lampe / sur la // flamme du jour / fureur divine /
rougeur / l'écarlate [braise] / l'ardente braise /
la virulence divine / l'embrasement divin / d'une torche / la fureur du
divin / [la] torche divine / [la] brûlure divine

Oi 3, p.1 :

main rose / humaine / ouverte et rose feu / mi-ouverte de femme
[ouverte] contre la flamme / lampe sur l'azyme du ciel / jour
(dans la marge inférieure) :
témoignage d'azyme / de braise /

porté sur l'azyme / la braise infuse / le feu divin | du jour / de l'âme
 le témoignage d'une blancheur d'hostie.
 porte pour lui témoignage de vivant / [de] naissance / d'hostie
 le témoignage d'une blancheur / braise | d'azyme / d'hostie | illuminée

texte définitif :

« Et si légère pour nous est la matière oiseau, qu'elle semble, à contre-feu
 du jour, portée jusqu'à l'incandescence. Un homme en mer, flairant midi,
 lève la tête à cet esclandre : une mouette blanche ouverte sur le ciel,
 comme une main de femme contre la flamme d'une lampe, élève dans le
 jour la rose transparence d'une blancheur d'hostie... »
 (*Oiseaux*, I, *O.C.*, p.409).

La « matière oiseau » fait naître sur la page manuscrite Oi 2, p.1 plusieurs leçons verbales, la palette étant constituée de deux verbes d'état (« est / semble ») et de deux verbes d'action (« s'éclaire, s'allège »), qui annoncent l'image de luminosité et de transparence formant le cœur du passage. Les deux expressions presque synonymiques « matière / substance » peuvent désigner la matière colorée de la peinture, constituant le corps matériel de l'oiseau sur la toile de Braque, de même que le corps réel et physique de l'oiseau, vivant dans sa représentation mentale.

La première phrase – « Si légère pourtant est / semble / s'éclaire / s'allège | la // matière / substance | oiseau, // qu'elle peut être / qu' | un oiseau planant et qu'une mouette blanche ouverte de toute son aile » (Oi 2, p.1) – fait apparaître une construction métaphorique complexe. Les variantes « qu'elle peut être / qu' | un oiseau » témoignent soit d'une relation consécutive (« si légère qu'elle peut être un oiseau »), soit d'une relation comparative (« si [aussi] légère qu'un oiseau »), exprimant un rapport d'égalité entre le comparé et le comparant. Le noyau de la construction réside dans la « légèreté », qui conduit (rapport consécutif) ou s'assimile (rapport comparatif)⁵⁷⁹ à la

⁵⁷⁹ Dans le syntagme « *qu'elle peut être* », le verbe « pouvoir » apparaît en tant que modalisateur, indiquant le statut virtuel de l'élément consécutif, n'étant pas actualisé à l'intérieur de l'univers

« transparence » du corps de l’oiseau, exprimée dans la métaphore, dont le comparant correspond aux leçons « un oiseau planant / une mouette blanche ouverte de toute son aile à contre jour ». Cette comparaison se trouve par la suite prolongée par une autre image : « jusqu’à la transparence lumineuse d’une main écartelée / haussée contre la flamme ». Le corps translucide de l’oiseau en vol, vu à contre-jour, traversé par les rayons du soleil, ressemble à la forme et à la transparence d’une main que l’éclat d’un feu rend diaphane. Ce dernier comparant, la « transparence lumineuse d’une main écartelée / haussée contre la flamme », est destiné à devenir un comparé à son tour et à former ainsi le premier élément d’une nouvelle comparaison, qui, sur le manuscrit, attend une formulation à venir, exprimée par les points de suspension, précédant le comparant second « hostie ».

La première métaphore, « la mouette blanche ouverte de toute son aile à contre-jour », servant jusqu’ici de comparant, se transforme, dans la marge inférieure de l’état manuscrit Oi 2, en un élément faisant partie de l’univers fictionnel du poème. Elle passe, en effet, grâce à la vision de « l’homme en mer », d’un statut virtuel (*tertium comparationis* / élément de comparaison) à un statut actuel (thème / élément de fiction). Le personnage de fiction, « un homme en mer », parent du « Maître d’astres et de navigation »⁵⁸⁰ du poème *Amers*, lève le regard vers l’azur ensoleillé du ciel et y perçoit l’oiseau « à contre feu ». L’expression courante « à contre-jour » est d’ailleurs remplacée ici par une expression plus poétique, assimilant le soleil au feu d’un « astre » ardent. Le syntagme « témoignant de flammes » conduira à « l’incandescence » du texte définitif. Le soleil qui traverse le corps de l’oiseau provoque non seulement sa translucidité, mais semble le porter à « l’inflammation » – tel le tableau de Braque où la forme de l’oiseau, composé d’un seul tracé épuré, semble atteindre l’état d’abstraction le plus élevé, dans

fictionnel, pendant que la variante concurrente consiste en la conjonction de comparaison « que », présente ici sous sa forme élidée.

⁵⁸⁰ *Amers*, II, O.C., p.279.

la représentation à la fois métonymique et elliptique de l'aile : « la transparence rose d'une seule aile blanche ouverte ».

Les deux autres images surgissant dans ce passage – la main féminine diaphane ouverte sur la « braise » du ciel et la transparence de « l'hostie » – conservent leur statut de comparant. L'expression quelque peu énigmatique « azyne du ciel » cherche à réunir au sein d'une métaphore unique l'image d'un ciel lumineux, ardent et la transparence de l'hostie. Le syntagme « azyne du ciel » engendre par paronomase « l'azur » incandescent du ciel⁵⁸¹, et par analogie sémantique la transparence de l'hostie⁵⁸². En effet, l'évocation de *l'azur* du ciel par le biais de la paronomase engage un jeu avec la tradition poétique du langage sublime.⁵⁸³ Le terme « azyne », sémantiquement lié au mot « hostie », donne naissance à une connotation hiératique, qui sera développée dans l'état manuscrit Oi 5, p.1, avec l'apparition du mot « divin » : « contre la flamme d'une lampe / sur la // flamme du jour / fureur divine / rougeur / l'écarlate [braise] / l'ardente braise / la virulence divine / l'embrasement divin / d'une torche / la fureur du divin / [la] torche divine / [la] brûlure divine ».

Par analogie, la luminosité du ciel évoque l'image de la flamme, symbole mythique et mythologique de la colère divine. La chaîne métaphorique se trouve ainsi prolongée jusqu'au seuil de la transcendance : l'aile ouverte contre le ciel ensoleillé et la main tendue contre la lumière du feu évoquent toutes les deux la translucidité et la pureté, résultat d'un mariage entre le corps transparent et la lumière ardente, renvoyant à « l'incandescence », à « l'embrasement » de la manifestation divine. La lumière et le feu étant les signes traditionnels de la transcendance, la vision de l'homme en mer débouche sur une révélation métaphysique, sacrée. La

⁵⁸¹ par variation du signifiant : azyne > azur.

⁵⁸² variation du signifié : [pain] azyne (sans levain) > hostie.

⁵⁸³ Voir le poème *L'Azur* de Stéphane Mallarmé : « *Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur !* » « L'Azur » y symbolise l'Idéal inaccessible, dans un romantisme désenchanté : « Mallarmé, ici comme dans les poèmes précédents, a adopté le symbole comme mode d'expression. L'Azur, avec sa majuscule, n'est pas seulement le bleu du ciel que nous voyons ; il est cet idéal lointain qui obsède les hommes. » (Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 99-100).

luminosité du ciel, ainsi que le corps aérien traversé par le soleil, rendu ardent, enflammé, font surgir l'image symbolique de la flamme – « rougeur / l'écarlate / l'ardente braise » – qui se transforme au sein de la palette en une manifestation de la divinité. Les variantes « l'embrasement divin / la brûlure divine », font allusion à « l'irritation divine »⁵⁸⁴, à « la fureur du divin / la virulence divine », représentées dans la mythologie grecque par la foudre de Jupiter, par la « torche divine ».

Les deux métaphores de la « blancheur d'hostie / l'azyme du ciel » et du « feu divin » annoncent donc la présence du sacré. Ces deux symboles de la transcendance sont combinés dans l'état Oi 3 : « porté sur l'azyme / la braise infuse / le feu divin | du jour / de l'âme ». L'épiphanie du sacré est en même temps un « témoignage » de vie, de naissance, de présence, de même que l'hostie incarne le corps vivant et présent du Christ, « témoignage de vivant / [de] naissance / d'hostie ». Le texte définitif, en revanche, ne garde qu'une trace infime de cette émanation du sacré dans les rais solaires, par la présence de l'expression « la rose transparence d'une blancheur d'hostie », se fondant principalement sur une analogie visuelle et chromatique – blancheur, transparence, luminescence –, qui réunit les expressions « mouette blanche » / « incandescence » / « blancheur d'hostie ».

Par ailleurs, la découverte sur les manuscrits de métaphores absentes de la version définitive permet de donner une nouvelle interprétation à quelque passage du poème achevé. Ainsi, la métaphore de la « salamandre », supprimée dans le texte imprimé, fait son apparition sur la page manuscrite d'*Oiseaux*. Voici son évolution à travers les différents états :

Oi 2, p.1 :

(mouvement B, § 3) :

[Ainsi] L'oiseau, de tous nos consanguins le plus avide d'être / de puissance / ardent à vivre, est celui-là, (très instamment, ardemment), qui

⁵⁸⁴ Amers, IX, III, O.C., p.332.

pour nourrir sa passion d'être porte secrète en lui la plus haute fièvre du sang / combustion | et le plus chaud / ardent climat.

Sa gloire / fièvre / grâce réelle / < son mystère > | est combustion (du sang) / d'être l'usure et la consommation / d'être (la) combustion du jour / dans la combustion, à l'inverse du mythe de la **salamandre**, qui vit d'incombustion.

Oi 5, p.1 : ⁵⁸⁵

Sa grâce / gloire / son fait | est dans la combustion, | non dans l'incombustion où vit la **salamandre** / le règne / mythe de la salamandre | à l'inverse du mythe de la salamandre qui vit d'incombustion.

Oi 3, p.1 :

Sa grâce / gloire est dans la combustion [du souffle / de l'être], | à l'inverse du mythe de la **salamandre**, qui vit d'incombustion / non dans l'incombustion où vit ... [la salamandre].

texte définitif :

« L'oiseau, de tous nos commensaux le plus avide d'être, est celui-là qui, pour nourrir sa passion, porte secrète en lui la plus haute fièvre du sang. Sa grâce est dans la combustion. » (*Oiseaux*, I, *O.C.*, p.409)

Le terme de « combustion »⁵⁸⁶ surgit à l'intérieur d'une palette dont le sème commun consiste en la chaleur, présent dans les expressions « fièvre », « chaud », « ardent » : « fièvre du sang / combustion // et le plus chaud / ardent climat ». La combustion n'adopte pas uniquement l'idée d'une brûlure complète par le feu, d'une consommation par les flammes, mais aussi l'acception chimique d'une production d'énergie calorifique, d'un dégagement de lumière et de chaleur, grâce à la combinaison d'un corps avec l'oxygène, communément obtenu par le fait de le brûler entièrement par l'action du feu.

⁵⁸⁵ Comme nous avons essayé de prouver dans l'annexe de ce travail, l'état intitulé Oi 5 par erreur précède les états Oi 4 et Oi 3 selon la chronologie créatrice.

⁵⁸⁶ (> lat. *combustio* de *comburare* « brûler entièrement »).

L'inflammation est donc aussi importante que la production de chaleur, d'une « fièvre du sang ».

L'oiseau, être dynamique par excellence, incarne l'énergie vitale, telle qu'elle se révèle dans la légèreté gracieuse de son vol. Naissant de la combustion, elle lui accorde l'« ardeur de vivre », la « passion d'être ». L'expression « combustion », incarnant l'effervescence du sang brûlant, se métamorphose cependant, le long de la palette, d'un terme symbolisant la chaleur passionnée en une métaphore représentant la brûlure par le feu, « l'usure » et « la consommation », débouchant ainsi sur le « mythe de la salamandre, qui vit d'incombustion ». Selon la légende, la salamandre peut traverser le feu sans en être altérée, contrairement au phénix, qui renaît des cendres après avoir été consumé par les flammes.

Porté par l'énergie cosmique au sein de l'être, l'oiseau se nourrit du souffle vital qui lui confère sa grâce et sa gloire exceptionnelles : « Sa grâce / gloire est dans la combustion [du souffle / de l'être] ». La comparaison négative avec le mythe de la salamandre n'apparaît pas dans la version définitive. La signification du mot « combustion » y adopte une acception purement chimique d'une production d'énergie et de chaleur, prolongeant le sens de l'expression « fièvre du sang », et non pas l'image d'un phénix brûlé par les flammes, qui supposerait une consommation entière du corps de l'oiseau par le feu. Les expressions « le plus avide d'être », « passion » et « grâce » pourraient actualiser l'expression étymologique *comburare diem*, virtuellement présente dans le terme « combustion », et qui signifie « passer gaiement la journée ». Cette expression latine serait susceptible de corroborer la légèreté, « l'ardeur de vivre » et « la passion d'être » incarnées par l'oiseau, symbole de l'idéal philosophique du *carpe diem*, d'une vie intense et passionnée.

Si la figure mythologique du *phénix*, pendant mythologique de la *salamandre*, est bannie du texte, elle n'est pas pour autant absente de l'avant-

texte, où elle apparaît sous la forme parodique d'un « histrion » : « < Rien là de théâtral, rien de cette verticalité à quoi prétend l'histrionisme du phénix.> »

Oi 5, p.16 :

Rien là de théâtral, rien de cette verticalité à quoi prétend / où se hausse l'
l'histrionisme du phénix [légendaire] / [après avoir repris ses ailes au feu
/ aux cendres]
Ivres d'une autre fatalité

Oi 6, p.11 :

< Rien là de théâtral, rien de cette verticalité à quoi prétend l'histrionisme
du phénix. >

L'idée de verticalité se trouve figurée dans l'ascension du phénix qui s'élève, ressuscité, de ses cendres et s'envole vers un ciel nouveau, « après avoir repris ses ailes au feu ». La légende se trouve ici détournée, parodiée, mise à distance, la théâtralité allégorique abandonnée au profit d'une représentation dynamique, mais non dramatique de l'être. Dans la version définitive, l'ascension verticale est remplacée par « l'inflexion du vol », la représentation chrétienne d'une élévation vers le ciel par la renaissance cosmique, par l'éternel retour qui incarne une « autre fatalité ». Le temps dramatique cède devant le temps cyclique.

Souvent, les images supprimées à un endroit de l'avant-texte resurgissent, légèrement modifiées, dans un emplacement différent. Il en est ainsi avec la comparaison entre l'*oiseau* (comparé) et le *poisson* (comparant), constituant une leçon intéressante, absente du texte définitif :

Oi 5, p.9 :

L'oiseau, hors de / dans sa migration / ses mutations / son onde aérienne,
précipité sur / (re)jeté captif / vivant sur | la pierre / terre / page / feuille /
planche du Peintre comme le **poisson** palpitant / la palpitation du poisson

l sur la roche voisine / pierre du rivage / grève rocheuse a commencé de vivre le cycle et la suite sérielle de ses métamorphoses / mutations / [de] sa création.

texte définitif :

« L’oiseau, hors de sa migration, précipité sur la planche du peintre, a commencé de vivre le cycle de ses mutations. »

(*Oiseaux*, IV, *O.C.*, p.413)

Introduite dans ce passage par l’apparition de l’expression « onde aérienne », la comparaison animale crée une fusion mentale entre deux éléments équivalents, la houle marine et le flux aérien. Le « ravissement » de l’oiseau, « précipité », « captif », sur la toile du Peintre, se trouve comparée à « la palpitation du poisson l sur la roche voisine », prisonnier lui aussi, extrait de son milieu naturel, « hors de sa migration », et « (re)jeté » sur la « pierre du rivage ». Le mot « pierre » apparaît deux fois dans le passage présent, représentant chaque fois un milieu hostile, voire mortel, pour l’oiseau comme pour le poisson. La pierre symbolise l’immobilité, et par conséquent s’oppose à l’air et à l’eau, éléments de mouvement, de « métamorphoses » et de « mutations ». La captation de l’élément réel, incarné ici dans les métaphores animales de l’oiseau et du poisson, revient donc, dans un premier temps, à une fixation, à une immobilisation de l’être vivant sur la « page / feuille » du manuscrit poétique et sur la « planche du Peintre ».

Pour quelle raison la comparaison en question se trouve-t-elle écartée du texte définitif ? Précipité hors de l’eau vital, la « palpitation du poisson sur la grève rocheuse » annonce sa mort imminente : la fixation de l’oiseau sur la toile du peintre, sa transformation en œuvre art symboliserait ainsi sa mort. Or cette vision semble contredire l’idéologie créatrice de Saint-John Perse : l’oiseau, « hors de sa migration », « précipité sur la toile du Peintre », continue à être vivant, continue à vivre « le cycle de ses mutations ». Tout l’intérêt de l’*ethos* poétique persien réside dans ce postulat de vie et de vivacité de

l'œuvre d'art, aussi vivant que l'être. L'espace artistique et l'espace réel ne font qu'un : « un même espace poétique continue d'assurer cette continuité »⁵⁸⁷, permettant la survie de l'être vivant à l'intérieur de l'œuvre d'art.

Illustrant une fois de plus l'intérêt herméneutique des métaphores supprimées, l'expression « aile falquée », quelque peu énigmatique, reçoit sur le manuscrit une signification précise, grâce à une variante concurrente, absente dans la version définitive :

Oi 6, p.1 :

< **Sabre** de l'aile, et feu du jour > / Aile **falquée** du songe

texte définitif :

« Aile falquée du songe, vous nous retrouverez ce soir sur d'autres rives ! » (*Oiseaux*, I, *O.C.*, p.409).

D'après son étymon latin⁵⁸⁸, l'expression « falquée » signifie « courbée ». Par un jeu de mots fort heureux car très à propos, cette expression peut également être rapprochée de « faucon »⁵⁸⁹, oiseau prédateur. En effet, le mot « faucon », dont l'étymon signifie aussi « celui dont les orteils sont recourbés », se trouve apparenté au terme « faux » par analogie de forme : les serres du rapace sont courbées et rappellent la courbe de la faux⁵⁹⁰, expression dont l'étymon latin revêt également la signification de « petite griffe, serre ».

L'expression « falquée » qualifie ainsi la forme arquée de l'aile, courbée comme une faux. Elle possède en même temps une connotation guerrière, car d'après une de ses acceptions étymologiques, la « faux » désigne aussi une arme de guerre. Cette allusion ne s'avère point fortuite dans une

⁵⁸⁷ *Oiseaux*, III, *O.C.*, p.411.

⁵⁸⁸ > lat. *falcatus*, *a*, *um* « en arme de faux, courbé, courbe » ; « armé, muni d'une faux », de *falx*, *falcis*, f. « faux, arme de guerre ». L'étymon est à rapprocher de l'expression « sabre », présente dans la leçon supprimée.

⁵⁸⁹ > lat. *falco*, *onis*, m. « faucon » ; « celui dont les orteils sont recourbés »

œuvre initialement intitulée *L'ordre des oiseaux*, car l'oiseau y incarne des valeurs chevaleresques, et « son aventure est aventure de guerre ».⁵⁹¹ Cette connotation belliqueuse est également présente dans la première variante « sabre de l'aile », qui sera concurrencée par « aile falquée », et dans la proximité sémantique du « faucon », rapace qui incarne également un caractère martial et héroïque. La polysémie du mot « falquée », faisant allusion à la fois à une forme courbée, à une arme de guerre et à un oiseau prédateur, réunit en son sein plusieurs directions thématiques du poème : les oiseaux de Braque, mais aussi « l'ordre des oiseaux »⁵⁹², la silhouette de leur apparence picturale ainsi que leur caractère héroïque. La métaphore supprimée « sabre de l'aile » élève les oiseaux de Saint-John Perse à des symboles « chevaleresques »⁵⁹³ de la conquête de l'être et de la liberté⁵⁹⁴ : « Et son cri dans la nuit est cri de l'aube elle-même : cri de guerre sainte à l'arme blanche. »⁵⁹⁵

Les métaphores présentes sur le manuscrit d'*Oiseaux* mettent en scène le phénomène poétique de la genèse picturale et littéraire, tout en révélant ainsi la valeur réflexive de ce poème, qui est aussi un art poétique. Malgré une lecture très attentive des manuscrits, les chemins associatifs, enfantant les métaphores, restent souvent inexplorables, inconnus à jamais, car, comme dit Yves Bonnefoy, « une image, c'est la mise en rapport de quelques mots par un acte d'écriture ; et il y a entre ces mots, à un niveau inconscient, des liaisons

⁵⁹⁰ > lat. *falcula*, ae, f. « faucille », « petite griffe, serre ».

⁵⁹¹ *Oiseaux*, VII, O.C., p.416.

⁵⁹² « Ils sont pèlerins de longue pérégrination, Croisés d'un éternel An Mille. » (*Oiseaux*, XIII, O.C., p.426).

⁵⁹³ voir la leçon suivante : « Nul non plus l'a vu croiser ses ailes / son aile, mais se tendant lui-même, flèche, sur son arc... l non plus l'aigle diffamé / écartelé sur l'écu d'armoiries / héraldique » (variante Oi 5, p.13).

⁵⁹⁴ L'image du faucon se poursuit jusque dans l'*Hommage à Georges Braque* : « Dans cette haute figure d'archer, de fauconnier ou d'homme de guet penché sur ses créneaux, il y avait toute la patience et l'acuité d'une méditation portée plus loin que la contemplation. (À la mémoire de Georges Braque, « Pierre levée », O.C., p.537).

⁵⁹⁵ *Oiseaux*, I, O.C., p.410.

intérieures si irrationnelles et complexes qu'aucune analyse ne peut en rendre compte. »⁵⁹⁶

3) Métaphore, sensation et sens sur le manuscrit de la traduction d'*Anabase* par T.S. Eliot

Le manuscrit de T.S. Eliot, consacré à la traduction anglaise d'*Anabase*, porte de nombreuses corrections et annotations de la part de Saint-John Perse.⁵⁹⁷ Ces retouches, rectifications et commentaires du poète dévoilent, outre le sens des images obscures et incomprises de la part du traducteur, le fonctionnement de la métaphore persienne et sa signification dans la poétique d'*Anabase*. Essentiellement liée à une esthétique de la sensation, la conception persienne de la métaphore est complexe. Procédé poétique plutôt que figure rhétorique, la métaphore « construit » le texte poétique, l'engendre et le développe, selon des correspondances linguistiques, imaginaires et sensorielles. Ainsi, de nombreuses métaphores partent d'une sensation concrète, tel le plaisir sensuel, pour aboutir à une vision idéale du monde et de l'écriture, dans sa présence immédiate et immanente.

Anabase semble être porté par le désir ; entendons pas là un « élan vital », une « volonté de puissance » nietzschéenne, une énergie indomptable traversant les êtres et les choses dans leur jouissance d'être au monde. Une telle conception du plaisir apparaît à travers les commentaires et corrections que Saint-John Perse porte sur le manuscrit de la traduction anglaise :

⁵⁹⁶ Yves Bonnefoy, « Enchevêtrements d'écriture. Entretien avec Michel Collot », in : *Manuscripts poétiques, Genesis*, n°2, *op. cit.*, p.125.

⁵⁹⁷ Ces corrections et annotations ont été inscrites sur le manuscrit de T.S.Eliot par Madame de Bassiano. Nous les retrouvons également dans la correspondance personnelle entre Saint-John Perse et T.S.Eliot, ainsi que dans l'édition de la Pléiade. (*O.C.*, pp.1145-1147).

Texte français : « mais le plaisir au flanc des femmes se compose, et dans nos corps de femmes il y a comme un ferment de raisin noir, et de répit avec nous-mêmes il n'en est point. » (*Anabase*, IX, *O.C.*, p.109).

T.S.Eliot : but the pleasure < **in contact with the thigh** > of women < arranges > itself, and in our women's bodies there is as a ferment of black grape, and of respite with ourselves there is not.
(manuscrit *Anabasis*, IX, p.20).

Correction de Saint-John Perse : [but the pleasure] **within the womb** [of women] composes [itself, and in our women's bodies there is as a ferment of black grape, and of respite with ourselves there is not.]

Annotation de Saint-John Perse : « the meaning is : the pleasure forming itself, secreting itself, growing within themselves, inside them. (C'est une femme qui parle) »

Edition I et II : but the pleasure forms itself within de womb, and in our women's bodies there is as a ferment of black grape, and of respite with ourselves there is not. (p.57).

Le plaisir, principe et phénomène dynamiques, « forming itself », suit son mouvement propre et indépendant, s'engendre lui-même (« secreting itself »), traversant les êtres et les choses tel un souffle divin ou cosmique. Le « flanc des femmes », traversé par le principe ineffable du plaisir « growing within themselves », participe au mouvement croissant de l'être.⁵⁹⁸ Le corps féminin se révèle à lui-même dans cette faculté d'être au monde que sont la grâce et la félicité, sans engendrer, comme dans la traduction initiale de T.S. Eliot, le plaisir auprès de l'homme qui le fréquente, car, d'après l'annotation persienne, la voix poétique invoque le plaisir lui-même, surgissant au « flanc des femmes ».⁵⁹⁹ L'allitération de la version finale (l'allitération en [w] dans

⁵⁹⁸ symbolisé, dans le poème *Amers*, par le mouvement ascendant de la vague marine et du plaisir érotique éprouvé par les Amants.

⁵⁹⁹ L'erreur de T.S.Eliot concernant le lieu de la manifestation du plaisir, surgissant non pas « au contact » de la femme, mais « à l'intérieur » de son corps, est due à l'ambiguïté sémantique de la préposition à dans l'expression « au flanc des femmes ».

l'expression « **within the womb** »), reproduisant l'allitération du texte français (allitération en [f] dans l'expression « au **flanc** des **femmes** »), évoque phonétiquement le rebondissement de la vague du plaisir, son déferlement passionné. L'écriture suggère ainsi le mouvement de la sensation, l'incarne dans la matière du signifiant, lui donne un corps vivant, vibrant.

Le sens et la sensation se réconcilient ainsi dans la métaphore persienne. L'idée et le sensible, l'abstrait et le concret créent la tension dynamique au cœur de cette figure qui porte en elle une vision du monde, ainsi qu'une idéologie créatrice. Dans un autre passage de la traduction anglaise d'*Anabase*, la sensation d'un « parfum » et l'idée de « génie » représentent les deux termes, concret et abstrait, sensible et idéal, d'une métaphore au sens complexe. Saint-John Perse commente ainsi :

Texte français : « et celui qui épie le parfum de génie aux cassures fraîches de la pierre » (*Anabase*, X, O.C., p.112).

T.S.Eliot : he who noses the **genial scent** in the new fissures of stone
(manuscrit *Anabasis*, X, p.25).

Correction de Saint-John Perse : [he who noses the] **scent of genius** [in the] freshly broken stones / fresh cracks

Annotation de Saint-John Perse figurant dans la marge du manuscrit : « par analogie ou association d'idées : odeur de phosphore, odeur cérébrale, odeur de foudre du génie, l'odeur fulgurante et subtile, l'odeur chimique et spirituelle de la cérébration. (odeur du silex, des éclats du silex »

Edition I et II : he who sniffs the odour of genius in the freshly cracked stone.

Pourquoi avoir remplacé « genial scent » par « scent of genius » ? La version proposée par Saint-John Perse met en scène le pouvoir figuratif d'une

métaphore *in praesentia*⁶⁰⁰ qui conserve l'équilibre rythmique autant que sémantique entre les deux substantifs, « scent » et « genius », l'un concret et l'autre abstrait, leur attribuant une valeur équivalente. Dans leur alliance analogique, la sensation odorante et l'idée de génie sont pareillement présentes. Dans la construction « genial scent », en revanche, l'emploi de l'adjectif qualificatif épithète « genial » occulte, en raison de sa valeur syntaxique, la relation analogique existant entre les deux éléments, entre la sensation et le concept, relation inégale cette fois-ci : l'idée de « génie », dans sa forme adjectivale, semble être subordonnée à la sensation de « parfum », dont il n'est que l'attribut qualifiant.

Le commentaire explicatif de Saint-John Perse retrace le chemin associatif de ces combinaisons métaphoriques extravagantes, relevant néanmoins d'une logique profonde. Le « phosphore », incarnant l'odeur et surtout la luminescence, engendre, chimiquement, étymologiquement⁶⁰¹ et symboliquement, la manifestation de la force spirituelle : la chaîne associative motive et justifie la proximité syntaxique et sémantique entre le « génie » et la « pierre » brisée, « l'éclat du silex ». Le maillon manquant qui consistait en la qualité luminescente, étincelante mais aussi odorante du phosphore, explicite la pertinence poétique de la métaphore, qui n'apparaît point alors comme la conjonction arbitraire de deux réalités éloignées et indépendantes, mais comme la combinaison heureuse de deux éléments s'aimantant dans une vision unique, dans une même sensation synesthétique. La senteur et la lumière du phosphore, « l'odeur fulgurante », donnant naissance à « l'odeur de foudre du génie », à « l'odeur chimique et spirituelle », conjuguant la matière et l'idée, qui, au sein de la métaphore *in praesentia*, s'allient dans une expérience totale de l'esprit et des sens.

⁶⁰⁰ construite selon le schéma syntaxique *nom + complément déterminatif*

⁶⁰¹ Le mot *phosphore* a pour sens étymologique la luminosité (gr. φωσφορος « lumineux, brillant » de φως « lumière »).

La luminosité étant symboliquement liée à l'esprit, le verbe *phosphorer* signifie, dans le registre familial, « travailler intellectuellement » (*Le Petit Robert*). Ce qui peut expliquer, entre autres, l'association entre « phosphore » et « génie » dans le passage présent.

On sait par ailleurs quelle place occupe la pierre dans l'imaginaire persien. « L'éclat du silex », proférant un parfum phosphorique et dégageant une luminosité phosphorescente, produisant la « foudre de génie », illustre cette « magie géologique ». L'éclair jaillissant de la pierre alchimique figure, métaphoriquement, l'univers persien de la création poétique où triomphe la violence fulgurante de l'imagination créatrice, en proie à l'inspiration divine, fondant, tel un éclair « phosphorescent », sur le poète-médium. Cette conception mythique de la création se trouve illustrée par l'étymologie du mot « génie », remontant à deux racines latines : *genius* « divinité tutélaire, démon », incarnation de l'inspiration venant d'ailleurs, et *ingenium* « esprit, intellect, intelligence extraordinaire, talent », faisant allusion au « génie » du poète, à son esprit fulgurant, ayant sa source dans la présence d'une divinité.

La métaphore persienne possède un pouvoir de figuration d'une intensité extraordinaire. Son dynamisme, apparaissant sur le manuscrit dans toute sa splendeur associative, est porté par la vivacité de la sensation, conduisant dans le poème à une expérience totale et illimitée, liant l'esprit et les sens au sein d'une figure unique. La métaphore active les constantes de l'imaginaire persien, elle marque les « points forts » de son univers créateur. La magie de la pierre, donnant accès à un ailleurs grâce à la force transfigurante de la métaphore, se retrouve ainsi dans une autre annotation persienne, où elle apparaît dans une évocation plus visuelle qu'odorante, et devient le support d'un dessin figuratif :

Texte français : « Je sais la pierre tachée d'ouïes »

(*Anabase*, VII, *O.C.*, p.105).

T.S. Eliot : I know the stones pitted⁶⁰² with earholes

(manuscrit *Anabasis*, VII, p.16).

⁶⁰² « If the surface of something is pitted, it is covered with a lot of small, shallow holes. » (*Collins Cobuilt English Language Dictionary*)

Variante de Saint-John Perse : [I know the stones] stained⁶⁰³ [with] gills⁶⁰⁴ / ears (p.16).

Commentaire de Saint-John Perse : « J'ai pensé aux plaques de lichens sur les pierres, et, par association, aux ouïes, écailles, dardres des lézards. »

(« De mes annotations pour T.S.Eliot sur le texte de son projet de traduction », commentaire chiffré n° VII, manuscrit déposé à la Fondation Saint-John Perse).

Version définitive : I know the stones gillstained.

L'expression anglaise interrogée par Saint-John Perse donne lieu, dans le cas présent, à un commentaire pour le traducteur, qui associe à sa valeur explicative et interprétative un intérêt génétique. Remontant le chemin de la création en poursuivant la naissance de l'image poétique à partir de son origine imaginaire, Saint-John Perse livre ici la clé herméneutique pour cette métaphore picturale. La genèse et le fonctionnement intime de l'engendrement scriptural à partir d'une représentation imaginaire se révèle ici d'ordre visuel, figuratif, sémiotique : le dessin du lichen sur la pierre rappelle la forme « aquadynamique » des ouïes et des écailles reptiliennes. Le transfert métaphorique est motivé par une analogie de forme : pour pouvoir traduire, il faut voir, retracer la vision initiale ayant inspiré le passage figuré. S'opposant à l'exemple précédent, où la métaphore reposait sur une motivation « verticale », créant une liaison entre les éléments concrets et abstraits en conférant au dernier une qualification sensuelle (« odeur cérébrale »), l'association figurative présente est « horizontale », le dessin du lichen sur la pierre et la forme des branchies du lézard représentant tous les deux une réalité concrète.

⁶⁰³ traduction : « taché »

⁶⁰⁴ « ouïes, branchies » : « gills are the organs on the sides of fish and other water creatures through which they breathe by taking oxygen from the water » (*Collins Cobuild English Language Dictionary*).

Dans le cas d'une métaphore *in absentia*, le lien associatif motivant la présence et le fonctionnement métaphoriques est souvent rendu méconnaissable dans le poème achevé, qui semble adopter ainsi une coloration hermétique. Aussi le traducteur a-t-il recours au commentaire du poète afin de retracer la naissance de l'image poétique, processus génétique autant qu'exégétique déployant le sens à traduire. Car, pour la traduction, la connaissance de la motivation figurative d'une métaphore paraît essentielle, puisqu'elle représente l'unique garantie de sa signification à transposer dans la langue étrangère. C'est seulement au terme de plusieurs essais que T.S. Eliot parvient à reproduire dans sa traduction cette cohérence significative secrète, portée par la figure métaphorique et garantissant son efficacité figurative :

Texte français : « Chamelles douces sous la tonte, cousues de mauves cicatrices, que les collines s'acheminent sous les données du ciel agraire » (*Anabase*, VII, *O.C.*, p.105).

T.S.Eliot : Camels, gentle in shearing, skins crossed with mauve scars, let the hills march forth under the blessing of the harvest sky
(manuscrit *Anabasis*, VII, p.16)

Saint-John Perse : [Camels, gentle] beneath the shears, sewn [with mauve scars, let the hills march forth under the blessing of the harvest sky]

Commentaire de Saint-John Perse : Ce sont les collines qui sont assimilées à des chamelles sous la tonte.

Edition I : Milch-camels, gentle beneath the shears, sewn with mauve scars, let the hills march forth under the facts of the harvest sky.

Edition II : **Like** milch-camels, gentle beneath the shears and sewn with mauve scars, let the hills march forth under the scheme of the harvest sky.

Implicite dans le texte français et les versions antérieures, ce n'est que dans la deuxième édition de la traduction anglaise qu'est explicité le lien

métaphorique existant, d'après le commentaire de Saint-John Perse, entre les « chamelles » et les « collines ». Exprimé par l'adverbe comparatif anglais « like », ce lien est, en effet, très difficile à cerner à l'intérieur du texte français : l'expression optative⁶⁰⁵ se trouve sans doute adressée aux chamelles, apostrophées dans la première partie de la phrase, mais rien n'indique que cette relation syntaxique et logique implique aussi un rapport métaphorique, fondé sur une ressemblance visuelle, permettant « l'assimilation » évoquée par le poète.

De nombreuses métaphores *in absentia*, mettant en scène un sens figuré complexe, nécessitent ainsi le commentaire explicatif du poète, qui « a voulu exprimer ou suggérer une idée tout à fait différente ». Souvent le traducteur ne sait s'il faut entendre et transposer un sens littéral ou un sens figuré, métaphorique, tel dans le passage présent où l'expression « bêtes sans alliances » fait problème :

Texte français : « Non que l'étape fût stérile : au pas des **bêtes sans alliances** (nos chevaux purs aux yeux d'ânés), beaucoup de choses entreprises sur les ténèbres de l'esprit – beaucoup de choses à loisir, sur les frontières de l'esprit – grandes histoires séleucides au sifflement des frondes et la terre livrée aux explications. » (*Anabase*, VIII, O.C., p. 107).

T.S.Eliot : Not that this stage was in vain : to the pace of the **celibate beasts** (manuscrit *Anabasis*, VIII, p.18)

Palette de Saint-John Perse : unrelated / related to none / unconnected / unacquainted⁶⁰⁶ / unmatched⁶⁰⁷ / having no intercourse / separate / secluded⁶⁰⁸ and solitary / single

⁶⁰⁵ introduite par *que* + verbe au subjonctif

⁶⁰⁶ unfamiliar

⁶⁰⁷ antonyme « matched » : alike, similar, mated, co-ordinated, paired, equated

⁶⁰⁸ remote, retired, isolated, removed, solitary

Commentaire de Saint-John Perse : « J'ai voulu exprimer ou suggérer une idée tout à fait différente : celle de l'hermétisme sacré des bêtes, qui ne sont en rapport avec rien d'autre et poursuivent leur destinée close en dehors de toutes relations. »

Edition I et II : Not that this stage was vain : to the pace of the **eremite beasts** (our thoroughbred horses with eyes of elders) many things undertaken on the darkness of the spirit – infinity of things at leisure on the marches of the spirit – great seleucid histories to the whistling of slings and the earth given over to explanations.

La sagesse dans le regard des animaux, « chevaux purs aux yeux d'ânés »⁶⁰⁹, représente un savoir au delà de la connaissance humaine, plongée dans les « ténèbres de l'esprit », et incapable de percer le mystère de l'être. L'hermétisme des choses et des bêtes, indépendantes de la conscience et du destin humains, « sans alliance », mais non pas « célibataires », impénétrables et insaisissables, correspond au paysage secret, « taciturne »⁶¹⁰ et indéchiffrable, d'une « terre » – et d'un poème ! – « livrée aux explications ».

Cependant, nous rencontrons dans l'article de Joëlle Gardes-Tamine, « Les images dans *Anabase* », l'interprétation suivante : « C'est là un procédé fréquent chez Saint-John Perse que l'utilisation d'un terme dans un sens exact et restreint, alors même que l'allure globale du contexte va noyer ce sens technique dans une interprétation figurée. En d'autres termes, le poème oriente vers une lecture figurée là où le sens est en fait d'une grande simplicité. On peut dire que le texte suscite de fausses figures. Par exemple, dans « les bêtes sans alliances » que T.S. Eliot traduit, sur les remarques de Saint-John Perse, par *eremite beasts*, une interprétation s'impose, antérieurement à toute interprétation figurée, morale ou psychologique : c'est que *l'alliance* est tout

⁶⁰⁹ Le cheval représente un animal sacré en Mongolie et au Tibet, une âme qui communique avec le mystère de la création : « Je vous parle, mon âme ! – mon âme tout enténébrée d'un parfum de cheval ! » (*Anabase*, VII, *O.C.*, p.106).

⁶¹⁰ cf. la palette figurant sur le manuscrit français d'*Anabase* (transcrit par Albert Henry) : « Au pas des **bêtes taciturnes / sans alliances**, beaucoup de choses entreprises sur les ténèbres de l'esprit –

simplement une pièce du joug, si bien que l'expression est synonyme de *bête sans attelage* ou *bêtes déliées*, expression que l'on trouvera dans les œuvres ultérieures : "Aller ! où vont toutes bêtes déliées, dans un très grand tourment de l'aile et de la corne..." (*Vents*, II, 3). »⁶¹¹

Comme le montre ce commentaire, la métaphore « bêtes sans alliances » forme également une syllepse, combinant un sens concret (« bête sans attelage ») et un sens figuré (« ermite beast ») au sein d'une même image. C'est à travers ce procédé que se révèle ici la complexité de la métaphore persienne, multipliant les significations et donnant naissance à un nombre d'interprétations infini.

Saint-John Perse attache une grande importance à l'évocation exacte de la sensation, visible surtout dans l'abondance d'adjectifs qualificatifs dans les palettes. La sensation possède toujours une portée métaphysique, comme, dans un passage du poème *Anabase*, la caresse du « poulain poisseux »⁶¹², qui deviendra un cheval dans la *Chanson* finale et témoignera ainsi de la course du temps à l'intérieur de l'œuvre. La métaphore persienne, telle qu'elle apparaît sur les manuscrits, réconcilie le dualisme platonicien entre l'idée et l'apparence, entre la pensée et la sensation, en créant, grâce au transfert sémique qu'opère cette figure stylistique, une unité poétique, une expérience

[illis.] chevaux purs aux yeux d'aînés. » (Albert Henry, *op. cit.*, *Anabase*, Suite VIII, état Y7, pp.189-190).

⁶¹¹ Joëlle Gardes-Tamine, « Les images dans *Anabase* », in : *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, *op. cit.*, p.90).

⁶¹² Texte français : « et le poulain poisseux met son menton barbu dans la main de l'enfant » (*Anabase*, V, *O.C.*, p.101).

T.S.Eliot : and the **mangy** colt thrusts his bearded chin into the hand of the child. (manuscrit *Anabasis*, V, p.12).

Palette de Saint-John Perse : **sticky / pitchy / glutinous / gluey / viscous**

Commentaire de Saint-John Perse : « cf. impression « résineuse » que laisse au toucher la robe d'un poulain. »

Edition I : the gummed colt (p.41)

Edition II : the sticky colt (p.39)

globale, universelle et pleine, du monde et des mots. Par là, elle revêt non seulement une fonction génétique, engendrant le travail de l'écriture et de l'imagination, donnant naissance à des réseaux d'images et de sèmes qui constitueront la trame narrative de l'œuvre, mais transporte également une charge ontologique, parce qu'elle reflète une vision du monde et de la poésie.

Chapitre V :

L'étymologie

« Qui prend souci des accidents de phonétique, de l'altération des signes et des grandes érosions du langage » (*Exil*, VI, *O.C.*, p.134).

1) Le principe étymologique : la genèse des signes

Le sens originel du mot « étymologie » lui confère une acception et une fonction à la fois rhétoriques et métaphysiques : « le mot *ετυμολογια* (de *ετυμος* « vrai ») qui apparaît à l'époque hellénistique, indique l'art de trouver par des rapprochements [...] le « vrai » sens du mot. Il n'implique pas une histoire de mot. »⁶¹³ L'étymologie incarne ainsi l'activité poétique par excellence, mais aussi l'art herméneutique, se rapprochant du principe poïétique de l'analogie et de son pouvoir d'interprétation. Cette quête d'une vérité linguistique et ontologique, consistant à aboutir au sens véritable d'un mot par le rapprochement analogique, rappelle la célèbre thèse du *Cratyle* dans le dialogue de Platon. Selon cette thèse, le mot n'est jamais arbitraire, mais entretient un rapport ontologique avec l'idée et la chose – croyance qui affirme implicitement que les mots et les choses, les sons et les sens étaient à l'origine liés par un rapport motivé, et que cette consubstantialité, perdue au cours du temps, doit être retrouvée par le travail poétique.

⁶¹³ A. Meillet, « Préface », in : *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Oscar Bloch et Walter von Wartburg (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p.VII.

Apparaissant dans les rhétoriques anciennes de Quintilien, de Cicéron ou encore de Donat, la preuve par l'étymologie fait partie des lieux de l'enthymème aristotélicien.⁶¹⁴ C'est bien plus tard que l'étymologie acquiert une signification philologique, historique et technique, ne concernant plus que la relation de succession réelle entre deux mots particuliers, et cherchant à établir l'origine formelle et sémantique d'un mot, ainsi que son évolution à travers l'histoire.⁶¹⁵ Selon la conception persienne, la relation étymologique, supposant un rapport d'analogie matérielle et sonore entre le mot et la chose, est le fruit d'une construction poétique que Gérard Genette appelle « mimologie », rêverie poétique sur la motivation des relations entre signifiants et signifiés, capable de produire des significations nouvelles.⁶¹⁶

Dans son ouvrage *Questions de poétique*⁶¹⁷, Roman Jakobson distingue deux rôles que peut jouer l'étymologie en poésie : d'une part, la rénovation ou la rémotivation du sens par l'emploi du mot selon le sens de son étymon (figure étymologique) ; d'autre part, l'étymologie poétique, analogie fondée sur une fausse étymologie, sur un rapport de filiation rattachant un mot à un ou plusieurs autres selon une généalogie fictive et fantaisiste, grâce à une analogie apparente de forme et de sens.

Quelle fonction l'étymologie exerce-t-elle dans la poétique de Saint-John Perse ?

a) *L'étymologie dans la poétique persienne*

⁶¹⁴ « La *figura etymologica* a été reconnue depuis longtemps par la rhétorique classique, et on la trouve un peu partout dans les littératures grecque, latine, romanes [...] » (Albert Henry, « Réflexion étymologique et langage poétique », in : *Discours étymologiques*, Jean-Pierre Chambon et Georges Lüdi (éd.), Tübingen, Niemayer, 1991, p.95).

⁶¹⁵ « L'étymologie, telle qu'elle s'est développée depuis le début du XX^e siècle, est la discipline qui cherche à établir l'origine formelle et sémantique d'une unité lexicale, le plus souvent d'un mot, mais aussi à en retracer l'histoire dans les rapports qu'il entretient avec les mots de la même famille, avec les mots de forme et de sens voisins et avec la chose qu'il désigne. Cette nouvelle conception de l'étymologie, qui englobe *l'étymologie-origine* et *l'étymologie-histoire*, trouve ses fondements dans les acquis de la grammaire historique et comparée ; elle a évolué, de plus, grâce à la sémantique, à la dialectologie et à la géographie linguistique. » (Alain Rey (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992).

⁶¹⁶ Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976.

⁶¹⁷ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp.20-21.