

Dans son article « Des bienfaits de l'étymologie, deux lectures de Saint-John Perse à l'époque de la création d'*Amers* »⁶¹⁸, Renée Ventresque évoque, à travers les annotations des lectures persiennes, la passion que voue le poète à l'étymologie.⁶¹⁹ Se reconnaissant héritier des symbolistes Mallarmé et Claudel, il fait sienne leur conception cratyléenne⁶²⁰ d'un langage sacré auquel il faut restituer la pureté originelle, grâce à l'étymologie.⁶²¹ Loin d'être uniquement une démonstration de prouesses rhétoriques, le recours à l'étymologie traduit la fonction transcendante du langage poétique, car « pour Saint-John Perse ainsi que pour Mallarmé, la poésie relève du sacré et l'écriture poétique constitue une expérience mystique qu'un travail de la forme, médité et subtil, se doit de traduire, travail où le mot investi d'une toute-puissance sans égale jouit d'un statut particulier et exige un traitement spécifique ».⁶²² L'étymologie, à la fois origine et expression d'une métaphysique du langage⁶²³, apparaît comme un moyen rhétorique formidable pour tisser des liens secrets entre les mots, des correspondances cachées assurant la cohérence intime du texte, miroir de l'unité du monde : « la

⁶¹⁸ 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, janvier 1992, Publication de la Fondation Saint-John Perse, pp.57-64.

⁶¹⁹ « On constate tout d'abord que le crayon de Saint-John Perse lecteur de *La preuve par l'étymologie* reste impassible devant les considérations de Jean Paulhan sur l'arbitraire du signe et qu'il ne s'émeut pas davantage de ses développements sur la vanité de l'étymologie. [...] Car lorsque Jean Paulhan, probablement lecteur convaincu de Saussure et de ses épigones, relève avec ironie que Mallarmé a osé, sans plaisanter, évoquer *les débuts sacrés du Langage*, lorsqu'il tient vraisemblablement pour aimables fariboles les spéculations symbolistes de Rimbaud sur l'alphabet, Saint-John Perse, lui, se place, comme l'indiquent les signes de son code personnel de lecture, du côté de Rimbaud et de Mallarmé. Là où Jean Paulhan apparaît sarcastique, le poète, dans une adhésion aussi nette que le refus de celui-ci, se montre ravi. » (Renée Ventresque, *ibid.*, pp.58-59).

⁶²⁰ Figurant dans la bibliothèque personnelle de Saint-John Perse et susceptible de l'avoir inspiré, le livre *Les Mots anglais* de Stéphane Mallarmé énonce également une telle « conception cratylenne d'un langage où serait parfaite l'adéquation entre le mot, dans sa graphie et ses sonorités, et la réalité qu'il désigne ». (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p. 455).

⁶²¹ « [...] Saint-John Perse estime [...] que l'initiative appartient aux mots et qu'à ces mots il faut tenter de restituer leur pureté originelle. Car ainsi considérés, les mots renvoient à ce langage primitif et perdu que seule la poésie peut prétendre ressusciter. » (Renée Ventresque, « Des bienfaits de l'étymologie », *op. cit.*, p.61).

⁶²² *Ibid.*, p.61.

⁶²³ voir *ibid.*, p.64.

rhétorique d'*Amers* est exactement cet outil utile qui trame, serrée et irréfragable, l'unité du texte à l'image de l'unité de cosmos. »⁶²⁴

La passion de Saint-John Perse pour la filiation étymologique des mots⁶²⁵ se révèle dans ses poèmes, dans sa correspondance⁶²⁶, ainsi que dans les commentaires et interprétations de ses poèmes, tels qu'ils apparaissent par exemple dans les annotations des traductions. L'étymologie n'est donc pas seulement une passion de « grammairien », mais revêt la forme et la fonction d'un principe poétique, qui est intimement lié au phénomène de réflexivité, caractérisant l'écriture de Saint-John Perse tout comme sa posture de poète, sa condition de créateur. Le recours à l'étymologie, « fraîcheur retrouvée parmi les sources du langage »⁶²⁷, manifeste une intention réflexive et critique ; Saint-John Perse se sert des « sources du langage » pour prononcer un jugement esthétique sur son œuvre, qu'il interprète à l'aide de l'étymologie. Celle-ci apparaît à quatre niveaux différents, en dehors des occurrences à l'intérieur de l'œuvre poétique, et révèle une idéologie de la création. Les commentaires critiques de Saint-John Perse, définissant sa condition de poète, les annotations pour les traducteurs, les variantes apparaissant sur les manuscrits de ses poèmes, ainsi que les corrections portées sur les manuscrits des traductions anglaises manifestent tous la présence de l'étymologie, qui,

⁶²⁴ *Ibid.*, p.64.

⁶²⁵ « Quant à l'étymologie, c'est vraiment peu de dire que la fidélité qu'Alexis Leger engage dès ses premières armes de poète, demeurera sans défaillances ni restrictions. Car toute son œuvre poétique à venir accueille toujours les mots à travers leur origine et leur trajet, et fait du recours constant de Saint-John Perse à l'étymologie, un trait caractéristique de son écriture poétique. Si bien que le poète, ayant tel usage des mots, devient le frère "de ce Conquérant Mongol, ravisseur d'un oiseau sur son nid, et du nid sur son arbre, qui ramenait avec l'oiseau, et son nid et son chant, tout l'arbre natal lui-même, pris à son lieu, avec son peuple de racines, sa motte de terre et sa marge de terroir, tout son lambeau de territoire foncier évocateur de friche, de province, de contrée et d'empire..." (*Oiseaux*, III, *O.C.*, p.412). Qui ne verrait là, dans ce passage d'*Oiseaux*, une des plus belles images de l'aire multiple que couvre, aux yeux de Saint-John Perse, et depuis toujours, le mot ? » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse, op. cit.*, pp.446-447).

⁶²⁶ « L'ensemble de la correspondance de Leger et de Saint-John Perse de même que les ouvrages annotés de sa bibliothèque personnelle confirment son goût passionné pour l'étymologie [...] il retire de l'étymologie de tel vocable une acception occultée qui, du coup, devient susceptible de nourrir l'ambiguïté dont Saint-John Perse, « homme parlant dans l'équivoque » « entre toutes choses bisaiguës » (*Vents*, II, 6, *O.C.*, p.213), fait une des pierres angulaires de sa poétique. » (Renée Ventresque, « Saint-John Perse face à Alexis Leger, lecteur de Bloy. À propos de la lettre du 6 juin 1908 d'Alexis Léger à Gabriel Frizeau », in : *Léon Bloy 4. Un siècle de réception, Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 2000, p.258).

⁶²⁷ *Vents*, IV, 5, *O.C.*, p.248.

faisant cohabiter les sens ancien et nouveau dans un seul espace-temps simultané, recrée l'harmonie du monde à travers l'unité du langage.⁶²⁸ Principe non seulement rhétorique et poétique, mais aussi esthétique et ontologique, l'étymologie produit souvent une méditation sur la naissance du langage poétique sur le manuscrit : la genèse des signes préfigure la genèse du poème.

Le poème *Anabase* est d'ailleurs entièrement inspiré d'une rêverie étymologique : « Ce poème complexe est sorti d'une longue rêverie étymologique sur le mot *anabase* lui-même, longue période de fermentation souterraine. [...] La longue rêverie a consisté en une sorte de contemplation de la matière suggestivement significative du mot, fondée sur l'analyse de l'étymon grec : « marche vers le haut, marche vers les hauteurs, progression passionnée vers les sommets (de l'être et de ses puissances) ». Le poème est sorti d'une rêverie étymologique sur un mot « donné » : il s'est construit comme un monument pantographié, selon les données de cette analyse verbale, structurelle et historique. Le poème *Anabase* est une longue paraphrase étymologisante du mot *anabase*. »⁶²⁹

La rêverie étymologique, origine de l'univers imaginaire d'un poème, donne également naissance à une conception esthétique, à une idéologie de la création, à un mythe poétique. violemment critiquée par Henri Meschonnic dans son article « Historicité de Saint-John Perse »⁶³⁰, cette esthétique⁶³¹

⁶²⁸ « La connaissance du monde, grâce au langage, est non seulement appropriation du monde en soi, mais réintégration des choses éparées au sein même du verbe qui les a créées. Aussi la naissance du langage et son évolution coïncident-elles avec la naissance de la conscience. L'être perçoit le monde et se l'approprie sous forme d'images, et l'exprime en mots, après le travail du mental et de la sensibilité, en un souffle modulé qui désigne la chose dite dans sa totalité existentielle et essentielle. » (Élisabeth Coss-Humbert, *Poésie, science de l'être. Une lecture ontologique des œuvres de Saint-John Perse*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p.385).

⁶²⁹ Albert Henry, « Réflexion étymologique et langage poétique », in : *Discours étymologiques*, Jean-Pierre Chambon et Georges Lüdi (éd.), Tübingen, Niemayer, 1991, pp.101-102.

⁶³⁰ Henri Meschonnic : « Historicité de Saint-John Perse », in : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, pp.359-389.

⁶³¹ « Il fait de l'étymologie non plus une origine seulement, ou une histoire, mais, prenant étymologiquement le mot "étymologie", il en fait le *discours vrai* sur le sens, confondu avec le sens. Le fonctionnement, notion historique, devient origine, notion métaphysique. Il commente étymologiquement *anabase*, *étroit* (p.1145), *séduire* (p.1147), *modestie*, *décence* (p.467). Il évoquait en 1909 la « jouissance "étymologique" » du *Traité théologico-politique* de Spinoza (p.467). *Estime* est « pris dans son sens premier » (p.581), de même *extase* « dont l'étymologie [ex-tasis] est si belle »

correspondrait à un « cliché romantique » – « cliché, le rythme pensé étymologiquement comme le mouvement de la mer, et cette étymologie est une mythologie, qui fonde une poétique et une poésie »⁶³² –, fondé sur la réciprocité fictive et postulée des mots et des choses : « Il a porté la métrique à sa puissance métaphysique. L'étymologie ancienne du mot *rythme* a été toute sa mythologie, tout son programme. Jamais on n'a poussé si loin la programmation du poème par la réciprocité postulée du langage et des éléments, – la mer, métrique et matrice d'un discours qui les invoque, qui les mime ». ⁶³³ Expression rhétorique d'une idéologie de la création, fondée sur la « corrélation » du langage et des éléments, sur un « parallélisme » imaginaire, enfantant « la Mer exemplaire du plus grand texte »⁶³⁴, « le texte même et sa substance et son mouvement de mer »⁶³⁵, le principe étymologique joue un rôle primordial dans la poétique persienne, dans sa conception de l'écriture, dans son travail critique, et, enfin, dans le processus créateur.

b) *L'étymologie dans la représentation du travail critique*

Dans sa définition de la critique littéraire, Saint-John Perse a recours à l'étymologie : « Rappelez-vous ce sens que prend le mot κρινειν dans la langue alexandrine (chez Plotin tout le temps) : « appeler, provoquer une crise »⁶³⁶ – n'est-il pas admirable, cet apport peut-être de la langue médicale

(p.727), et *chronique* (p.985). Poésie, aristocratie-généalogie du langage, et discours de sa vérité. Le dévoilement qui la réalise est cependant un mythe du langage. » (Henri Meschonnic, « Historicité de Saint-John Perse », *op. cit.*, p.376).

⁶³² *Ibid.*, pp.362-363.

⁶³³ *Ibid.* p.359.

⁶³⁴ *Amers*, III, *O.C.*, p.293.

⁶³⁵ *Amers*, « Chœur », *O.C.*, p.378.

⁶³⁶ *critique* > bas lat. *criticus* > gr. κριτικός de κρινειν « juger comme décisif ». Le mot *critique* révèle le même étymon que *crise* > lat. méd. *crisis* > gr. κρισις « décision ». (*Méd.* Moment d'une maladie caractérisé par un changement subit et généralement décisif, en bien ou en mal. (*Le Petit Robert*))

Par son étymon appartenant à la langue médicale, le mot *critique* possède deux acceptions principales :

1. *Méd.* Qui a rapport à une crise, qui décide de l'issue d'une maladie. Par extension : qui décide du sort de quelqu'un, qui amène un changement important.

(toujours bien affiliée) ? ». ⁶³⁷ L'emploi de l'expression « affiliée » (> lat. *filius* « fils ») dévoile cet intérêt passionné que Saint-John Perse porte à la « filiation » des mots, à leur « descendance », leur « lignée » : « Ô généalogiste sur la place ! combien de familles et de filiations ? ». ⁶³⁸ Pour retrouver l'origine des mots possédant un pouvoir évocateur exceptionnel, le poète doit « errer parmi les plus vieilles couches du langage » ⁶³⁹, et « remont[er] ce pur délice sans graphie où court l'antique phrase humaine ». ⁶⁴⁰

Rêve d'un langage magique qui recrée l'unité du monde – l'influence des Romantiques allemands qui, comme l'a montré Renée Ventresque, ont fait partie des lectures de jeunesse du poète ⁶⁴¹, contribue à l'édification d'un mythe de l'étymologie : « ce n'est pas une plainte différente de celle de Plotin qu'ont fait entendre, par ailleurs, les Romantiques allemands. C'est aussi une mystique du langage qu'a lue Saint-John Perse en 1937 à la fois dans le numéro spécial des *Cahiers du Sud* consacré au Romantisme allemand ⁶⁴², et dans l'ouvrage d'Albert Béguin *L'Âme romantique et le Rêve*. ⁶⁴³ Nous avons vu le poète souligner très soigneusement l'article de G. Sénéchal, "Le Rêve chez les Romantiques", et singulièrement les passages concernant l'auteur de

2. Examen d'un principe, d'un fait, en vue de porter sur lui un jugement d'appréciation, d'un point de vue esthétique ou philosophique. (*Le Petit Robert*)

Saint-John Perse fait donc allusion à l'évolution sémantique suivante : κρινειν « décider » de κρισις « décision » > « juger, porter un jugement esthétique ou philosophique ».

⁶³⁷ Lettre à Jacques Rivière, 21 octobre 1910, *O.C.*, p.677.

⁶³⁸ *Anabase*, X, *O.C.*, p.113.

⁶³⁹ *Neiges*, IV, *O.C.*, p.162.

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ Il s'agit ici d'une lecture indirecte : « L'intérêt qu'éprouve Saint-John Perse à lire la même année ce numéro des *Cahiers du Sud* consacré au Romantisme allemand et l'étude d'Albert Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve*, ne fait aucun doute. Et s'il est difficile de dire dans quelle mesure il possède une connaissance directe et approfondie de tel ou tel des représentants du Romantisme allemand, il est, en revanche, évident qu'il souscrit à chacune des articulations de la longue phrase où A. Béguin résume, en quelque sorte, l'apport de ce formidable mouvement, en portant dans la marge de gauche tant de petites soulignures verticales, et tellement serrées, qu'on a l'impression, d'abord, qu'une longue ligne a été tracée d'un seul jet : "Et il suscitera (le Romantisme allemand) quelques grands mythes, celui de l'universelle Unité, celui de l'Âme du monde et celui du Nombre souverain ; il en créera d'autres : la Nuit, gardienne des trésors, - l'Inconscient, sanctuaire de notre dialogue sacré avec la réalité suprême, - le Rêve, où se transfigure tout spectacle, où toute image devient symbole et langage mystique." » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, *op. cit.*, pp.232).

⁶⁴² *Le Romantisme allemand*, études publiées sous la direction d'Albert Béguin, *Cahiers du Sud*, mai-juin 1937, rééd. 1949.

⁶⁴³ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le Romantisme allemand et la poésie française*, Éditions des *Cahiers du Sud*, 1937 ; rééd. Paris, Corti, 1946.

"Symbolik des Traumes", G.H. von Schubert, celui qui, parmi tous les Romantiques allemands, dit avec la tristesse la plus constante sa nostalgie d'un âge d'or où l'homme vivait au sein de la nature dans une harmonie fondée sur l'intelligibilité des lois du monde. À ses yeux, tout n'est plus désormais que vestige, fragment et souvenir de cet état perdu, et le langage, en particulier, porte les stigmates indélébiles d'une telle perte. Mais malgré tout, c'est à lui, allié nécessairement au langage des rêves et tout autant à celui de la poésie, d'autoriser l'approche d'une réalité devenue indéfinissable. Car il revient au seul langage poétique de rétablir avec ses moyens la pureté et l'authenticité du langage en allées en exil. Et Saint-John Perse est totalement solidaire de ce point de vue, lui qui souligne en 1937 dans *L'Âme romantique et le Rêve* d'A. Béguin cette phrase : "La poésie a pour mission de recréer le langage primitif, de restituer dans leur intégrité la contemplation étonnée et la première présence des choses". Mais les acquis de la poésie demeurent toujours fragiles, et, comme dans toute démarche mystique, c'est une adhésion et une tension sans répit que requiert du poète sans cesse confronté à l'absence, au retrait et au silence, un langage investi d'une mission littéralement existentielle : le renouement avec l'être. »⁶⁴⁴

Les Romantiques allemands rêvaient en fait de retrouver la pureté d'un langage originel, pour recréer l'unité harmonieuse qui liait la conscience humaine et le monde. Le rêve du Livre mallarméen évoque la même conception magique du langage renouant avec l'unité du Tout, avant que la conscience fût séparée de la Nature, dont les signes étaient devenus illisibles, opaques. La perfection du langage originel, reflétant la transparence de l'univers, correspond ainsi au mythe d'un langage oublié, caché : le poème *Neiges* illustre de façon métaphorique cette altération des signes à travers les siècles, ces mots enfouis sous la neige et victimes de l'érosion. Cependant, la blancheur de la neige, rappelant la perte du langage originel, suscite en même temps la blancheur de la page de manuscrit, qui appelle le langage à venir :

⁶⁴⁴ Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse, op. cit.*, pp.462-463.

« La terre recouverte de neige fait penser également à la page blanche, laquelle semblerait inviter à l'écriture. Et cette analogie permet au poète de rattacher sa fascination des origines coloniales à sa préoccupation de la création (éventuellement poétique) ; mieux, elle explicite le lien capital qu'établit Saint-John Perse entre ses origines créoles et son destin de créateur. »⁶⁴⁵

Démarche poétique et créatrice, l'étymologie se dévoile aussi comme une technique d'invention et une loi d'écriture, telles qu'elles apparaissent sur les manuscrits persiens. Grâce à sa valeur réflexive, le poème *Oiseaux* expose de nombreux principes poétiques – en observant le chemin de sa genèse, nous allons découvrir maintenant la valeur de l'étymologie à l'intérieur de l'acte créateur.

c) *Le phénomène étymologique sur le manuscrit d'Oiseaux*

Sur le brouillon Oi 1 du poème *Oiseaux* apparaît une palette fort intéressante, révélant indirectement la conception persienne du langage poétique et de l'acte de nommer, équivalent d'une création en acte. Il s'agit des variantes suivantes :

« comme des mots : à même la sève et la **substance originelle / nommée** » (Oi 1, p.1)

Selon la Genèse, la nomination incarne l'acte créateur par excellence.⁶⁴⁶ Elle remonte à l'origine étymologique des mots, à leur « substance originelle »,

⁶⁴⁵ Mary Gallagher, *La créolité de Saint-John Perse, op.cit.*, p.381.

⁶⁴⁶ C'est dans cette conviction persienne qu'apparaît le souvenir de sa lecture de l'œuvre d'Emerson, qui écrit : « Le poète est celui qui *dit*, celui qui nomme et représente de Beau. Il est souverain, il occupe un centre. » (R.W. Emerson, « Le poète », in : *Sept Essais*, Bruxelles, Lacomblez, 1907 ; ce livre, annoté de la main de Saint-John Perse, figure parmi ses lectures de jeunesse. Voir Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse, op. cit.*, p. 46).

La nomination confère au poète un pouvoir démiurgique, le place, tel un créateur divin, architecte de l'univers, au « centre » du monde, qu'il remplit de son regard, donnant présence aux choses.

leur vérité intime.⁶⁴⁷ L'acte de nommer représente le point de départ absolu du destin des mots, dont la « substance » est « nommée », incarnée dans le nom, dans la matière sonore du signe. Cette conception poétique selon laquelle le nom figure le corps mais aussi la signification de son référent, rappelle, on l'a dit, le rêve cratyléen d'une correspondance signifiante entre l'apparence phonétique du signe et la représentation abstraite, le « sens » du référent extralinguistique. Cette motivation du signe linguistique⁶⁴⁸ au moment de sa naissance transforme la nomination en un acte donnant sens au réel : saisir l'essence du réel en le nommant correspond à un retour à l'origine étymologique du signe, étant donné que l'acte de nomination répète le geste de la création première. Saint-John Perse éprouve très tôt ce plaisir de nommer⁶⁴⁹, premier acte créateur : « Je n'ai jamais aimé nommer que pour la joie, très enfantine ou archaïque, de me croire créateur du nom. Pensez avec moi à toute l'extrême différence qu'il y a entre le "mot" et le "nom". Je me souviens d'un long poème sur des Oiseaux de mer⁶⁵⁰ [...] qui m'eût paru le fait d'un maniaque ou d'un cuistre en ornithologie, si la plupart de ces oiseaux n'avaient reçu de moi, sans imposture, le baptême de leur nom. Et je les connaissais pourtant tous fort bien, dans leur réalité comme dans leur appellation et leur classement scientifique »⁶⁵¹, écrivait le poète à propos du poème de jeunesse *Pour fêter des oiseaux*, publié dans l'édition de la Pléiade sous le titre *Cohorte*.⁶⁵²

Selon Saint-John Perse, le nom possède un pouvoir effectif, magique en poésie ; il fait advenir la chose ou en recèle le pouvoir occulte. Ainsi, la nomination incarne-t-elle un pouvoir évocateur, propre à l'écriture poétique :

⁶⁴⁷ Aux yeux de Saint-John Perse, « l'origine du mot garantit son "aloi" ; le sens étymologique recèle encore la vérité la plus approchée de la chose, il détient la mémoire de l'acte créateur. Pour Saint-John Perse, l'étymologie est l'une des grandes ressources de la création poétique. » (Mireille Sacotte, *Saint-John Perse*, Paris, Belfond, 1991, p.211).

⁶⁴⁸ Le nom est lié à l'essence de la chose par l'étymon.

⁶⁴⁹ Ainsi écrit-il en 1907 dans son poème *Éloges* : « J'ai vu bien des poissons qu'on m'enseigne à nommer. J'ai vu bien d'autres choses, qu'on ne voit qu'en pleine Eau ; et d'autres qui sont mortes, et d'autres qui sont feintes... » (*Éloges*, VIII, *O.C.*, p.40).

⁶⁵⁰ Il s'agit de *Pour fêter des oiseaux*, réécrit ultérieurement sous le titre de *Cohorte*.

⁶⁵¹ Saint-John Perse, Lettre à Valéry Larbaud, décembre 1911, *O.C.*, p.794.

« Nommer, créer ! Qui donc en nous créait, criant le nom nouveau ? »⁶⁵³
L'étymologie révèle, sous le nom commun, le secret originel portant en lui la trace de la création divine. La mission du poète consiste à retrouver cette langue originelle, ce nom primordial, cet étymon, dans la coïncidence parfaite et rêvée des mots et des choses, selon la formule magique *nomen numen*. Cet idéalisme romantique est mis en question par Henri Meschonnic, qui critique la conception cratyléenne d'un langage poétique incarnant le réel : « Cliché, le mot (confondu avec le nom) pris comme l'égal de la réalité extralinguistique des choses. Cliché, ce réalisme pris comme un nominalisme. »⁶⁵⁴

Dans l'instant de la fulguration inspiratrice, le poète « accueille » le « vrai nom »⁶⁵⁵, venant d'ailleurs et véhiculant l'essence secrète des choses « en bonne nomenclature » : « Ce sont les oiseaux de Georges Braque : plus près du genre que de l'espèce, plus près de l'ordre que du genre ; prompts à rallier d'un seul trait la souche mère et l'avatar, jamais hybrides et pourtant millénaires. Ils porteraient, en bonne nomenclature, cette répétition du nom dont les naturalistes se plaisent à honorer le type élu comme archétype : *Bracchus Avis Avis...* »⁶⁵⁶

2) L'explication par l'étymologie

La quête de la saveur originelle du mot rejoint celle du sens. L'étymologie, procédé rhétorique et philologique à la fois, possède une vertu herméneutique exceptionnelle. Ainsi, interprétant des passages obscurs de son œuvre, Saint-John Perse a recours à l'étymologie dans ces commentaires pour les traducteurs. Denis Devlin, traducteur irlandais, livre ici un témoignage de

⁶⁵² Saint-John Perse, *Cohorte* (1907 ?), Lettre à Jacques Rivière, 21 décembre 1910, *O.C.*, pp. 682-689.

⁶⁵³ *Ibid.*, p.683.

⁶⁵⁴ Henri Meschonnic, « Historicité de Saint-John Perse », *op. cit.*, p.362.

⁶⁵⁵ Selon Emerson et Saint-John Perse, le poète « reçoit l'initiation, et, au même instant, exerce le pouvoir transmis : il nomme. Et le champ de la nomination est inépuisable, à l'échelle du monde. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p. 47).

cette méthode « exégétique » : « Les significations étaient explorées presque uniquement par la grammaire et la linguistique ; la matière de la poésie était alors le langage, et Perse tolérait mal des interprétations qui se réclamaient de domaines en principe étrangers à la poésie, tels que l’anthropologie et l’archéologie. [...] Tel mot français voyait son sens moderne renforcé par la référence au principe même du noyau latin dont il dérivait. »⁶⁵⁷

Pour Saint-John Perse, l’étymologie incarne simultanément une source d’imagination, d’invention et de signification, une technique d’interprétation ainsi qu’une idéologie de la création et une vision du monde. Ressource linguistique influant sur la richesse sémantique d’un mot en dévoilant son sens second, le principe étymologique représente aussi un moyen d’explication pour le traducteur.⁶⁵⁸ Ainsi, de nombreuses annotations destinées à Friedhelm Kemp témoignent d’une telle démarche exégétique. Voici un exemple où l’étymologie fournit un moyen excellent d’explication et d’interprétation :

F. Kemp : « d’étranges déshérences » : déshérence, ici le contraire de cohérence ?

⁶⁵⁶ *Oiseaux*, XII, *O.C.*, p.424.

⁶⁵⁷ *O.C.*, p.1112.

⁶⁵⁸ L’explication sémantique des titres « Anabase » et « Chronique » révèle le même recours à l’étymologie comme technique interprétative :

Anabase :

- Note critique : « Pris dans sa double acception étymologique, il [le titre *Anabase*] signifie à la fois « montée en selle » et « expédition vers l’intérieur ». (*O.C.*, p.1108)
- Annotation sur la traduction de T.S.Eliot : « Le mot Anabase est neutralisé dans ma pensée jusqu’à l’effacement d’un terme usuel, et ne doit plus suggérer aucune association d’idée classique. Rien à voir avec Xénophon. Le mot est employé ici abstraitement et incorporé au français courant avec toute la discrétion nécessaire – monnaie usagée et signe fiduciaire – dans le simple sens étymologique de « expédition vers l’intérieur » avec une signification à la fois géographique et spirituelle (ambiguïté voulue). Le mot comporte aussi, de surcroît, le sens étymologique de « montée à cheval », « montée en selle ». (manuscrit de T.S.Eliot).

Chronique :

- Note critique : « Interrogé sur l’interprétation qu’il convenait d’attacher au titre *Chronique*, Saint-John Perse répondait simplement que ce titre devait être pris dans une double acception, personnelle et impersonnelle, reliée à la double signification du mot grec Χρῶνος. « Sous son titre, *Chronique*, à prendre au sens étymologique, c’est un poème à la terre, et à l’homme, et au temps, confondus tous trois pour moi dans la même notion intemporelle d’éternité. » (*O.C.*, p.1133).

Remarquons que la citation, insérée dans la note rédigée par Saint-John Perse, acquiert ici un statut d’autocitation.

Saint-John Perse : = vacances, défaillances, dépossessions, carences.
(sens **étymologique** : déshérité).⁶⁵⁹

L'explication persienne associe le substantif « déshérence »⁶⁶⁰ à l'adjectif « déshérité »⁶⁶¹, possédant un étymon latin commun. Or l'interprétation du poète ne se limite pas à l'évocation du mythe nervalien du *Desdichado*, figure légendaire et poétique de l'errant à l'identité perdue : « L'ennui cherche son ombre aux royaumes d'Arsace ; et la tristesse errante mène son goût d'euphorbe par le monde, l'espace où vivent les rapaces tombe en d'étranges déshérences... ». ⁶⁶² Elle approfondit cette allusion intertextuelle cachée par une référence contextuelle, précédant immédiatement le passage : « qu'est-ce, en toute chose, qui soudain fait défaut ? ». ⁶⁶³ Cette interrogation désespérée motive et justifie l'explication – « vacances, défaillances, dépossessions, carences » – fournie par Saint-John Perse en vue de la compréhension du mot « déshérence », en dehors de la référence à son sens étymologique.

Dans d'autres cas, l'étymologie sert à confirmer un des nombreux sens d'une expression polysémique telle que « humeur », dont l'interprétation suit l'histoire diachronique de son évolution sémantique :

F. Kemp : « soulèvements d'humeur » : humeur ici dans son sens primitif de ce qui est humide ?

Saint-John Perse : Oui, si l'on veut ; mais beaucoup plus largement que cela. L'ambiguïté du mot, à la fois concret et abstrait, est accueillie ici avec la suggestion première de son **étymologie latine** (fluide organique prompt à l'**intumescence**), mais pris surtout, par extension, dans son acception morale (mouvement d'âme) = poussées, accès, soulèvements

⁶⁵⁹ « Annotations de Saint-John Perse », précédé d'une préface de Friedhelm Kemp, *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, *op. cit.*, p.51, question 3, poème *Exil*.

⁶⁶⁰ (> lat. *heres*, *heredis* « héritier »)

⁶⁶¹ (> lat. *hereditare* « hériter de », de *heres*)

⁶⁶² *Exil*, V, *O.C.*, pp.130-131.

⁶⁶³ *Ibid.*, p.130.

d'humeur ombrageuse et grandes phases d'assombrissement ; accès d'humeur sacrée, de sauvagerie, de sourde et sombre violence. (cf. anglais : « mood »).⁶⁶⁴

Par métaphore, les « soulèvements d'humeur » appellent l'image de la montée des vagues marines. Le mot « humeur » y adopte l'acception du fluide aquatique, d'après son sens étymologique.⁶⁶⁵ Transposé sur un plan métaphysique, le mot « humeur » épouse le sens de « tempérament sombre », de « colère », expression de la « violence sacrée », de « l'irritation divine » comme manifestations de l'ineffable. Enfin, « humeur » possède aussi une signification poétique : l'intumescence du style périodique, la montée du flot verbal sont engendrées par la métaphore de la « mer du plus grand texte » – « Par grands soulèvements d'humeur et grandes intumescences du langage, par grands reliefs d'images et versants d'ombres lumineuses, courant à ses splendeurs massives d'un très beau style périodique [...] ». ⁶⁶⁶ Le sens étymologique du mot « humeur » conduit ainsi à la création de deux images, intimement liées à la thématique centrale du poème *Amers* : la montée de la houle marine, ainsi que la dilatation de la période phrastique, dont le mouvement rappelle le déferlement des vagues.

Une autre explication de Saint-John Perse a également recours à l'étymologie d'une expression, enrichie du sens contextuel et de sa signification poétique :

F. Kemp : « à notre escient » : je ne comprends pas très bien.

Saint-John Perse : face à face et contre nous, au plus haut de notre être : à hauteur de nos fronts et de notre connaissance (**sens étymologique**)⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ « Annotations de Saint-John Perse », précédé d'une préface de Friedhelm Kemp, *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, *op. cit.*, p.96, question 2, poème *Amers*.

⁶⁶⁵ (> lat. *humor*, *humoris*, m. « liquide, humidité »).

⁶⁶⁶ *Amers*, « Invocation », *O.C.*, p.266.

⁶⁶⁷ « Annotations de Saint-John Perse », précédé d'une préface de Friedhelm Kemp, *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, *op. cit.*, p.96, question 5, poème *Amers*.

En dehors de l'explication étymologique stricte – « à hauteur de [...] notre connaissance » – du mot « escient »⁶⁶⁸, Saint-John Perse livre une interprétation poétique, motivée par le contexte d'une confrontation rituelle et sacrée entre l'homme et l'immensité « inconciliable, et singulière, et à jamais inappariée » de l'être dans les « temples frettés d'or », lieu d'avènement de la promesse, de l'offrande, du sacrifice qu'incarne la vision de la Mer :

« nous avons vu monter au loin cette autre face de nos songes [...] nous avons eu, sur notre front, cette charge royale de l'offrande [...] Nous avons eu [...] la Mer plus haut que notre face, à hauteur de notre âme ; et dans sa crudité sans nom à hauteur de notre âme [...] ... Et de plus haut, et de plus haut déjà, n'avions-nous vu la Mer plus haute à **notre escient** [...] » (*Amers*, « Invocation », *O.C.*, pp.266-267).

Il est question de hauteur, de face, de front, d'âme : les termes et formulations du texte poétique réapparaissent tels quels dans l'explication pour le traducteur. Commentaire herméneutique et texte poétique participent ainsi d'une même structure imaginaire, d'un même univers lexical, d'une poéticité égale.

F Kemp : « l'instant d'une telle équité ».

anglais : « that pure instant ».

Saint-John Perse : « équité » pris ici, d'après l'**étymologie**, dans le sens originel d'égalité, d'unité, d'équation entre toutes choses. À cette notion métaphysique s'ajoutent une suggestion d'ordre physique, celle d'équation du temps (établissement du midi vrai par rapport au midi moyen) et une suggestion d'ordre moral, celle d'équanimité, ou égalité d'âme. Il s'agit donc là, synthétiquement, dans une fulguration à la fois intellectuelle et spirituelle, de l'instant frappé d'absolu, d'éminente

⁶⁶⁸ > lat. *me sciente* (ablatif absolu) « selon mon savoir, à ma connaissance, que je sache » ; *sciente* étant le participe présent (à l'ablatif) du verbe *scire* : « savoir, connaître ».

souveraineté, de parfait équilibre – en un mot, d'éternité. (La traduction anglaise n'en est pas une).⁶⁶⁹

Observons que l'explication de l'expression va de l'acception générale à la signification spécifique, l'interprétation se faisant de plus en plus poétique grâce à l'introduction d'un vocabulaire appartenant non pas à la terminologie scientifique de la lexicographie, mais à un lexique personnel, présent dans l'œuvre poétique. Cependant, le sens étymologique latin, assimilé ici par Saint-John Perse à la signification la plus générique « d'égalité, d'unité, d'équation entre toutes choses », comporte déjà les acceptions les plus spécifiques : voici les différents sens, dans l'ordre de leur importance, de l'étymon latin *aequitas, -atis*, f. « égalité » :

- égalité d'âme, calme, équilibre moral, esprit de modération (acception morale et spirituelle)
- équité, esprit de justice, impartialité (acception juridique et métaphysique)
- égalité, juste proportion (acception physique et esthétique).

Les trois acceptions principales se retrouvent, dans l'ordre inversé, au sein du commentaire de Saint-John Perse, commentaire qui dévoile ici un motif de l'imaginaire persien, et une métaphore de sa poétique. Le sens « d'égalité, d'unité, d'équation » illustre aussi bien la perfection poétique, le poème parfait « au feu des plus beaux actes de l'esprit », que l'instant mythique « de plein midi »⁶⁷⁰, instant où se manifeste « l'accès » à l'infini. « Instant frappé d'absolu » et « d'éternité », l'instant de la révélation divine est également celui

⁶⁶⁹ « Annotations de Saint-John Perse », précédé d'une préface de Friedhelm Kemp, *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, *op. cit.*, p.97, question 4, poème *Amers*.

⁶⁷⁰ « Et la maturation, soudain, d'un autre monde au plein midi de notre nuit... » (*Vents*, III, 5, *O.C.*, p.228). Le « plein midi », l'heure ultime où s'ouvre l'accès d'un « autre monde », est une métaphore de « l'instant éternel » qui incarne l'image du « seuil ». Image d'inspiration nietzschéenne, le « plein midi » ressemble au « grand midi », instant de révélation : « Ô de l'éclair heure bénie ! Ô mystère d'avant-midi ! Un feu qui se propage, c'est ce qu'un jour je veux encore faire de ceux-là et des annonciateurs avec des langues de flamme, avec des langues de flamme un jour ils annonceront, voici que vient, qu'approche le grand midi ! » (Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1995, pp.214-215).

de l'épiphanie de la présence poétique – « la tendre page lumineuse contre la nuit sans tain des choses ».⁶⁷¹

Instant de la révélation du seuil, « l'accès », image de « l'équité », est situé entre vie et mort, entre immanence et transcendance, au point suprême de l'être. Ce moment du dépassement, dont l'éclat immortel sur sa cime, au faîte de son mouvement, éternise l'instant même de son épiphanie, devient le lieu où l'instant et l'éternité ne font qu'un, où l'intensité de l'expérience arrête l'écoulement du temps.⁶⁷² De même, le « portique Instant » nietzschéen, point extrême de passage, d'initiation, d'accès, évoque, par son intensité, sa profondeur et son acuité, la notion d'éternité : « De ce portique Instant court en arrière une longue, une éternelle voie : derrière nous s'étend une éternité ».⁶⁷³ L'instant y surgit sous son éclat éternel : « l'extase de l'enivrement et le vertige de l'instant méridien »⁶⁷⁴ créent le *lieu* poétique par excellence, « un unique lieu de convergence de toutes les tensions ».⁶⁷⁵

La présence d'une figure étymologique crée une *syllapse* sémantique, employant un terme unique dans une double signification. Le terme est porteur de son sens actuel et de son sens étymologique, généralement plus concret. La poésie persienne, exploitant toutes les virtualités signifiantes du mot, fait ainsi largement usage de la polysémie et de la syllapse, afin de substituer à une logique argumentative une logique associative.

Les réponses et commentaires de Saint-John Perse pour Friedhelm Kemp illustrent les principes de son art poétique. L'explication par l'étymologie confirme la puissance de l'origine dans la conception et l'interprétation des images. De même, la méthode génétique, explication de l'image à travers son acte de naissance, renforce le statut auto-référentiel de la création poétique et de l'interprétation, qui intègrent par là le processus

⁶⁷¹ Amers, « Invocation », *O.C.*, p.267.

⁶⁷² d'après une conception bergsonienne du temps vital.

⁶⁷³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p.198.

⁶⁷⁴ Jean Bollack, « Une esthétique de l'origine : Saint-John Perse », in : *La Grèce de personne*, *op. cit.*, p.228.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

dynamique du devenir des mots. Le processus créateur acquiert ainsi une valeur herméneutique.

Les annotations du poète révèlent l'extraordinaire importance de *l'origine*, qu'elle soit génétique ou étymologique, qu'elle retrace l'histoire de l'acte créateur ou celle du mot. L'origine devient ainsi un facteur principal de la poésie persienne et de son travail critique et exégétique, intimement liés à la représentation de la genèse poétique « à même la sève et la substance originelle ». ⁶⁷⁶

3) Étymologie et traduction

En corrigeant, annotant et commentant les traductions en langue anglaise de son œuvre poétique, Saint-John Perse s'engage dans un véritable travail de recreation, dont la dimension à la fois critique et poétique révèle les lois intimes de l'acte créateur – et le rôle qu'y joue le principe étymologique. Si nous examinons les corrections de Saint-John Perse sur les manuscrits de la traduction anglaise d'*Amers*, nous notons la présence abondante de changements presque synonymiques. Souvent, ceux-ci semblent s'éclairer par le désir de préserver le même étymon en anglais, comme par exemple dans les traductions suivantes ⁶⁷⁷ :

termes français	traduction du poète	versions anglaises ⁶⁷⁸
nacelle et nave	nacelle and hull	bark / skiff
bandes de cuir	leather bands	leather straps
Congre salace du désir	salacious Conger of desire	eel / sea-eel
en forme de poisson	in the form of a fish	shape
tu es l'écaille	you are the scale	shell
fêtes	feasts	celebrations
couche	couch	bed

⁶⁷⁶ *Oiseaux*, VIII, *O.C.*, p.417.

⁶⁷⁷ Ces exemples sont extraits des manuscrits des traductions de Wallace Fowle et de John Marshall de la strophe IX d'*Amers*.

⁶⁷⁸ de Fowle et de Marshall

termes français	traduction du poète	versions anglaises ⁶⁷⁹
hanche	haunch	hips / flank
au bas de	at the base	at the foot / at the bottom
poches	pouches	pockets / sacks
voyager	voyage	travel

Il est évident que seule l'étymologie motive les corrections persiennes. Cependant, ce critère étymologique, permettant le rapprochement sonore des deux expressions française et anglaise, ne rend pas toujours compte d'une évolution sémantique différente dans les deux langues. Si le sens étymologique de *couche / couch* est le même (de lat. *collocare* : « placer », « étendre »), le sens actuel révèle une différenciation, avec une signification spécifique en anglais (*couch* = « canapé »). Denis Devlin, traducteur d'*Exil*, est sensible à ce problème : « le traducteur [...] se voyait bien obligé d'insister quelquefois : le mot anglais de même radical latin que le mot français ne pouvait être amené à signifier la même chose ». ⁶⁸⁰

Dans les annotations persiennes de la traduction anglaise d'*Anabase* par T.S. Eliot⁶⁸¹ apparaît le même désir de maintenir l'étymon commun entre l'expression française et sa traduction anglaise. Observons les annotations suivantes :

Texte français : « Le Vérificateur des poids et des mesures descend les fleuves **emphatiques** avec toute sorte de débris d'insectes et de fétus de paille dans sa barbe. » (*Anabase*, III, *O.C.*, p.96).

Traduction initiale d'Eliot : « The Assayer of Weights and Measure comes down the **tumid**⁶⁸² rivers »

⁶⁷⁹ de Fowlie et de Marshall

⁶⁸⁰ *O.C.*, p.1112.

⁶⁸¹ Nous reproduisons ici la transcription fidèle des notes manuscrites de Saint-John Perse pour T.S.Eliot, déposées à la Fondation Saint-John Perse. Le signe autographe ≠ signifie que Saint-John Perse n'approuve pas la traduction d'Eliot. Le signe autographe = indique la proposition de Saint-John Perse.

Commentaire de Saint-John Perse : « fleuves emphatiques » : « The Assayer of Weights and Measure comes down the **emphatic** rivers ». Maintenir si possible « the emphatic rivers ». 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.

Dans cette annotation, Saint-John Perse désire maintenir le même étymon en anglais, l'expression française « fleuve emphatique » engendrant « emphatic river » en anglais. La cause de ce maintien repose dans « l'accouplement forcé » entre un substantif abstrait et un adjectif épithète concret, produisant, à travers la fusion entre le réel et l'idée, une vision unitaire du monde et du langage, le fait stylistique conduisant à la conception ontologique. Une autre raison plus profonde de ce maintien du même étymon réside dans la polysémie du mot « emphatique », permettant la superposition de deux sens, dont l'un est réflexif : le sens concret du mot emphatique, « enflé », fait allusion à la montée des eaux du fleuve, à une rivière en crue. Le deuxième sens du mot, plus abstrait mais surtout stylistique, donc métapoétique et réflexif, se réfère à un style enflé, grandiloquent, une rhétorique qui suit certains principes esthétiques, mais non pas nécessairement la vérité.⁶⁸³ L'actualisation du sens stylistique est justifiée par l'occurrence dans le verset suivant du mot « mensonge », faisant lui aussi allusion à un fait langagier : « Va ! nous nous étonnons de toi, Soleil ! Tu nous as dit de tels mensonges ! ». ⁶⁸⁴

Le terme « emphatique » forme donc une syllepse, établissant une analogie entre l'eau et le langage, telle qu'elle apparaît aussi dans l'expression « intumescences du langage » :

⁶⁸² tumid : « gonflé »

⁶⁸³ « C'est le même type d'explication, par association de mots, qui permet de comprendre que le fleuve qui s'enfle soit comme le style, *emphatique*. En l'occurrence, le terme spécifique, *emphatique*, s'est substitué à un terme plus général, comme *gonflé*. » (Joëlle Gardes-Tamine, « Les images dans *Anabase* », in : *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, *op. cit.*, p. 88).

⁶⁸⁴ *Anabase*, III, *O.C.*, p.96.

« Ainsi la **Mer** vient-elle à nous [...] comme un peuple jusqu'à nous dont la **langue** est nouvelle, et comme une langue jusqu'à nous dont la phrase est nouvelle, menant à ses tables d'airain ses commandements suprêmes, par grands soulèvements d'humeur et grandes **intumescences du langage**, par grands reliefs d'images et **versants** d'ombres lumineuses, courant à ses splendeurs massives d'un très beau **style périodique**. »
(*Amers*, « Invocation », *O.C.*, p.266).

L'expression « intumescences du langage »⁶⁸⁵, sémantiquement apparentée à « fleuves emphatiques »⁶⁸⁶, met en scène la même métaphore, fondée sur l'analogie entre le balancement de la houle marine et le mouvement, ascendant et descendant, de la « période » phrastique, constituée de deux « versants » : la protase et l'apodose. Le maintien du même étymon dans la traduction anglaise est ainsi motivé par l'exploitation polysémique du mot « emphatique » (sens concret et sens métopoétique), qui introduit, par la création d'une syllepse, un deuxième sens réflexif dans le passage.⁶⁸⁷

Observons maintenant un autre exemple. Le syntagme « les mers fautives aux détroits »⁶⁸⁸ est traduit en anglais par « the dangerous seas and their straits ». Cette version de T.S. Eliot est contestée par Saint-John Perse, qui propose « the seas faulty in their straits », accompagné du commentaire suivant : « "The dangerous seas and their straits" ne répond pas au sens littéral : "the seas faulty in their straits". Tout l'effet voulu est dans l'écart du mot "fautives", et son ambiguïté entre les deux acceptions, abstraite et concrète. »⁶⁸⁹

⁶⁸⁵ intumescence : gonflement, enflure, dilatation

⁶⁸⁶ emphatique : enflé, ampoulé, déclamatoire, pompeux, grandiloquent, redondant / emphase : énergie, force expressive ; il s'agit d'une expression dont seul le sens moderne est devenu péjoratif dans sa qualification du style élevé.

⁶⁸⁷ Ce deuxième sens n'est pas respecté par Eliot dans les deux traductions publiées (1938 et 1959) :

1. The Assayer of Weights and Measures comes down the **stressed** rivers. (*Anabasis*, translation by T.S.Eliot, New York, Harcourt, Brace & Co., 1938).
2. The Assayer of Weights and Measures comes down the **imposing** rivers. (*Anabasis*, translation by T.S.Eliot, London, Faber & Faber, 1959 – revised version)

⁶⁸⁸ *Anabase*, III, *O.C.*, p.96.

⁶⁸⁹ manuscrit de T.S.Eliot.

La conservation du même étymon dans la traduction anglaise – l’expression « mers fautives » donnant « seas faulty » en anglais – est motivée une fois de plus par la présence d’une syllepse, réunissant les sens concret et abstrait dans une seule expression. Le sens concret désigne un détroit, un bras de mer entre deux terres rapprochées faisant communiquer deux mers ; un détroit dangereux, « fautif » par son étroitesse ou par la présence de banques de sable invisibles parce qu’immergées et traîtresses, contre lesquels les bateaux échouent. Le sens abstrait fait allusion à la mer en tant que force inspiratrice : si l’élément marin « manque » et « fait défaut »⁶⁹⁰, la mer se transforme en traîtresse, mensongère comme les mots – « ah ! nous avons trop présumé du masque et de l’écrit ! ».⁶⁹¹ Comme le soleil, – « Va ! nous nous étonnons de toi, Soleil ! Tu nous a dit de tels mensonges !... »⁶⁹² – la mer symbolise cette force mensongère : « En toi mouvante, nous mouvant, nous te disons Mer innommable : [...] véracité dans le mensonge et trahison dans le message ».⁶⁹³

L’acception abstraite associe la mer à l’âme du poète, siège de la force créatrice, et à l’écriture elle-même, à l’éloquence. L’actualisation du sens abstrait de l’expression « fautives » représente ainsi le résultat d’un mouvement de métaphorisation de la mer. La syllepse où se réunissent le sens concret et l’acception abstraite dans une double présence, présuppose une superposition de signifiés. Inspiration et force créatrice, la mer incarne le foyer de ce double mouvement, amorcé et motivé par la comparaison dans le verset antérieur : « Mon âme est pleine de mensonge, comme la mer agile et forte

⁶⁹⁰ Friedhelm Kemp : « Les mers fautives aux détroits. Je ne comprends pas très bien. » Réponse de Saint-John Perse : « Les mers en défaut, les mers qui viennent à faillir, à manquer ou à trahir, les mers traîtresses ou trop étroites qu’on peut incriminer. » (« Annotations de Saint-John Perse », précédé d’une préface de Friedhelm Kemp, *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, p.49).

⁶⁹¹ *Amers*, III, *O.C.*, p.289.

⁶⁹² *Anabase*, III, *O.C.*, p.96.

Voici une autre référence intratextuelle : « Soleil de l’être, trahison ! Où fut la fraude, où fut l’offense ? où fut la faute et fut la tare, et l’erreur quelle est-elle ? reprendrons-nous le thème à sa naissance ? » (*Nocturne*, *O.C.*, p.1395). La trahison du soleil est liée, ici aussi, à la « faute » des mots et de l’écriture ; le sens réflexif se trouve actualisé par la présence de l’expression métapoétique « thème ». Le motif de la trahison de l’Être – « Et nous ravisse encore, ô monde ! ta fraîche haleine de mensonge ! » (*Neiges*, IV, *O.C.*, p.163) – et des mots traverse ainsi l’œuvre poétique tout entière, d’*Anabase* à *Nocturne*.

sous la vocation de l'éloquence ! ». ⁶⁹⁴ L'expression « éloquence », appartenant au langage rhétorique, possède une valeur métapoétique, qui introduit et motive ici une interprétation métaphorique et réflexive du passage. ⁶⁹⁵

La traduction du mot « étroit » – « Les mers fautives aux Détroits n'ont point connu de juges plus étroit ! » ⁶⁹⁶ – dévoile, elle aussi, la motivation étymologique de cet adjectif, suscitant le commentaire du poète, qui condamne la traduction de T.S.Eliot « a judge more sévère », en proposant « no straiter judge » : « "No straiter judge" : intérêt étymologique du mot étroit. "A judge more severe" élude toute la portée de l'expression "a straiter judge" ». ⁶⁹⁷

La traduction d'Eliot « a judge more severe » livre une interprétation du mot « étroit » comme « sévère, dur, exigeant, impitoyable, qui a peu de largeur et de générosité », « rigoureux, strict, contraignant », mais occulte la signification d'un « esprit sans largeur de vues, sans compréhension ni tolérance ». Or Saint-John Perse souhaite la conservation et l'exploitation maximale du sème *étroit*, dans son acception étymologique et actuelle, concrète et abstraite, d'autant plus qu'en anglais, les mots « détroit » et « étroit » se traduisent tous les deux par « strait », ce qui renforce le lien analogique entre l'étroitesse du détroit marin et celle de l'esprit judiciaire, analogie extensible jusqu'à l'hypallage. ⁶⁹⁸ Quel est cependant ce sens étymologique que Saint-John Perse souhaite conserver dans la traduction ? Il est d'autant plus intéressant qu'il révèle une nuance figurée, « réflexive », en

⁶⁹³ *Amers*, « Chœur », p.371.

⁶⁹⁴ *Anabase*, III, *O.C.*, p.96.

⁶⁹⁵ La traduction définitive de T.S.Eliot respecte cet emploi polysémique : « The seas **erring** in their straits have not known a **narrower** judge! » (*Anabasis*, translation by T.S.Eliot, New York, Harcourt, Brace & Co., 1938, et London, Faber & Faber, 1959 – revised version)

⁶⁹⁶ *Anabase*, III, *O.C.*, p.96.

⁶⁹⁷ manuscrit de T.S.Eliot.

⁶⁹⁸ « Les mers fautives aux Détroits n'ont point connu de juge plus étroit ! ». (*Anabase*, III, *O.C.*, p.96). Le jeu de la rime et de l'étymologie commune (détroit > lat. *de-strictus* > *strictus* « étroit », mais aussi « serré, concis, sévère, rigoureux, strict », de *stringere* « serrer, étreindre, lier ») entre « détroits » et « étroits », ainsi que l'association d'un substantif concret « détroit » à « fautif », adjectif abstrait dans son acception courante d'une part, et, d'autre part, l'association de l'épithète concrète « étroit » au substantif « juge » qui suggère une activité de l'esprit, ayant une valeur abstraite, pourraient inviter à la lecture d'une hypallage : « Les mers étroites aux détroits n'ont point connu de juge plus fautif ».

parlant du style d'un écrivain : en latin, *strictus* signifie la concision, la densité, la concentration, le « style resserré », « ramassé ». ⁶⁹⁹ Le maintien du sens étymologique dans une expression polysémique s'explique ainsi par la présence voulue d'un sens second, introduisant, à travers un procédé métaphorique, une signification métapoétique sous-jacente.

Les corrections de Saint-John Perse qui souhaitent reproduire le même étymon dans la traduction anglaise (*emphatiques* > *emphatic* désignant le « style grandiloquent », *fautives* > *faulty* faisant allusion au « pouvoir traître du langage », *étroit* > *strait* symbolisant la « densité et concentration du style ») sont donc non seulement motivées par la passion du poète pour l'étymologie, mais aussi et surtout par le principe d'une écriture réflexive, produisant, sous l'évocation du réel, un discours métapoétique en filigrane, une méditation sur le style et sur le langage poétique.

Un autre exemple de la traduction d'*Anabase* illustre cette mise en évidence de la fonction autoréférentielle de l'écriture poétique, grâce à ce procédé que nous appellerions étymologique, transformant *Anabase*, épopée de la conquête guerrière, en une quête poétique, en l'histoire d'une naissance et d'une ascension créatrices.

Texte français : « 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. »

(*Anabase*, IV, *O.C.*, p.102).

T.S.Eliot : The horsemen on the crest of the capes, battered by luminous eagles, stirring with their speartips the catastrophes of fine weather, issued over the seas a fervent report. (manuscrit *Anabasis*, p.13)

Correction de Saint-John Perse : [The horsemen on the crest of the capes,] assailed [by luminous eagles,] and nourishing on the tips of their

⁶⁹⁹ *Demosthenes est strictior* : « le style de Demosthenes est plus concentré », Quintilien, 12,10,52.

spears the pure catastrophes of sunshine, published [over the seas] an ardent chronicle.

Edition I : The horsemen on the crest of the capes, battered by luminous eagles, and feeding on their spear-tips the pure disasters of sunshine, issued over the seas a fervent report.

Edition II : The horsemen on the crest of the capes, battered by luminous eagles, and feeding on their spear-tips the pure disasters of sunshine, published over the seas a fiery bulletin.

Les corrections de Saint-John Perse maintiennent systématiquement la même étymologie entre l'expression française et son équivalent anglais, tandis que les propositions lexicales de T.S. Eliot tendent à contourner ce rapprochement entre la langue d'origine et sa traduction par l'existence d'un étymon latin commun. Ce comportement pourrait traduire une certaine prudence de la part du traducteur, afin d'éviter un faux sens. Voici, encore une fois, les corrections de Saint-John Perse qui révèlent une « volonté étymologique » :

<u>Texte français</u>	<u>Correction SJP</u>	<u>Eliot édition I</u>	<u>Eliot édition II</u>
ardente	ardent	fervent	fiery
chronique	chronicle	report	bulletin
nourrissant	nourishing	feeding	feeding
publiaient	published	issued	published

Prenons pour exemple le mot « chronique », genre historique qui relate les exploits politiques et guerriers. Cette thématique belliqueuse, présente également dans le genre historique de l'épopée, écrite traditionnellement en vers, est attestée à l'intérieur du passage par un lexique militaire – « cavaliers », « assaillir », « lances », « ardent », « catastrophe ».⁷⁰⁰ En employant le mot « chronique », Saint-John Perse lui confère une valeur métapoétique, situant ainsi sa propre œuvre *Anabase* dans une tradition littéraire, en l'inscrivant dans le sillage de l'écrivain grec Xenophon et de son œuvre *Anabasis*, chronique des guerres perses.⁷⁰¹ Même si toute allusion à l'héritage antique est démentie par l'auteur⁷⁰², c'est probablement pour cette raison intertextuelle que Saint-John Perse écarte les propositions de T.S. Eliot, « bulletin »⁷⁰³ (journal, communiqué) et « report »⁷⁰⁴ (compte rendu, rapport), expressions qui ne désignent aucun genre littéraire historique, contrairement à l'expression anglaise « chronicle », qui représente la traduction exacte du mot français « chronique »⁷⁰⁵, adoptant dans le passage une signification réflexive, autoréférentielle. Le lecteur reste sceptique face au refus persien concernant toute allusion intertextuelle dont pourrait témoigner le choix du titre *Anabase* ; occultant tout héritage littéraire et intellectuel afin de décorer son œuvre d'une aura d'originalité et d'autonomie exceptionnelles, le commentaire de l'auteur devient un indice pour le critique.

⁷⁰⁰ L'expression « catastrophe », signifiant initialement le bouleversement, la chute, la défaite, peut, elle aussi, s'inscrire dans ce champ lexical.

⁷⁰¹ 430-453 av. J.C.

⁷⁰² Cf. le commentaire de Saint-John Perse sur la première page du manuscrit de T.S.Eliot, concernant le titre :

« Le mot "Anabase" est neutralisé dans ma pensée jusqu'à l'effacement d'un terme usuel, et ne doit plus suggérer aucune association d'idées classiques. Rien à voir avec Xenophon. »

⁷⁰³ **bulletin** : 1) a short news report on the radio or television (journal)

2) a short official announcement that is made publicly to inform about an important matter (communiqué) (*Collins Cobuild English Dictionary*)

⁷⁰⁴ **report** : 1) a written or spoken account of something that has happened.

2) an official document which is prepared by a committee or other group of people who have been working on a particular subject. (*Collins Cobuild English Dictionary*)

⁷⁰⁵ **chronicle** : record of historical events in the order in which they happened (*Oxford Advanced Learners Dictionary*)

chronique : recueil de faits historiques, rapportés dans l'ordre de leur succession. (*Le Petit Robert*)

Gouvernant les corrections de Saint-John Perse, le principe étymologique semble être motivé par un souci de cohérence sémantique, voire de cohésion lexicale, constituant un réseau horizontal, isotopique, tel qu'il apparaît dans l'exemple suivant, tiré de la traduction de *Vents* :

Texte français : « Et de tels signes sont mémorables – comme la **fourche** du destin au front des bêtes **fastidieuses**, ou comme l'algue **bifourchue** sur sa rotule de pierre noire. » (*Vents*, IV, 4, *O.C.*, p.243).

Hugh Chisholm : And such signs are memorable – like the **fork** of destiny on the brow of the **dull** animals, or like the **divided** seaweed on its patella of black stone. (manuscrit *Winds*, Canto IV,4, p.14)

Variante de Saint-John Perse : [And such signs are memorable – like the **fork** of destiny on the brow of the] **fastidious** beasts, [or like the] bifurcated / **forked** [seaweed on its patella of black stone].

Palette de Saint-John Perse :

scornful / contemptuous / disdainful	[méprisant, dédaigneux]
weary / wearied	[blasé, ennuyé]
squeamish	[délicat]
fastidious	[méticuleux, difficile]
indifferent	[indifférent]
wayward / faddy	[capricieux]

L'exemple présente deux corrections obéissant au principe étymologique. La première concerne l'adjectif anglais « divided », remplacé par « bifurcated », puis « forked ». Ces deux variantes persiennes correspondent à l'expression française « bifourchue », avec laquelle elles partagent le même étymon latin : *furca*, ae, f. « fourche », « bois fourchu ». Cette correction n'est pas gratuite, mais motivée par le contexte ; faisant apparaître un polyptote, celui-ci réunit plusieurs formes grammaticales d'un même mot, en l'occurrence l'adjectif et le nom : « la fourche du destin » donne naissance à « l'algue bifourchue », en anglais, « the fork of destiny » engendre « the forked seaweed ». L'emploi de

l'adjectif « divided », proposé par le traducteur, empêcherait ici cette figure de style qui donne à la notion abstraite une présence à la fois concrète, vivante, et symbolique, imagée : la fourche, la bifurcation de la route préfigurent symboliquement le destin, cette force inconnue, appelée *moira* qui, dans le drame d'Œdipe de Sophocle, provoque le meurtre de Laïos, à l'intersection de deux chemins. Dans le contexte présent, la fourche, vision symbolique du destin, rencontre, grâce au polyptote, sa correspondance visuelle dans la présence vivante et métaphorique de « l'algue bifourchue », dont la forme divisée se dessine sur la pierre. Grâce à la correction persienne, le polyptote est maintenu dans la traduction, créant ainsi un lien analogique et exégétique entre l'existence abstraite et idéale du destin, et l'image visuelle, charnelle du monde vivant.

La deuxième correction concerne l'adjectif anglais « dull », proposé par Hugh Chisholm, auquel Saint-John Perse préfère l'expression « fastidious », équivalent anglais de l'adjectif français « fastidieux », et possédant le même étymon latin.⁷⁰⁶ Celui-ci possède deux sens principaux : un premier, passif, de « qui éprouve le dégoût », un deuxième, actif, correspondant à « qui produit le dégoût ». Si la signification actuelle de l'adjectif français « fastidieux »⁷⁰⁷ correspond à ce deuxième sens, son correspondant anglais « fastidious » ne traduit que le premier sens étymologique.⁷⁰⁸ En gardant le même étymon dans la traduction anglaise (*bêtes fastidieuses* > *fastidious beasts*), Saint-John Perse produit apparemment un faux ami.

⁷⁰⁶ fastidiosus, a, um (> fastidium, ii, n.) :

- 1) qui éprouve un dégoût [des aliments], dégoûté, dédaigneux, superbe, délicat
- 2) qui produit le dégoût, fatigant

fastidium, ii, n. :

- 1) dégoût, répugnance ; la satiété et le dégoût des aliments
- 2) goût difficile, délicatesse excessive
- 3) dédain, morgue

⁷⁰⁷ **Fastidieux, euse** : « qui rebute en provoquant l'ennui, la lassitude ». Assommant, barbant, endormant, ennuyeux, fatigant, insipide, insupportable. (Le Petit Robert).

⁷⁰⁸ **Fastidious** : 1) selecting carefully, choosing only what is good. 2) hard to please, easily disgusted (*Oxford Advanced Learners Dictionary*). (« méticuleux, difficile, délicat »)

La palette d'expressions anglaises susceptibles de remplacer le mot « dull »⁷⁰⁹, initialement choisi par le traducteur et correspondant exactement au sens actuel de l'expression française, c'est-à-dire au deuxième sens étymologique, déploie toutes les différentes acceptions du premier sens étymologique de « qui éprouve le dégoût », allant du dédain et du mépris orgueilleux à la délicatesse, au caprice et au goût difficile, en passant par l'ennui et l'indifférence.

La présence de cette palette, mettant en scène les différentes nuances sémantiques du sens étymologique premier, nous conduit à interroger de nouveau la signification du mot français « fastidieux ». Les « bêtes fastidieuses » sont-elles insipides, fades, produisant l'ennui et le dégoût de celui qui les regarde, ou, pleines de délicatesse noble et de dédain orgueilleux, éprouvent-elles le dégoût et l'ennui ? C'est probablement la deuxième interprétation qui est sollicitée ici, dans la mesure où elle correspond exactement à l'*ethos* animalier persien, caractérisé par la dignité, la sagesse et le mystère des bêtes, portant dans le contexte présent le signe du destin.

Mythe de la création d'un langage originel, figure rhétorique et poétique, méthode herméneutique – les fonctions créatrices de l'étymologie se révèlent d'une richesse inépuisable. Source de polysémie⁷¹⁰ et d'ambiguïté⁷¹¹, critère fécond de poéticité⁷¹², le recours passionné à l'étymologie traduit une conception du langage proche de celle des Symbolistes, favorisant l'alliance

⁷⁰⁹ **dull** : fade, ennuyeux, insipide

⁷¹⁰ La syllepse suppose la coexistence de deux sens différents, dont l'un est souvent le résultat d'une rémotivation du sens étymologique, correspondant à la racine concrète du mot.

⁷¹¹ « Et dans cette grande œuvre que bâtit *Amers*, l'étymologie, singulièrement, se révèle opérante. C'est elle qui autorise ces jeux si féconds sur la polysémie, elle-même productrice d'une ambiguïté dont Saint-John Perse [...] a toujours su l'extrême dynamisme. » (Renée Ventresque, « Des bienfaits de l'étymologie... », *op. cit.*, p.63).

⁷¹² « L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie. » (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, op. cit.*, p.238).

du concret et de l'abstrait au sein d'une même expression.⁷¹³ L'intérêt voué au corps « physiologique » du mot, aux altérations sémantiques subies à travers son évolution diachronique, accompagne la création du mythe poétique de l'unité et de l'origine, dont l'étymologie est l'illustration rhétorique.

Transposition dans la matière des mots, le sens étymologique et concret traduit la profondeur sensible, l'épaisseur et l'opacité des choses, irréductibles à la conceptualisation et à la catégorisation, dans leur différence éternelle. Le sens moderne et abstrait symbolise l'expression transparente de l'idée et du sens, du concept métaphysique, se situant au delà des choses. La syllepse, figure de style réunissant les sens concret, étymologique et abstrait, moderne au sein d'une même expression, accomplit rhétoriquement cette existence simultanée de la chose et de l'idée qu'elle incarne, faisant coexister la matière et l'esprit, la présence sensible et la signification.

Ce procédé stylistique et sémantique renvoie à une vision du monde unitaire et réconciliée, grâce au mot polysémique qui devient un foyer de réconciliation et d'union entre principes contraires. Ainsi Saint-John Perse écrit-il dans la préface pour une édition nouvelle de l'œuvre poétique de Léon-Paul Fargue : « Une fatalité heureuse régit l'équation poétique entre l'abstrait et le concret, entre l'imaginaire et le réel [...] ». ⁷¹⁴

La sensation concrète constitue de point de départ de l'expérience poétique – « de l'ivresse du sensible jaillit la soif d'une connaissance » ⁷¹⁵ – qui se transforme à son tour en une sensation seconde, esthétique, qui, à travers les ressources étymologiques du langage et à travers le rayonnement des sons et des images, se cristallise dans le texte poétique.

L'étymologie représente ainsi un point central de l'*ethos* poétique persien : l'acte créateur a pour but de restituer aux mots leur présence et leur profondeur concrètes, en « mobilisant les ressources de l'image, et en

⁷¹³ « L'écriture symboliste se caractérise par une constante alliance de l'abstrait et du concret, qui donne corps à l'idée, et une matière à l'émotion. [...] le privilège de ces figures de sens n'exclut pas un travail sur le signifiant, et notamment sur les sonorités du langage, attentif à leurs résonances sensorielles et émotionnelles. » (Michel Collot, *op. cit.*, pp. 64-65).

⁷¹⁴ *O.C.*, p.516.

⁷¹⁵ *O.C.*, p.517.

remontant jusqu'à leur signification étymologique, souvent moins abstraite que leurs sens dérivés. »⁷¹⁶

⁷¹⁶ Michel Collot, *op. cit.*, p.190.

TROISIÈME PARTIE :

POUR UNE « POÉTIQUE » DU MANUSCRIT PERSIEN

Cette troisième partie intitulée « Pour une "poétique" du manuscrit persien » souhaite proposer quelques lectures de l'avant-texte dans ses aspects les plus divers et les plus variés. Le terme de « poétique » ne sous-entend point un système de règles stylistiques et esthétiques stables, mais désigne, de façon non pas normative mais descriptive, une pratique d'écriture dynamique et ouverte, telle qu'elle se révèle dans l'univers imaginaire et graphique complexe des manuscrits persiens.

Les principes de la démarche créatrice de Saint-John Perse ainsi que les constantes de l'écriture naissante, que nous avons découverts dans les parties précédentes, nous permettent ici d'établir quelques caractéristiques d'une « poétique », réunissant les phénomènes esthétiques de la genèse littéraire ainsi que les questions génériques, archéologiques et philosophiques qui se révèlent sur le chemin de la création. Vivante et plurielle, cette poétique désire rendre compte de la réalité instable du manuscrit et de « l'art poétique » avant-textuel. La vertu herméneutique de la genèse persienne métamorphose celle-ci en une esthétique et une éthique de la création, à travers laquelle Saint-John Perse prononce sa propre vision de l'acte créateur, sa propre conception de l'écriture poétique, acquérant ainsi un statut ontologique.

Chapitre I :

« À l'origine de la création »

« Toute chose à naître s'horripile à l'orient du monde, toute chair naissante exulte aux premiers feux du jour ! »
(*Exil*, III, *O.C.*, p.127).

1) Au commencement

a) *L'énigme de l'origine*

Où se situe le début de la genèse littéraire ? Cette question appartient à un des domaines les plus inexplorables de la critique génétique, souhaitant saisir la création poétique à son origine, surprendre la conscience créatrice au moment de son émergence au sein de l'aventure scripturale, au moment de sa naissance à elle-même à travers la découverte d'un monde poétique et d'un langage. Séduit par « l'attrait des sources, le besoin de saisir en face ce qui toujours se détourne »⁷¹⁷, le « critique-archéologue » entreprend alors cette investigation du « commencement », qui, d'après Louis Hay, semble essentiellement motivée par « la curiosité pour les opérations initiales, pour les lieux où se met en route un processus d'écriture ».⁷¹⁸

Pourtant, une question fondamentale surgit au cœur d'une telle entreprise archéologique : comment approcher l'origine absolue de la création, si ce n'est rétrospectivement, à partir de l'œuvre accomplie ? La genèse,

⁷¹⁷ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p.279.

⁷¹⁸ Louis Hay, « L'amont de l'écriture », in : *Carnets d'écrivains*, Louis Hay (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1990, p.7.

plurielle, représente plusieurs chemins menant vers ce but unique qu'est l'œuvre achevée. Or la notion même de but, incluant ici une vision finaliste et téléologique, paraît discutable : interpréter le manuscrit uniquement en fonction du texte achevé signifierait oublier son existence propre, sa substance et sa signification profondes, son indépendance parfois et son altérité.

Aussi est-il difficile d'élucider le mystère du commencement, d'une origine absolue qui toujours se dérobe à la conscience analytique et à toute conceptualisation. Insaisissable, toujours ailleurs, toujours fuyant, toujours autre, ce commencement de l'écriture semble échapper à la connaissance parce qu'il se situe avant la naissance du langage sur la page de manuscrit.⁷¹⁹ Et pourtant, comme l'affirme Jean-Claude Mathieu, cette énigme d'une origine absolue de la création littéraire suscite la curiosité des critiques : « Où et quand commence l'écriture ? Tournée et retournée, l'interrogation de l'énigme apparaît, selon les jours, essentielle ou naïve. Ne pouvant qu'échouer dans la localisation d'un invisible point amont où prendraient leur source les mots, forçant la représentation à représenter, entre les lignes, ce qui la précède et reste hors d'elle, s'égarant dans la quête de l'origine, qu'a rejetée depuis longtemps hors de son champ toute enquête objective, cette naïveté questionneuse, titillée par le désir de percer le secret d'un point de départ, ne renonce pas volontiers à sa curiosité ».⁷²⁰

Le travail critique fait-il ici l'expérience de ses limites, en quête de cet « invisible point amont où prendraient leur source les mots » ? L'origine scripturale, loin d'être unique et indivise, se révèle plurielle et instable, parce que le commencement est toujours aussi un recommencement, une renaissance de la parole à chaque vers nouveau : « À vrai dire l'écriture n'a pas *un* commencement, elle recommence à chaque vers ; à chaque phrase elle se

⁷¹⁹ C'est aussi ce que déclare Yves Bonnefoy, en disant que « l'acte fondamental de l'écriture ne se marque pas dans l'écriture ».

⁷²⁰ Jean-Claude Mathieu, « La séparation et les commencements de l'écriture », in : *Philippe Jaccottet : La mémoire et la faille*, Renée Ventresque (éd.), Colloque de l'Université de Montpellier III, mai 2001, p.189.

remet à un point de naissance, si du moins l'écrivain se risque véritablement et si les mots qu'il va écrire arrivent à écarter ceux qu'il a déjà écrits ; chacun de ces mots pousse un peu plus en avant le commencement de l'écriture ».⁷²¹

Les aléas et les errances de l'écriture montrent cependant que la création poétique travaille et retravaille une source mémorielle unique, existant déjà à l'origine du processus scriptural et se révélant progressivement à travers les pages manuscrites, et d'œuvre en œuvre. Cette source imaginaire sans traces, précédant le geste scriptural qui fixe la pensée (transcendante ?) sur la page, fait partie des secrets de la création, d'autant plus que le poète, au fur et à mesure que l'œuvre avance, se livre à une activité de brouillage et d'effacement, comme l'écrit Paul Valéry : « Le travail du poète est en grande partie de brouiller et cacher les origines vraies [...]. Achever, c'est rendre aussi inintelligible que possible le procédé de génération, rendre inaccessible l'approche. »⁷²² Ce brouillage des traces susceptibles de révéler l'origine du poème, sa source d'inspiration première, ne représente pas uniquement une « stratégie d'écrivain », visant à contrôler jusque dans les aspects les plus infimes la réception de l'œuvre, mais revêt des formes métaphoriques et symboliques à l'intérieur même de l'univers imaginaire des poèmes.

Ainsi les métaphores cosmiques des vents, des pluies, des neiges, des vagues marines renvoient-elles à un tel effacement des « traces génétiques » de l'œuvre.⁷²³ Cette découverte nous permet de constater avec Mireille Sacotte que « l'effacement des traces est du reste l'un des gestes récurrents de l'œuvre. Les pluies, les vents, la neige, la mer, tous les éléments effacent les traces anciennes, les écritures périmées, tout ce qui s'oppose à une parole neuve. Mais les messages neufs, le mot pur, proférés sur les grands espaces nus sont à leur tour brouillés, et dans *Exil IV*, qui présente une suite de variations sur ce même geste, c'est l'homme chargé des écritures qui procède à l'effacement,

⁷²¹ *Ibid.*, p.190.

⁷²² Paul Valéry, *Cahiers*, VI, *op. cit.*, p.387.

⁷²³ Il en est ainsi avec les lectures de Saint-John Perse, « secrets de laboratoire, en quelque sorte, que Saint-John Perse a voulu obstinément occulter, souhaitant qu'à l'image de son propre masque de bronze sculpté par Andreas Beck, son œuvre poétique se dressât d'un jet unique et définitif. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p.14).

"Renverse, ô scribe, sur la table des grèves, du revers de ton style la cire empreinte du mot vain", ou l'officiant qui "efface à grand renfort de manches l'affleurement des signes illicites de la nuit". Le poète de même. Qu'il s'agisse d'anecdotes, d'événements, de références ou de citations, il gomme ce que ces matériaux pourraient conserver de disparate, tout en en gardant l'apport singulier par diverses techniques d'intégration à son poème.⁷²⁴ Dissémination, dispersion des traces scripturales dans la violence revivifiante des éléments naturels, traduisant métaphoriquement la volonté du poète d'effacer et de rendre méconnaissable toute mémoire de l'acte créateur – cette « technique d'écriture » a également été mise en évidence par Renée Ventresque. Ainsi écrit-elle, en parlant des grandes routes migratoires des peuples nomades à travers l'histoire, qui ont bénéficié de la part du poète d'une attention très particulière dans les livres d'histoire universelle et d'ethnologie historique : « Est-il vraiment nécessaire de préciser que ce matériau très abondant se dissout à son tour dans l'œuvre poétique, qu'aucune de ces routes traditionnelles, aucune de ces voies prestigieuses ne figure sous son nom dans les poèmes de Saint-John Perse ? »⁷²⁵ C'est cette volonté d'effacer à tout prix la source livresque où prend naissance la pensée poétique qui distingue la démarche persienne de celle de Stéphane Mallarmé : « Ainsi, lorsque Mallarmé se sert des livres qu'il traduit pour écrire une œuvre personnelle, Saint-John Perse, produisant également une œuvre personnelle, gomme autant que possible la référence aux matériaux dont il use, les livres. Et qu'on n'aille surtout pas le soupçonner d'érudition ! »⁷²⁶

Chez Saint-John Perse, toute mémoire du commencement de l'écriture est vouée à l'évanouissement. Cette destruction incarne une étape décisive dans l'épopée de la création, comme nous allons le découvrir maintenant sur le manuscrit du poème *Vents*.

⁷²⁴ Mireille Sacotte, *Saint-John Perse*, Paris, Belfond, 1991, p.224.

⁷²⁵ Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, op. cit., p. 349.

⁷²⁶ *Ibid.*, pp.456-457.

b) *La naissance mythique de l'écriture selon le manuscrit de Vents*

« De grandes œuvres, feuille à feuille, de grandes œuvres en silence se composent aux gîtes du futur, dans les blancheurs d'aveugles couvaisons » (*Vents*, II, 6, *O.C.*, p.214).

Après avoir parcouru les zones désertiques du sud-ouest, l'Arizona, le Colorado et le Texas, Saint-John Perse s'installe sur « Seven Hundred Acre Island »⁷²⁷, une petite île située au nord-est des États-Unis, pour la composition de *Vents*, dont l'achèvement coïncide avec la fin de la Deuxième Guerre mondiale. La *Biographie* fait mention de ces circonstances de rédaction : « 1945 : [...] Navigation d'été au large des côtes du Maine et dans le golfe du Saint-Laurent. Achève, à "Seven Hundred Acre Island", le poème *Vents*, qui sera publié en 1946 à Paris. »⁷²⁸ Aventure épique et aventure poétique se réunissent dans une même métaphore pour représenter l'idée centrale de ce poème, qui se construit autour d'un mythe du commencement, de la naissance de la parole poétique au milieu des vents, incarnant la respiration cosmique et le souffle créateur. Par conséquent, *Vents* met en scène une épopée double, car « celui qui écrira que "la poésie est avant tout mouvement – dans sa naissance, comme sa croissance et son élargissement final" (*O.C.* p.563) – a trouvé dans ce nouveau déchaînement élémentaire une

⁷²⁷ À la fin du poème *Vents* apparaît la situation de son écriture, le lieu de sa naissance : « Seven Hundred Acre Island (Maine), 1945 » (*Vents*, IV, 7, *O.C.*, p.251).

⁷²⁸ Saint-John Perse, *Biographie*, *O.C.*, p. XXV. Voir également la note suivante du poème *Vents* : « Daté de 1945, ce poème fut écrit dans une petite île privée du Penobscot Bay, sur les côtes du Maine, *Seven Hundred Acre Island*, où des amis assuraient chaque été au poète l'aménagement d'une véritable retraite. » (Saint-John Perse, *O.C.*, p.1120).

force et une métaphore susceptibles de nourrir son double projet de narration d'une aventure épique et de mise en scène de l'aventure poétique. »⁷²⁹

« Là nous allions, la face en Ouest, au grondement des eaux nouvelles ».⁷³⁰ Depuis cette île, Saint-John Perse retrace dans sa rêverie américaine les grands flux migratoires vers l'Ouest⁷³¹, suivant le « lit du vent »⁷³² : « S'en aller ! s'en aller ! Parole de vivant ! ».⁷³³ Ce départ symbolise aussi celui de l'écriture poétique vers une œuvre future, départ toujours renouvelé, entreprise toujours recommencée, animée par le souffle créateur traversant le poète, le poussant dans sa quête d'un langage parfait : « c'est le vent lui-même qui est à l'origine du poème, le souffle du vent dans un vieil arbre de magie ».⁷³⁴

Exode des hommes vers les « rives futures »⁷³⁵, mais voyage aussi des œuvres, attirées par la lueur du « ciel en Ouest »⁷³⁶, et migration de l'écriture qui aspire à un commencement nouveau : « Tout à reprendre. Tout à redire. »⁷³⁷ Les ravages revivifiants du vent engendrent une écriture nouvelle, libérée, vivante comme la terre dans le « déroulement lointain » de ses « longs traits », métaphore du déploiement des traces scripturales sur la page de manuscrit : « Et la terre à longs traits, sur ses plus longues laisses, courant, de mer à mer, à de plus hautes écritures, dans le déroulement lointain des plus beaux textes de ce monde. »⁷³⁸ Épopée chantant le départ et la migration des hommes, des choses et des écritures, le poème *Vents* érige, à l'intérieur de son univers imaginaire, un mythe de la création poétique – « Faveur du dieu sur

⁷²⁹ Mireille Sacotte, *Saint-John Perse, op. cit.*, p.268.

⁷³⁰ *Vents*, II, 1, *O.C.*, p.200.

⁷³¹ « Des civilisations s'en furent aux feux des glaces, avec la flamme des grands vins » (*Vents*, I, 5, *O.C.*, p.188).

⁷³² *Vents*, I, 5, *O.C.*, p.189.

⁷³³ *Vents*, I, 4, *O.C.*, p.187.

⁷³⁴ *Ibid.*

⁷³⁵ *Vents*, I, 5, *O.C.*, p.188.

⁷³⁶ *Vents*, I, 5, *O.C.*, p.189.

⁷³⁷ *Vents*, I, 4, *O.C.*, p.186.

⁷³⁸ *Vents*, II, 1, *O.C.*, p.200.

mon poème ! »⁷³⁹ –, représentation métaphorique de la genèse scripturale à son commencement absolu.

Ferveur et ivresse dionysiaques montrent l'influence nietzschéenne⁷⁴⁰ sur la poésie éolienne de *Vents* : « Et c'est conseil encore de force et de violence. »⁷⁴¹ Le verbe poétique, conçu dans la démesure, suit un chemin initiatique sur la piste des vents, vers une écriture nouvelle permettant au poète de communier avec le monde entier des choses : « C'étaient de très grands vents en quête sur toutes pistes de ce monde, / Sur toutes choses périssables, sur toutes choses saisissables, parmi le monde entier des choses... ».⁷⁴² Le souffle du vent symbolise le principe unificateur, l'élan universel, à la fois imaginaire et langagier, qui emporte les éléments divers du réel, se fondant dans un seul mouvement poétique, dans un seul rythme⁷⁴³, un seul poème. Paul Claudel parle du pouvoir d'un tel « souffle » épique et unificateur, portant le moi, le monde et le langage : « Il y a une poésie nourrie par l'espace et à qui il faut de l'espace pour se développer, une poésie qui naît moins de l'ajustage précis d'une combinaison verbale que de l'attention hors de nous à un ensemble. À un ensemble très vaste et très divers d'éléments, souvenirs ou imaginations, qui, sous le même souffle, soudain animés d'un rapport naturel ou inattendu, confluent dans la même direction. C'est à cette catégorie que ressortit le poème épique, forte poussée vers un but à travers un milieu prédisposé, qui laisse derrière elle un remuant sillage de spectacles, de figures et d'événements. »⁷⁴⁴

⁷³⁹ *Vents*, I, 2, *O.C.*, p.181.

⁷⁴⁰ « Le Vent exprime la pulsion dévastatrice et en même temps régénératrice qui se déchaîne dans les grandes convulsions de la nature et de l'humanité ; toutes les images de la violence, de la transgression, et en même temps celles du renouveau et du renouement, s'agencent en grands vitraux flamboyants au portail du Vent. » (Dan-Ion Nasta, *Saint-John Perse et la découverte de l'être*, *op. cit.*, pp.84-85).

⁷⁴¹ *Vents*, I, 5, *O.C.*, p.189.

⁷⁴² *Vents*, I, 1, *O.C.*, p.179.

⁷⁴³ « Ce rythme, qui ne se réduit pas à la métrique, associe l'amplification due à la répétition de phonèmes, de mots, de mètres, parfois de versets entiers, à la discontinuité syntaxique et à la concentration des ellipses, des métaphores. » (Colette Camelin, *Éclat des contraires : la poésie de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p.255).

⁷⁴⁴ Paul Claudel, « Un poème de Saint-John Perse : *Vents* », in : Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, p.1122.

Cet « ensemble très vaste et très divers d'éléments, souvenirs et imaginations » représente aussi l'ensemble de l'avant-texte, dont les différentes matières, « soudain animées », « confluent dans la même direction », vers le poème achevé. *Vents* se transforme ainsi en une épopée de la création poétique, de la genèse de l'écriture, de la naissance de l'œuvre. Les « écritures nouvelles », empreintes géologiques gravées dans une terre à la fois ancienne et renaissante, symbolisent également le tracé de la plume sur le manuscrit du poème. Celui-ci se compose de trois états (Ve 1, Ve 2 et Ve 3). L'état Ve 1, écrit à l'encre bleu-noir, comprend les suites I à IV, et comporte de nombreuses corrections sur le texte et en marge. L'état Ve 2 est un manuscrit d'auteur, dédié « Pour Atlanta et Allan S. », et daté « Hundred Acre Island, Me., 1945 », écrit à l'encre bleu-noir, avec de très rares corrections à l'encre noire sur le texte. L'état Ve 3 consiste en des épreuves corrigées pour l'édition originale, où paraissent de nombreuses corrections d'auteur et des indications typographiques.⁷⁴⁵ L'analyse des faits langagiers sur le manuscrit, dont la diversité et la multiplicité ressemblent à l'hétérogénéité et la disparité des éléments du réel, dévoile, au commencement de l'écriture, le pouvoir unificateur du « souffle » dans sa manifestation poétique et prosodique.

Telle une image fondatrice et originelle engendrant l'élan scriptural, le poème *Vents*, tout comme les poèmes *Anabase*, *Amers* et *Oiseaux*, donne naissance à une esthétique de la création, esthétique conflictuelle et contradictoire, car elle met en scène, dans un passage manuscrit, absent dans

⁷⁴⁵ Voici la description que fournit Colette Camelin du dossier manuscrit de *Vents* : « Le dossier contient un manuscrit calligraphié pour l'imprimeur de la première séquence uniquement. Les variantes sont infimes. Un brouillon de l'ensemble du poème porte de nombreuses ratures et corrections. Des passages sont entièrement réécrits dans les marges. C'est de ce brouillon que sont extraits les passages des chants 1 et 5 de la deuxième séquence. Il s'agit d'un état relativement élaboré du processus d'écriture. Si l'on compare au dossier complet d'*Anabase*, on peut supposer qu'il s'agit au moins d'une troisième ébauche car la structure d'ensemble est déjà donnée. La preuve en est que les premiers chants comportent fort peu de ratures, alors que plus on avance dans le poème, plus la page est embrouillée. L'écrivain copie sans doute un brouillon préexistant en lui apportant des modifications qu'il "essaie" entre les lignes et dans les marges. Il s'agit donc, en termes didactiques,

la version définitive, l'échec de l'écriture, « désertant » dans la violence des tempêtes. Cet échec incite à un éternel recommencement – « Tout à reprendre. Tout à redire. »⁷⁴⁶ –, illustrant le geste créateur infiniment renouvelé, d'état en état, de manuscrit en manuscrit, de poème en poème.

Ve 1, p.5 :

Tout à redire. Tout à reprendre. Et la faux du regard sur tout l'avoir < humain > menée !

< (**Les écritures aussi désertent. Paroles blanches** comme termites, des fourmis < rousses > / **pâles** sur deux rangs vers la sortie des villes et tant d'insectes / **phalènes** / **noctuelles** | **pâles** // aux faubourgs / en plein jour...) >

texte définitif :

« Tout à reprendre. Tout à redire. Et la faux du regard sur tout l'avoir menée ! » (*Vents*, I, 4, *O.C.*, p.186).

La débâcle des écritures, « paroles blanches », blêmes, incolores, est assimilée au cortège des « fourmis pâles sur deux rangs ». Paroles vaines, « noctuelles en plein jour », la défaite et l'inefficacité de l'écrit correspond à une dispersion, un « émiettement » et une désertion : « Et qu'est-ce encore, à mon doigt d'os, que tout ce talc d'usure et de sagesse, et tout cet attouchement des poudres du savoir ? comme aux fins de saison poussière et poudre de pollen, spores et sporules de lichen, un émiettement d'ailes de piérides, d'écailles aux volves des lactaires... ». ⁷⁴⁷ La marche des insectes, le défilé des papillons symbolisent aussi les traces scripturales sur la page manuscrite, traces en fuite, en déroute, toujours « à reprendre ». ⁷⁴⁸

d'un travail d'"amélioration". » (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.*).

⁷⁴⁶ *Vents*, I, 4, *O.C.*, p.186.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p.187.

⁷⁴⁸ Les papillons nocturnes (*phalènes*, *noctuelles*) font également leur apparition dans les poèmes *Neiges* –

La tempête, dont la puissance « démêl[e] les œuvres mortes des vivantes »⁷⁴⁹, invente un style nouveau et aéré, rafraîchi « d'un songe de promesses »⁷⁵⁰, et oppose à « l'infatuation »⁷⁵¹ de la rhétorique oratoire les « chiffres / style / signes / thèmes plus purs », et « un très haut style du songe ». La présence d'un métalangage, vocabulaire rhétorique et poétique – « style », « thèmes », « signes », « chiffres » – inaugure ici un discours second, un art poétique :

Ve 1, p.10 :

La nuit qui chante aux lamineries des Villes n'étire pas // chiffres / style /
signes / thèmes | plus **purs** pour les [pures] // ferronneries / idéogrammes
/ monogrammes / motifs | d'un **très haut style** // du songe / de nos
songes / de l'esprit / d'un songe de haut style

texte définitif :

« La nuit qui chante aux lamineries des Villes n'étire pas chiffre plus pur
pour les ferronneries d'un très haut style. » (*Vents*, II, 1, *O.C.*, p.200).

« Je sais qu'aux chutes des grands fleuves se nouent d'étranges alliances, entre le ciel et l'eau : de **blanches** noces de **noctuelles**, de **blanches** fêtes de **phryganes**. » (*Neiges*, II, *O.C.*, p.158).

– et *Amers* :

Mais vous, qu'alliez-vous craindre du message ? craindre d'un souffle sur les eaux, et de ce doigt de soufre **pâle**, et de cette pure semaille de menus oiseaux noirs qu'on nous jette au visage, comme ingrédients du songe et sel noir du présage ? (procellaires est le nom, pélagique l'espèce, et le vol erratique comme celui des **noctuelles**.) » (*Amers*, VI, *O.C.*, p.310)

Notons que les deux passages associent les papillons de nuit soit à l'adjectif *blanc*, soit à l'adjectif *pâle*. De façon étrange, ces deux adjectifs sont également présents dans les expressions « paroles *blanches* » et « insectes / phalènes / noctuelles | *pâles* », surgissant dans le passage supprimé sur le manuscrit de *Vents*. Ces associations sont donc constantes, révélant les lois secrètes de la création à partir du subconscient. Les papillons nocturnes sont la métaphore vivante de cet empire nocturne, symbolisant le songe et l'errance, le signe secret, ineffable et vacillant.

⁷⁴⁹ *Vents*, I, 3, *O.C.*, p.185.

⁷⁵⁰ *Ibid.*

⁷⁵¹ (> lat. *infatuare*, de *fatuus* « fade », *fig.* « insensé »)

D'une façon très curieuse, les termes des deux palettes « chiffres / style / signes / thèmes » et « ferronneries / idéogrammes / monogrammes / motifs » se correspondent : aux « signes » répondent les « idéogrammes », aux « thèmes » les « motifs », et aux « chiffres » les « monogrammes », pendant que les « ferronneries d'un très haut style » rappellent le sens étymologique du mot « style »⁷⁵², et, en tant qu'objets, ornements et décorations artistiques en fer, confèrent ici à la création poétique et au travail stylistique une valeur ornementale et artisanale.

Le mythe de l'inspiration poétique, don des dieux et des muses, est remplacé par le mythe de la fabrication : la poésie, d'après son étymon grec *poiêsis*⁷⁵³, se transforme en ouvrage « façonné », en forme et apparence apolliniennes, et le poète en « forgeron » :

Ve 1, p.11 :

De grandes œuvres en silence / à façons / façonnées / de forgeron / de
ferronnerie, | de grandes œuvres feuille à feuille / durement, | aux gîtes /
forges / antres / dans le vent / sa veille | dans l'An neuf ?

texte définitif :

« De grandes œuvres à façon, de grandes œuvres, durement, se
composent-elles aux antres de l'An neuf ? » (*Vents*, II, 2, *O.C.*, p.203).

Tout comme le style taille les signes scripturaux dans la cire, les « grandes œuvres en silence / de ferronnerie » sont « façonnées », forgées, sculptées « feuille à feuille / durement » dans le fer et dans le vent. Ces œuvres ciselées dans la matière du réel et sur le manuscrit sont construites progressivement, à partir d'un matériau verbal apparaissant dans les palettes, dont la richesse reconstruit de façon virtuelle le poème entier, jusqu'à procéder à un véritable

⁷⁵² > lat. *stilus*, *i*, m. « poinçon (en fer) servant à écrire, à graver dans la cire »

⁷⁵³ de *poiëin* « façonner, fabriquer, produire »

inventaire « biblique » du monde, à un recensement (« déroulement ») des éléments et « des plus beaux textes de ce monde » :

Ve 1, p.10 :

comme une Bible d'ombre / d'aube et de fraîcheur dans le déroulement < (d'images et d'ombres / feuillages / frondes / signes / lumières / arbres / astres / algues / aubes) > des plus beaux textes de ce monde.

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).

La palette supprimée « < (d'images et d'ombres / feuillages / frondes / signes / lumières / arbres / astres / algues / aubes) > » représente une déclinaison d'éléments réels et poétiques. Les termes « images et ombres », ainsi que le mot « signes » sont les symboles d'une telle représentation artistique ou mimesis. Le terme « ombres » engendre les mots « feuillages », « frondes »⁷⁵⁴ et « arbres » par association, ainsi que, par opposition, les expressions « lumières », « astres », « aubes ». Le mot « algues » découle de l'expression « frondes » et prend place parmi toute une modulation sonore de mots à deux syllabes, commençant par la voyelle [a] : « arbres / astres / algues / aubes ». Le rayonnement sémantique et sonore des variantes dans la palette produit une cohésion et une correspondance entre les différents éléments du réel, une vision unitaire du langage, du texte et du monde.

Le poème *Vents* fête le départ des peuples vers de nouvelles terres à conquérir. Le départ aussi de la plume sur la feuille de manuscrit, au commencement de l'écriture. Dans *Vents*, ce commencement se trouve illustré

tour à tour par deux mythes de la création poétique, celui de l'inspiration et celui de la fabrication, représentant deux conceptions opposées de l'origine de l'acte créateur. Le premier mythe produit l'image d'un souffle créateur qui « inspire » la conscience créatrice et l'anime d'une ferveur dionysiaque : dans l'ivresse de son rêve, le poète entrevoit l'origine du monde, d'où montent les images apolliniennes dont il reproduira la « belle apparence » dans son chant.⁷⁵⁵ D'après cette représentation nietzschéenne, le verbe poétique est conçu dans la violence de l'ivresse, dans la démesure, dans la fulgurance. Le geste premier de l'activité d'écriture, motivé par une force transcendante venue d'ailleurs, acquiert ainsi une dimension cosmique, surnaturelle, sacrée. Cependant, cette représentation mythique et imaginaire du commencement absolu de la genèse poétique est démentie par le travail minutieux et méticuleux apparaissant sur les innombrables états manuscrits de Saint-John Perse, où se profile l'ascension difficile et laborieuse de l'œuvre vers son achèvement.

L'image du poète-artisan fait allusion au deuxième mythe de la genèse littéraire, qui se révèle comme une « fabrication » poétique. Le commencement de l'écriture s'y caractérise par son échec initial, par la débâcle des signes sur la page, par la déroute du tracé sur le feuillet, à la recherche d'un sens toujours fuyant, qui se dérobe. C'est pourquoi la totalité de l'activité scripturale consiste en un éternel recommencement, car « tout est à reprendre, tout est à redire » à chaque nouvel état génétique. Le poète n'apparaît plus comme un médium traversé par la voix divine, par une parole transcendante et sacrée, mais comme un forgeron, façonnant « de grandes œuvres feuille à feuille / durement », où se manifeste la matérialité concrète des signes langagiers, destinés à être travaillés et sculptés comme le fer.

⁷⁵⁴ fronde : feuille des plantes acotylédones. (la fronde des fougères). Thalle aplati en lame de certaines algues.

⁷⁵⁵ « Au lieu intellectuel du poème s'allient deux puissances esthétiques et métaphysiques : Dionysos ou la dimension de l'inspiration, du songe, du subconscient, et Apollon ou la pensée organisatrice, la lucidité, le travail conscient. » (Colette Camelin, « Les *Œuvres complètes* de Saint-John Perse », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, op. cit., p.259).

En vérité, aucun de ces deux mythes de l'inspiration et de la fabrication poétiques ne correspond à la réalité du processus créateur tel qu'il se révèle sur les manuscrits. La création littéraire incarne plutôt un va-et-vient constant, une dynamique permanente et illimitée entre le travail de l'imagination, du désir, et le travail sur la langue, entre deux mouvements dialectiques qui tantôt s'unissent, tantôt s'opposent au fil de la plume.

Le travail archéologique que nous désirons proposer maintenant explore les traces – enfouies dans la profondeur des brouillons, parfois volontairement effacées ou démenties par l'auteur – de l'inspiration première. En premier lieu, nous avons étudié la source d'inspiration d'*Oiseaux*, poème initialement consacré à la création d'une œuvre collective, picturale et poétique, publiée sous le titre *L'Ordre des Oiseaux*.⁷⁵⁶

c) *Le poème Oiseaux – une œuvre de circonstance ?*

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

Seul manuscrit à avoir conservé des extraits de toutes les étapes génétiques, du premier brouillon jusqu'à la copie préoriginale⁷⁵⁷ où apparaît la version du poème achevé, le manuscrit du poème *Oiseaux* se révèle particulièrement éloquent quand il s'agit de remonter aux sources premières de

⁷⁵⁶ dont la partie textuelle, persienne, fut publiée ultérieurement en tant que poème indépendant sous le titre *Oiseaux*.

⁷⁵⁷ appelé aussi « manuscrit de prépublication ».

la création poétique, aux premières traces du commencement de l'écriture. C'est pour cette raison que nous avons choisi de nous consacrer ici au premier état manuscrit d'*Oiseaux*, le brouillon Oi 1, que nous avons préalablement décrit, analysé et commenté.⁷⁵⁸ Il se compose d'un feuillet unique, accueillant de la façon la plus ouverte des bribes de phrases, qui, conservées tout au long de la genèse du poème, apparaîtront, à peine modifiées, dans la version définitive. Les circonstances de sa composition dévoilent les premières empreintes, vacillantes et évanescences, d'une « inspiration » donnant naissance à un projet d'écriture, et précédant le geste scriptural proprement dit sur ce brouillon le plus « reculé », le plus éloigné de l'œuvre achevée.

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

La passion de Saint-John Perse pour les oiseaux remonte à loin.⁷⁵⁹ Cependant, *Pour fêter des oiseaux*, poème de jeunesse offert autrefois à André Gide, fut en partie réécrit pour l'édition de la « Pléiade », où il paraît, sous le nom de *Cohorte* et daté de 1907, à l'intérieur d'une « Lettre de jeunesse »,

⁷⁵⁸ voir *infra*, Première partie, chapitre I : « Tracé scriptural et geste d'écriture sur le manuscrit persien ». Pour la description formelle et la transcription de ce brouillon, le lecteur est invité à se reporter à l'annexe de ce travail (A. « La création poétique », chapitres I, II et IV).

⁷⁵⁹ Voir, en note au poème *Oiseaux*, le commentaire rédigé par Saint-John Perse lui-même pour l'édition de la Pléiade : « Le thème de l'Oiseau semble avoir hanté toute sa vie Saint-John Perse. Voir, au chapitre « Correspondance » (« Lettres à Jacques Rivière »), un poème de jeunesse en l'honneur des oiseaux de mer. » (Saint-John Perse, *O.C.*, p.1134).

adressée à Jacques Rivière le 21 décembre 1910.⁷⁶⁰ À ce sujet, les analyses de Renée Ventresque montrent une datation fallacieuse de la part de Saint-John Perse.⁷⁶¹ Certainement et une fois de plus, « notre poète fut très habile lorsqu'il souhaitait brouiller les pistes sur ce qui aurait pu l'influencer dans sa vie et dans son œuvre. »⁷⁶²

Qui plus est, l'apparition du nom de Braque sur le brouillon Oi 1, représentant une des premières étapes de la naissance du poème, prouve que le projet de collaboration entre le peintre Georges Braque et le poète Saint-John Perse précède la conception et la composition du poème *Oiseaux*, contrairement à ce qui est dit par l'auteur dans sa correspondance, et contrairement à ce qu'admet la critique.⁷⁶³ Voici le deuxième feuillet du brouillon Oi 1, où apparaît le syntagme « L'oiseau de B. n'est point signe », attestant la présence des œuvres du peintre à la source de la conception du poème persien :

⁷⁶⁰ Saint-John Perse, *Cohorte*, Lettre à Jacques Rivière, 21 décembre 1910, *O.C.*, pp.682-689.

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

⁷⁶¹ « Et *Cohorte* ? Alexis Leger parle à J. Rivière dans une lettre de 1910 du manuscrit d'un poème dont il ne précise pas le titre, un poème qui, du reste, n'est pas "un vrai poème", qui n'est pas "bon". De toute façon, il l'a écrit "par amusement, et non pour la publication" (*O.C.*, p.680). Cependant, il confie à J. Rivière "ce nouveau manuscrit pour Gide, et pour lui seul." Mais Gide passe outre cette restriction et le fait imprimer "à l'insu de l'auteur". Et celui-ci, recevant les épreuves de la N.R.F., demande le retrait de son poème, comme Saint-John Perse l'expose dans la notule qui précède le texte intégral du poème, – Gide n'avait eu qu'un texte restreint –, à qui il donne le titre de *Cohorte*, tandis que Gide avait reçu un texte intitulé *Pour fêter des oiseaux*. Saint-John Perse, en 1972, entend donc bien montrer qu'il est le seul maître de ses œuvres et il le prouve en réécrivant presque entièrement le texte initial. Pour cette raison, il est difficile de considérer *Cohorte* comme une œuvre de jeunesse. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p. 70).

Voir également l'article suivant : 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.

⁷⁶² Andrew Small, « Estivation d'*Oiseaux*. Sur l'origine de *L'Ordre des oiseaux* de Georges Braque et de Saint-John Perse », in : *Souffle de Perse*, n° 8, juin 1998, Publication de la Fondation Saint-John Perse, p.72.

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

⁷⁶³ « [...] au moment où l'on préparait pour le quatre-vingtième anniversaire de Georges Braque l'édition d'une suite de gravures d'oiseaux, Saint-John Perse avait en chantier un poème sur ce thème. Pour le poète, Braque fit deux nouvelles planches et Saint-John Perse ajouta à son texte de

Oi 1, p.2 :

Il n'est | rien là part d'inertie ni de passif / rien d'inerte ni de passif dans
– **L'oiseau de B. [Braque] n'est point signe** –
et ni figuration [*illis.*], si simple qu'elle soit, n'évoque, l'arc détendu (ni
la voile en passage)
il n'est plus filigrane dans la feuille du jour
et ne figure pas l'arc détendu ni le voile étendu (au repos) / masqué au
passage
(ou comme empreinte (vive) de mains / chair / fraîches / nues / vives
dans l'argile des murs / murailles
ni le voile non...
et n'évoque / ne figure point l'arc détendu ni la voile hors du vent.
Il / et n'a point filigrane de la feuille du jour.

Le nom du peintre, apparaissant sur ce brouillon sous la forme abrégée d'une initiale, « B. », fournit un indice éloquent et infallible : l'origine de la genèse du poème *Oiseaux* réside dans la contemplation de l'œuvre picturale. En effet, comme l'affirme Andrew Small, « une connaissance de la genèse du poème peut aider à dissiper certains mythes d'une part, et ouvrir la voie à une compréhension plus approfondie du poème d'autre part, car il faut savoir qu'*Oiseaux* se publia pour la première fois dans un album, *L'Ordre des oiseaux*, destiné à célébrer le quatre-vingtième anniversaire de Georges Braque. »⁷⁶⁴

D'après les déclarations et revendications du poète, le poème *Oiseaux*, « texte [...] conçu en toute indépendance, les références à l'Oiseau de Braque y étant ajoutées après coup »⁷⁶⁵, a été conçu dans une solitude et une indépendance parfaites, avant qu'apparaisse la proposition de collaboration avec le peintre : « En fait, le texte d'*Oiseaux* n'a pas été écrit pour illustrer ou

nombreuses références aux oiseaux de Braque. » (Colette Camelin, *Éclat des contraires : la poésie de Saint-John Perse*, *op. cit.*, pp.262-263).

⁷⁶⁴ Andrew Small, « Estivation d'*Oiseaux*. Sur l'origine de *L'Ordre des oiseaux* de Georges Braque et de Saint-John Perse », *op. cit.*, p.67.

commenter la suite lithographique de Braque, et ne s'y réfère point directement, non plus qu'à aucune œuvre du peintre. L'œuvre écrite et l'œuvre peinte étaient indépendantes l'une de l'autre. Encore moins pouvait-il y avoir subordination de l'une à l'autre, la première étant antérieure à la seconde. [...] J'ai eu a cœur, de mon côté, d'ajouter à mon texte poétique quelques pages de méditation esthétique se référant incidemment à la vision métamorphique du peintre et à l'Oiseau de Braque en général. »⁷⁶⁶

Pourtant et fort curieusement, Saint-John Perse, interrogé par Jean Paulhan sur l'évolution de son poème en devenir, parle d'un « texte de circonstance » et affirme ne pas pouvoir avancer dans la rédaction du poème futur sans avoir vu l'œuvre de Braque : « Cela me fait penser à un anniversaire, au même mois, pour lequel on m'a demandé ma contribution, celui de Braque, qui aura alors ses 80 ans. < Sur l'insistan > En pensant un peu à vous, et par égard pour Braque, intégré pour moi dans votre amitié depuis que vous me l'avez fait connaître, j'ai accepté, contre tous mes principes, de donner un « texte de circonstance » pour un album de luxe de ses « Oiseaux » [...] Je ne sais non plus si j'aurai le temps de vous communiquer mon texte, car l'on me prend un peu de court, au milieu d'autres obligations sur le versant américain, et en pleine < périod > saison de mes fugues tropicales. Et je ne peux même pas encore y penser, en attendant les photographies qui doivent m'être envoyées. (Braque, qui se met maintenant lui-même à la gravure de ses planches, aurait voulu que l'on fût prêt pour mars.) »⁷⁶⁷

Il est difficile, désormais, d'accorder une quelconque crédibilité aux revendications d'indépendance et d'antériorité concernant le poème persien, même si la critique semble hésiter encore, comme le montre l'affirmation d'Andrew Small : « Malgré tout, il me semble que l'on peut croire ce que dit le poète : il ne fut pas directement influencé par les images de Braque lors de

⁷⁶⁵ Saint-John Perse, Lettre à Jean Paulhan, 12 octobre 1962, *O.C.*, p.1030.

⁷⁶⁶ Lettre de Saint-John Perse à J. Matthews, cité par A. Small, *op. cit.*, p.74.

⁷⁶⁷ Saint-John Perse, Lettre à Jean Paulhan, 7 février 1962, *Correspondance Saint-John Perse – Jean Paulhan, 1925-1966*, Joëlle Gardes-Tamine (éd.), *Cahiers Saint-John Perse*, n° 10, Paris, Gallimard, 1991, pp.207-208.

la rédaction d'*Oiseaux*. »⁷⁶⁸ Or, dans le cas d'une telle création préalable et indépendante, où demeurent les traces de ce premier texte poétique ? Les différents états manuscrits témoignent de bonne heure de la présence des oiseaux de Braque dont le nom figure sur le brouillon Oi 1. Ce brouillon ne représente peut-être pas le commencement absolu de l'œuvre, mais sûrement un état très antérieur de la rédaction. Le projet de collaboration constitue ainsi le point de départ de la composition d'*Oiseaux*, et l'œuvre picturale de Braque son inspiration première.

Parfois, le poème prend naissance dans une rêverie autour d'un mot.⁷⁶⁹ C'est le cas du poème *Anabase*, dont le titre retentit longtemps dans l'imagination de Saint-John Perse, bien avant la composition du poème, et engendra ainsi cette « chose très douce »⁷⁷⁰ qu'est le « songe » poétique d'*Anabase*.⁷⁷¹ « Et ce mot me semble si beau que j'aimerais rencontrer l'œuvre qui pût assumer un tel titre. Il me hante. »⁷⁷² – dans sa lettre à Paul Claudel, Saint-John Perse nous fait part de cette rêverie autour d'un mot à la consonance exotique et évocatrice ; il n'en est pas autrement quant à la genèse du poème *Oiseaux*, né lui aussi d'une rêverie autour des tableaux de Georges Braque, puisque ce sont ces images et impressions visuelles qui illustrent les premiers mots fondateurs sur le brouillon.

⁷⁶⁸ Andrew Small, *op. cit.*, p.73. Pourtant, les manuscrits témoignent du contraire. Pourquoi ne pas être remonté à la source de la création ? à la naissance du poème ? à la lettre ?

⁷⁶⁹ « Au bout du compte, les sources aboutissent toutes à des mots. Et le point de départ d'une suite ou d'un recueil en est bien souvent la saveur, indépendamment de ce à quoi ils renvoient. [...] N'est-ce pas justement parce qu'il tourne autour des mots, les choisit et les assemble pour leur pouvoir de découverte, que Saint-John Perse est poète ? Et n'y a-t-il pas chez lui, comme chez les surréalistes, un véritable fétichisme des mots ? » (Joëlle Gardes-Tamine, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, *op. cit.*, p. 98).

⁷⁷⁰ *Anabase*, « Chanson », *O.C.*, p.117.

⁷⁷¹ « Il part à Pékin en 1916 où ses fonctions diplomatiques le retiennent jusqu'en 1921. C'est de là qu'il rapporte l'essentiel du manuscrit d'*Anabase*. Mais le projet d'*Anabase* est nettement antérieur au séjour en Chine. Il faut relire la lettre du 10 juin 1911 à P. Claudel où le poète confie : "J'aimerais seulement qu'il me fût donné un jour de mener une « œuvre », comme une *Anabase* sous la conduite de ses chefs. (Et ce mot me semble si beau que j'aimerais rencontrer l'œuvre qui pût assumer un tel titre. Il me hante.)" Ce rêve d'un poème qui serait à la hauteur d'une telle hantise, Alexis Léger le caresse en 1911 [...] » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p. 149).

⁷⁷² Lettre à Paul Claudel, 10 juin 1911, *O.C.*, p.722.

La naissance d'une œuvre est donc moins liée à une date, inscrite dans une durée temporelle circonscrite et marquée par un premier geste créateur, mais surgit avec l'émergence d'une image originelle sur la page de brouillon, incarnant ce « songe d'avant-crédation » dont parle Saint-John Perse. Le commencement de l'écriture ne participe pas d'un espace chronologique, mais se caractérise par la fonction essentiellement structurante et fondatrice d'une « image princeps » apparaissant sur le premier état manuscrit. « L'oiseau de B. n'est point signe » – c'est le nom de Braque, et avec lui, l'impression visuelle de ses tableaux et gravures dans laquelle s'incarne l'origine substantielle du poème, son inspiration première qui va scander le flux de sa création, de l'écriture en devenir sur les différents états manuscrits.⁷⁷³

Notre deuxième étude archéologique tente d'éclaircir l'invention du *Discours de Stockholm* à partir de la découverte d'un certain nombre d'articles de presse, annotés de la main du poète, et susceptibles de représenter une source d'inspiration. Elle s'efforcera d'exposer les commencements d'une mémoire imaginaire, s'épanouissant peu à peu à travers la composition progressive de l'œuvre, et constituant un capital imaginaire, un « thème » avant-textuel.

2) Les traces archéologiques du *Discours de Stockholm*

« Pourquoi ne pas admettre que l'œuvre aboutie, séparée de son placenta psychologique et social, reste néanmoins porteuse, dans sa forme

⁷⁷³ « À travers sa critique de l'œuvre de Braque, Saint-John Perse ne prend pas le rôle de censeur ni d'esthète, mais cerne avec plus de précision et de rigueur la portée ontologique de l'image. Le point de vue du peintre et celui du poète se confondent totalement, au point qu'il est difficile de discriminer ce qui revient de droit à Braque et ce qui est le propre de Saint-John Perse. Or, s'il est un point commun entre les deux œuvres, c'est une nouvelle définition de l'Art qui renouvelle totalement le rapport de l'Artiste avec la nature. Il ne s'agit plus, en effet, de reproduire l'image perçue, et par là, d'imiter la nature. Mais, le peintre, comme le poète, doit pénétrer la matérialité de la nature, en extraire l'essence, en saisir et en restituer le mouvement vital. » (Elisabeth Coss-Humbert, *Poésie*,

achevée, de tout ce qui a contribué effectivement à sa genèse ? Cosmos clos, elle rayonne d'une lumière conquise sur la nuit antécédente. »⁷⁷⁴ La question que se pose ici Jean Starobinski résume la problématique principale de la dimension historique des études génétiques, qui consiste en une approche sociocritique des manuscrits, ayant pour objet d'étude « le tissage intertextuel et discursif que l'avant-texte exhibe entre, d'une part, le texte d'auteur en train de se faire et, d'autre part, les choses lues, sues, vues et entendues d'une culture d'époque : *doxa* littéraire, savoirs engrangés, idées reçues, code de représentations, souvenirs, rencontres, impressions de lecture – bref, l'air du temps. »⁷⁷⁵ Ce « tissage intertextuel » permet une confrontation entre l'invention créatrice et la réception d'œuvres antérieures à l'intérieur du processus scriptural, transformant la genèse littéraire en un mouvement dialectique de va-et-vient entre la voix de l'imagination et celle d'un discours social.⁷⁷⁶ Autographe ou non, tout matériel intertextuel fait partie du travail d'exogénèse⁷⁷⁷, l'altérité du fragment exogénétique provoquant une confrontation productive avec l'univers fictionnel du poème, confrontation qui engendre l'écriture.

Chez Saint-John Perse, les notes documentaires et les annotations sur les livres attestent une intertextualité véritable, activement intégrée dans l'acte

science de l'être. Une lecture ontologique de l'œuvre de Saint-John Perse, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, pp.510-511).

⁷⁷⁴ Jean Starobinski, *La Relation critique*, (*L'Œil vivant II*), Paris, Gallimard, 1989, p.49.

⁷⁷⁵ Almuth Grésillon, *op. cit.*, p.172.

⁷⁷⁶ « Tout avant-texte condense, déplace, transforme et accommode du discours social, dans des conditions telles qu'il est possible de reconstituer (hypothétiquement) les bases et le procès sociocritiques du travail de préécriture. Impossible de s'enfermer dans le seul tête-à-tête avec le manuscrit. Celui-ci vous renvoie inévitablement à l'imprimé auquel il fait écho, et qui est à l'inverse son écho. » (Henri Mitterand, « Programme et préconstruit génétiques : le dossier de *L'assomoir* », in : *Essais de critique génétique*, Louis Hay (éd.), Paris, Flammarion, 1979, p.214).

⁷⁷⁷ « L'endogénèse désigne tout procès scripturaire centré sur l'élaboration de l'écriture par elle-même : la démarche réflexive et autoréférentielle d'un travail où la matière avant-textuelle se transforme par les seules ressources de l'écriture, qu'il s'agisse d'un travail d'exploration, de conception, de structuration ou de textualisation, et quels que soient la nature et l'état d'avancement de cette élaboration. On appellera donc endogénèse le processus par lequel l'écrivain conçoit, élabore et transfigure la matière avant-textuelle sans le recours de documents ou d'informations externes, par simple reformulation ou transformation interne du donné avant-textuel antérieur. [...] L'exogénèse désigne tout procès d'écrit consacré à un travail de recherche, de sélection et d'intégration qui porte sur les informations émanant d'une source extérieure à l'écriture. » (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 ?*, *op. cit.*, pp.45-46).

créateur et transformée par le processus d'écriture. Témoins incontestables d'un travail de recherche fécond, points de départ d'un processus d'interaction discursive, ces documents interviennent dans la construction du texte et laissent des traces écrites dans le passé génétique d'une œuvre.

Ainsi le poème se compose-t-il à partir de cette tension existant entre le désir de l'invention et la contrainte de la documentation historique, entre le réel et l'imaginaire, entre le discours propre et le discours de l'autre. Les phénomènes de citation, de transformation, de tension montrent la posture du *je* écrivant face à l'histoire, et provoquent la confrontation de l'auteur avec les discours de son temps.⁷⁷⁸

Comment cependant saisir le concept si flou de l'intertextualité à l'intérieur d'une étude génétique, sans tomber dans les pièges d'une critique des sources aujourd'hui démodée ? Les témoignages matériels du dossier génétique rassemblent les strates archéologiques d'une histoire qui est celle de la création. Les prises de notes autographes et les documents annotés de la main du poète, retraçant le parcours intellectuel qui accompagne la composition des œuvres⁷⁷⁹, sont autant de traces révélant un travail actif, immanent au processus de création et d'écriture, et se tenant en son amont.

Ainsi, les documents que nous allons analyser font-ils partie de la genèse du *Discours de Stockholm*. Pourtant, aucun de ces documents avant-textuels n'est daté. Leur parenté intellectuelle avec le discours persien permet néanmoins de supposer un environnement intellectuel et philosophique susceptible d'avoir inspiré Saint-John Perse, ces lectures fécondant la mémoire et l'imagination créatrices.

⁷⁷⁸ « Le discours individuel, surtout dans ses phases de tâtonnement, est nourri des lieux, des préimposés et des pré-supposés du discours collectif. Les premières lignes d'une ébauche ou d'un scénario, les matériaux de l'avant-texte, dans toute la mesure de leur relative spontanéité, de leur relative liberté par rapport aux contraintes et aux restructurations qui s'imposeront ensuite, sont donc le contact le plus direct, et souvent le plus franc, le plus cru (avant les habillages de l'œuvre achevée) avec ce qui se dit dans le discours social, et éventuellement avec ce qui s'y murmure et qui annonce de nouveaux thèmes. » (Henri Mitterand, « Critique génétique et histoire culturelle », in : *La naissance du texte*, Louis Hay (éd.), Paris, Corti, 1989, pp.147-148).

⁷⁷⁹ voir ici les ouvrages de Renée Ventresque, *Les Antilles de Saint-John Perse. Itinéraire intellectuel d'un poète*, op. cit., et de Colette Camelin, *Éclat des contraires : la poétique de Saint-John Perse*, op. cit.

a) *Les sources d'inspiration : les articles de presse annonçant la naissance d'un « nouvel humanisme »*

Il existe un certain nombre de documents dans les archives du poète, déposés à la Fondation Saint-John Perse et classés dans les dossiers « Documentation littéraire » (DOC 800) et « Poésie-généralités » (DOC 841), qui sont constitués pour la plupart d'articles de presse estimés contemporains de la phase de conception et de rédaction du *Discours de Stockholm*. Lus attentivement par le poète, comme en témoignent un grand nombre d'annotations et de soulignements, ces documents manifestent une thématique commune – l'avènement d'un nouvel humanisme annonçant l'épanouissement de l'être humain à travers une conception unitaire et plénière de l'être, révélant la pensée extrême-orientale à la mode dans les années soixante – et, par conséquent, se révèlent tout à fait susceptibles d'avoir inspiré Saint-John Perse lors de la naissance thématique de son discours. Nous allons exposer ultérieurement certains passages de ces articles soulignés par l'auteur, dont le texte *Poésie* représente un écho difficilement méconnaissable.

Cependant, une datation exacte de ces articles de presse sur lesquels ne figure aucune indication temporelle se révèle impossible. Une véritable chronologie intertextuelle est donc difficile à déterminer et à prouver ; or les articles de presse créent un univers philosophique à résonance prophétique, qui n'est pas sans rappeler la vision poétique de Saint-John Perse, et reflètent ainsi « l'air du temps » intellectuel où baigne également la pensée persienne. Contrairement à l'existentialisme contre lequel Saint-John Perse, n'ayant jamais adhéré aux pensées nihilistes, montre une attitude très hostile, le « climat intellectuel » représenté dans les articles de presse ne suit aucune école ou doctrine philosophique précise.⁷⁸⁰ Cependant, il montre quelques

⁷⁸⁰ c'est pour cela que nous ne pouvons fournir ici aucun nom de philosophe connu.

similitudes avec la pensée asiatique et, plus précisément, taoïste.⁷⁸¹ Ce n'est donc pas un hasard si Saint-John Perse accueille avec enthousiasme ces articles qui, même indirectement, ne représentent qu'une suite logique de ses lectures antérieures⁷⁸², en rapport avec son séjour diplomatique en Chine.⁷⁸³ À cette influence asiatique, transparaissant dans quelques-uns des articles dont on peut regretter une fois encore d'ignorer la date de parution, s'ajoutent des échos nietzschéens ; l'éternel retour et « le primat du cosmique »⁷⁸⁴ caractéristiques de cette vision mythique du monde et de la création où se révèle l'importance de *l'âme* semblent, une fois de plus, avoir influencé la pensée moderne.⁷⁸⁵ En effet, comme l'écrit Renée Ventresque, « Nietzsche, même en ces dernières années de la vie de Saint-John Perse, n'est jamais très loin. [...] Il revient indiscutablement au corpus 1921-1938⁷⁸⁶ de mettre en place, par le travail dont il constitue la matière première, une conception de

⁷⁸¹ Saint-John Perse a longuement étudié la philosophie asiatique, comme l'écrit Mireille Sacotte : « sa bibliothèque, remplie d'ouvrages sur la Chine, de textes chinois traduits, rend manifeste son désir de savoir aussi total que possible sur le sujet. C'est que chacun de ces livres est relié à sa propre composante chinoise, ses cinq années passées à Pékin, à Tao-Yu, à respirer de l'air chinois. Cette documentation – qu'il continuera à accumuler bien après son retour de Chine – est un moyen d'approfondir un aspect de sa vie. Rien à voir avec la thésaurisation désincarnée d'un savoir qui resterait "lettre morte". » (Mireille Sacotte, *Saint-John Perse, op. cit.*, p.209).

⁷⁸² Renée Ventresque parle de la connaissance que possède Alexis Leger « de la spiritualité hindoue telle qu'elle s'exprime dans le bouddhisme, et ceci entre 1909 et 1911, dates probables de sa lecture de *La Volonté de Puissance*. C'est là très certainement, dans le salon de G. Frizeau, que naît le goût dont Alexis Leger d'abord, Saint-John Perse ensuite – un goût avéré pour les ouvrages de la bibliothèque du poète, jusqu'à sa mort – fait preuve pour le bouddhisme et tout ce qui touche à cette partie de l'Asie qui inclut l'Inde. Un goût qui apparaît donc très tôt, héritage parfaitement reçu par le jeune homme à l'aise dans les préoccupations de son époque, et que le diplomate revivifiera au cours de son séjour en Chine en se rendant en quelque sorte aux sources directes du bouddhisme dont l'entretenaient ses amis orientalistes. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse, op. cit.*, pp.465-466).

⁷⁸³ voir ici les études 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 ; et *Le référent chinois dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Thèse d'État, Université de Pau, 1991.

⁷⁸⁴ Henri Meschonnic, « Historicité de Saint-John Perse », *op. cit.*, p.359.

⁷⁸⁵ Le *Discours de Stockholm* se présente de fait comme le fruit de plusieurs conceptions philosophiques, puisées dans les lectures de jeunesse, ce qui produit, selon Colette Camelin, un « brouillage théorique » : « L'effet de "brouillage théorique" produit par les *Discours* est dû à la superposition de références métaphysiques issues des lectures de jeunesse de Saint-John Perse, mises en avant par réaction contre la vie intellectuelle de l'après-guerre, et des recherches personnelles insistant sur la force agissante du langage, proches à la fois de la pensée de l'énergie d'Aristote, de Bergson, des taoïstes chinois et de la physique contemporaine. » (Colette Camelin, « Les *Œuvres complètes* de Saint-John Perse », *op. cit.*, pp.258-259).

⁷⁸⁶ essentiellement constitué de la lecture de *La Volonté de Puissance*. Voir à ce sujet Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse, op. cit.*, pp.31-65.

l'histoire à laquelle le *Discours de Stockholm* donnera sa formulation accomplie et limpide. »⁷⁸⁷

Les articles en question témoignent de l'avènement d'un humanisme nouveau, prêchant l'épanouissement intégral de l'être humain, en faisant appel à toutes ses facultés : le corps et l'esprit, l'intellect et l'imagination. Comme l'a dit Saint-John Perse dans une variante supprimée de son discours, il s'agit de « rendre à / restituer / restaurer dans l'homme la cohérence psychologique / une nouvelle cohérence et quelque chose de l'unité perdue ». ⁷⁸⁸ Contrairement à la vision platonicienne et dualiste d'un déchirement entre le corps et l'âme, entre l'homme et le monde, l'être humain, désormais, forme une unité, et fait partie lui-même d'une unité plus grande, d'une unité vivante : le cosmos, un et multiple à la fois. L'expression artistique reflète cette vision unitaire et harmonieuse de l'être humain et du monde, par le pouvoir qu'elle consacre à l'âme humaine – « Il n'est d'histoire que de l'âme »⁷⁸⁹ –, à la face mystérieuse et secrète de la connaissance, à la part sombre et cachée de l'univers que l'imagination explore.

L'humanisme nouveau émergeant au début des années soixante équivaut ainsi à un nouveau romantisme⁷⁹⁰ inspiré des philosophies orientales en vogue, comme en témoigne un passage supprimé du *Discours de Stockholm* :

⁷⁸⁷ « Ce qui permet, en effet, à Saint-John Perse d'écrire en 1960 que "Les pires bouleversements de l'histoire ne sont que rythmes saisonniers dans un plus vaste cycle d'enchaînements et de renouvellements", que "les Furies qui traversent la scène, torche haute, n'éclairent qu'un instant du très long thème en cours" et que "Les civilisations mûrissantes ne meurent pas des affres d'un automne, elles ne font que muer", c'est l'ensemble de ces lectures où pendant dix-sept ans s'élabore cette vision du monde selon laquelle, à l'instar de la réalité cosmique, la réalité humaine se trouve prise dans un déroulement ininterrompu où les failles et les heurts font partie intégrante de ce déroulement même. Ainsi, du reste, les éclipses et les disparitions. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse, op. cit.*, pp.351-352).

⁷⁸⁸ manuscrit du *Discours de Stockholm*, Etat B, p.6. variante supprimée.

⁷⁸⁹ *Exil*, V, O.C., p.130.

⁷⁹⁰ Nous pouvons parler d'un véritable renouveau des conceptions romantiques : une vision du monde panthéiste et cosmique, le culte de l'âme, la recherche de l'Un originel, l'unité avec le cosmos – tous les éléments du Romantisme se retrouvent dans les articles de presse et dans le *Discours de Stockholm*.

« La pensée romantique s'inspire de la même source, la philosophie de Schelling, que le symbolisme et le vitalisme dominants pendant la jeunesse de Leger. Albert Béguin montre que l'inconscient romantique met l'homme en communication avec une autre réalité plus vaste, antérieure et supérieure à la vie individuelle : "Ce que nous y percevons, c'est le passage en nous du flux cosmique." (A. Béguin, *op. cit.*, p.76). » (Colette Camelin, *Éclat des contraires : la poétique de Saint-John Perse, op. cit.*, p.216).

Car il s'agit d'un humanisme nouveau et qui dépasse de beaucoup notre héritage antique / occidental.

(manuscrit du *Discours de Stockholm*, État B, p.4)

La poésie, rétablie et revivifiée grâce à son pouvoir enthousiaste et prophétique, a pour mission de développer les parties jusque là opprimées par le rationalisme scientifique et technologique : l'âme et l'imagination, espaces et modes de connaissance aussi importants que l'expérience empirique⁷⁹¹, puisque « l'imagination est le vrai terrain de germination scientifique ».⁷⁹² Ainsi l'expérience intérieure explore-t-elle la nuit de l'univers, et la poésie, expression hermétique de cette expérience de l'âme humaine, se veut elle-même une science, voire une « prescience », précédant l'action, presque comme l'entendait Arthur Rimbaud :

« La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant. »

(Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871).⁷⁹³

De même que le *Discours de Stockholm*, les articles de presse revendiquent « la discipline de l'âme » comme lieu et mode d'une connaissance scientifique et universelle, et proclament l'importance des facultés poétiques et créatrices, ainsi qu'une vision unitaire et vivante de l'être. Suppléant aux domaines de la philosophie et de la métaphysique, « la vision interne », « l'exploration

⁷⁹¹ « He [Saint-John Perse] demonstrates his knowledge of the latest scientific discoveries in physics and cosmology as he notes that scientists are now invoking imagination, intuition and artistic vision as the real sources of all fruitful scientific ideas. Perse then asserts the right to consider poetry as legitimate a field as science with its logic. "Au vrai, toute création est d'abord "poétique" au sens propre du mot." (*Discours de Stockholm*, O.C., p.444). Poetic ellipsis and discursive thinking both seek the truth and share the same mystery. » (Richard L. Sterling, *The prose works of Saint-John Perse : Towards an understanding of his poetry*, New York, Lang, 1994, p.73).

⁷⁹² Saint-John Perse, *Discours de Stockholm*, O.C., p.443.

⁷⁹³ Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade, p.252.

intérieure » favorisent « la redécouverte d'un sacré non pas transcendant, mais immanent à notre monde désacralisé ». ⁷⁹⁴

Afin de rendre compte de la parenté de pensée existant entre les articles de presse, estimés contemporains à la rédaction du *Discours de Stockholm*, et ce dernier, nous nous sommes permis ici de confronter certains passages. Les extraits du *Discours de Stockholm* sont en italiques ; les soulignements portés sur les extraits d'articles proviennent de la main de Saint-John Perse.

⁷⁹⁴ Cette immanence caractérise également l'énergie divine du Tao, identifiée dans la poésie persienne au « souffle cosmique ». Voici la définition que donne Lao Tseu du Tao :

« Perpétuel, il ne peut être nommé
Ainsi il appartient au royaume des sans-choses.
Forme sans forme, et l'image sans image.
Il est fuyant et insaisissable.
L'accueillant tu ne vois pas sa tête,
Le suivant, tu ne vois pas son dos.
Qui détient le Tao de jadis
Domine ainsi les événements de nos jours.
Pour connaître ce qui fut à l'origine,
Voilà le nœud du Tao. »

(Lao Tseu, *Tao-tö king*, XIV, in : *Les philosophes taoïstes*, Paris, Gallimard, 1967, Bibliothèque de la Pléiade, p.16).

1. Nous voilà au pied du mur : vision du monde, discipline de l'âme. Pour être le moteur d'une civilisation nouvelle qui puisse s'étendre un jour à la planète entière, l'humanisme nouveau doit répondre à autre chose encore qu'à des exigences d'intellectuels et de pédagogues. Il doit exprimer d'abord la connaissance plus profonde que l'âme humaine est en train de prendre d'elle-même. (Gabriel Germain, « D'un humanisme intégral : opposition et position » ; date et lieu de publication inconnus, DOC 800)

2. [...] promouvoir un homme de chair et non d'abstraction, qui palpe le monde à la fois par les sens et par la vision intérieure, qui se sache à la fois unifiant et unifié dans un univers lui-même vivant, dans un univers tout vif... (*Ibid.*)

3. La poésie reste un moyen privilégié d'exploration interne, de communication et de révélation. Mais elle ne peut sans péril essayer de suppléer ses sœurs, la mystique et la métaphysique, qui, à leur tour, ne sauraient se passer d'elle. (*Ibid.*)

[annotation de Saint-John Perse dans la marge : « une renaissance de l'invention métaphysique sur la roche du sacré »]

4. [...] la redécouverte d'un sacré non pas transcendant, mais immanent à notre monde désacralisé, communion viscérale avec les choses. (Serge Doubrovsky : « Le poète comme critique » ; date et lieu de publication inconnus, DOC 841)

1. 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 elle-même et du mystère où baigne l'être humain. Son expression toujours s'est interdit l'obscur, et cette expression n'est pas moins exigeante que celle de la science. (O.C., p.445-446).

*2. Fierté de l'homme en marche sous son fardeau d'humanité, quand pour lui s'ouvre un **humanisme nouveau, d'universalité réelle et d'intégralité** psychique...
Fidèle à son office, qui est l'approfondissement même du mystère de l'homme, la poésie s'engage dans une entreprise dont la poursuite intéresse la pleine intégration de l'homme. (O.C., p.445).*

*3. Lorsque les philosophes eux-mêmes désertent le seuil métaphysique, il advient au poète de relever là le **métaphysicien** ; et c'est la poésie alors, non la philosophie, qui se révèle la vraie « fille de l'étonnement », selon l'expression du philosophe antique à qui elle fut le plus suspecte. (O.C., p.444)*

*4. Quand les mythologies s'effondrent, c'est dans la poésie que trouve refuge le **divin** ; peut-être même son relais. (O.C., p.445).*

5. À la science, aux techniques qui en fin de compte s'exercent uniquement dans l'espace et ne changent rien à la condition métaphysique de l'homme, ne s'oppose nullement mais correspond, comme l'autre volet d'un diptyque de la connaissance totale, la poésie qui par-delà tous les jeux personnels de la mémoire ou du désir nous permet d'évoluer dans le monde du temps intérieur. (Léon Gabriel Gros : « Le public peut-il trouver du plaisir aux poètes d'aujourd'hui ? » ; date et lieu de publication inconnus, DOC 841).

5. *Au vrai, toute création de l'esprit est d'abord « poétique » au sens propre du mot ; et dans l'équivalence des formes sensibles et spirituelles, une même fonction s'exerce, initialement, pour l'entreprise du savant et pour celle du poète [...] **Le mystère est commun. Et la grande aventure de l'esprit poétique ne cède en rien aux ouvertures dramatiques de la science moderne.** (O.C., p.444).*

Manifeste suprême de la poétique persienne, le *Discours de Stockholm* se présente comme un « témoin de son temps », où l'humanisme nouveau des années soixante redonne un pouvoir et une justification glorieux à la poésie, lui conférant la même importance qu'aux inventions vitales des sciences exactes.

Les conceptions idéologiques du *Discours de Stockholm* sont plus qu'actuelles. Ainsi découvrons-nous par hasard, dans le livre de Serge Doubrovsky⁷⁹⁵ *Pourquoi la nouvelle critique*⁷⁹⁶, « défense et illustration » de la critique structuraliste parue en 1966, les chapitres suivants : « La recherche de l'unité »⁷⁹⁷, et « Destins conjoints de la critique et de la philosophie »⁷⁹⁸. Voici une phrase de ce critique résumant sa position : « Loin donc que la démarche philosophique soit nuisible à la recherche critique, la conclusion ou, si l'on préfère, le principe central du présent essai affirme juste l'inverse : une réflexion approfondie sur la littérature est d'ordre philosophique, ou elle n'est rien. [...] La critique actuelle, disions-nous, se caractérise, empiriquement et théoriquement, par un effort de compréhension unitaire et totalitaire, elle postule, comme foyer des significations diverses, comme lieu de leur recoupement, un certain sens fondamental, immanent à chaque œuvre prise dans son ensemble et qui ne s'achève que dans l'ensemble des œuvres. »⁷⁹⁹ Comment ne pas reconnaître ici l'écho surprenant des conceptions persiennes énoncées dans le *Discours de Stockholm* ? Point de vue critique (Serge Doubrovsky) et conception poétique (Saint-John Perse), représentation de l'œuvre et vision du monde se ressemblent ici étrangement, créant une parenté

⁷⁹⁵ Serge Doubrovsky est également l'auteur de l'article de presse intitulé « Le poète comme critique » (DOC 841).

⁷⁹⁶ Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1966.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, pp.63-68.

Ici l'unité interprétative des différentes approches critiques structuralistes.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, pp.178-189.

Toute interprétation littéraire, même structuraliste, présuppose une position métaphysique ou, du moins, philosophique. À comparer avec cette phrase du *Discours de Stockholm* : « Lorsque les philosophes eux-mêmes désertent le seuil métaphysique, il advient au poète de relever là le métaphysicien ; et c'est la poésie alors, non la philosophie, qui se révèle la vraie "fille de l'étonnement", selon l'expression du philosophe antique à qui elle fut le plus suspecte. » (*Discours de Stockholm*, O.C., p.444)

intellectuelle entre le poète et le critique, contrairement à l'éloignement idéologique insurmontable qu'on pourrait initialement présumer entre ces deux personnalités du monde littéraire.

Or, même si l'esprit de l'époque pourrait avoir influencé Saint-John Perse dans la représentation de la portée ontologique et éthique de toute création poétique telle qu'elle se manifeste dans son discours, les raisons et les argumentations conduisant à une telle vision théorique s'avèrent pourtant profondément siennes, en accord parfait avec sa pratique réelle de l'écriture. Les lois poétiques énoncées dans le *Discours* sont les mêmes que celles que nous pouvons observer en acte sur les manuscrits, à l'intérieur du processus créateur. Dans le chapitre suivant consacré à la question du genre, nous avons jeté un regard approfondi sur les différents états manuscrits qui ont conduit à l'élaboration du discours en question, afin d'établir et valider une telle cohérence entre théorie et pratique. Épousant particulièrement l'idéologie humaniste et humanitaire de l'O.N.U, dirigée à cette époque par Dag Hammarskjöld, dont on sait la grande influence auprès de la commission du Prix Nobel, le *Discours de Stockholm*, intégrant l'idéal d'un « humanisme universel » de son temps et s'inscrivant dans son environnement socio-culturel⁸⁰⁰, s'appuie cependant sur une rhétorique et une mythologie qui transgresse son ancrage historique et transforme le *Discours* en une œuvre d'art véritable.

b) *La transformation littéraire*

⁷⁹⁹ Serge Doubrovsky, *op. cit.*, p.182.

⁸⁰⁰ « L'O.N.U., dirigée à cette époque par Dag Hammarskjöld, rêvait de contrer, par une éducation humaniste universelle, le totalitarisme et les intérêts particuliers des puissances financières, nationales, militaires, afin de garantir à chaque personne assez de sécurité matérielle, de culture, de liberté, de dignité, pour qu'elle prenne conscience d'appartenir à une humanité planétaire. Ce projet s'opposait au marxisme (au nom duquel Henri Meschonnic juge l'historicité de Saint-John Perse) et au matérialisme libéral qui ne tient pas compte de la dignité humaine – "automatisme industriel" nuisible "aux valeurs de l'esprit" selon Saint-John Perse. » (Colette Camelin, *Les Œuvres complètes* de Saint-John Perse », *op. cit.*, pp.255-256).

La lecture des manuscrits du *Discours de Stockholm* révèle tout un travail d'écriture et de style, transformant les informations inspiratrices en une œuvre d'art indépendante. L'évolution du flux scriptural sur la page de manuscrit manifeste l'éloignement progressif du texte persien du discours philosophique contemporain qui l'a initialement inspiré, dévoilant la quête d'une voix propre, individuelle, poétique. Les seules ressources de l'écriture métamorphosent la matière idéologique, provenant d'une source extérieure, en matière poétique. C'est à travers cette transformation stylistique que se réalise également une modification intellectuelle. Le langage poétique, d'après les articles de presse et selon la conception persienne, possède, comme le dit l'avant-texte persien, le pouvoir magique de « restituer / restaurer dans l'homme [...] l'unité perdue », de « recréer l'unité primordiale et de renouer au tout de l'être l'homme mis en pièces par l'histoire ».⁸⁰¹ Or, contrairement aux philosophes contemporains qui prêchent un idéal humain « unifiant et unifié dans un univers lui-même vivant, dans un univers tout vif »⁸⁰², Saint-John Perse, fidèle à la vision romantique⁸⁰³, parle d'une « unité perdue » à reconquérir :

État B, p.6 :

(dans la marge) :

[Au poète indivis d'attester parmi nous la double vocation de l'homme]
son acte de foi de l'homme vrai, c'est-à-dire intégral, pour // rendre à /
restituer / restaurer | dans l'homme la cohérence psychologique / une
nouvelle cohérence et quelque chose de l'unité perdue.

⁸⁰¹ Saint-John Perse, *Discours de Florence, O.C.*, p.455.

⁸⁰² Gabriel Germain : « D'un humanisme intégral : opposition et position », article de presse, date et lieu de publication inconnus (DOC 800).

⁸⁰³ Cette nostalgie de l'unité perdue suite à la séparation douloureuse de l'âme d'avec le cosmos apparaît surtout dans le Romantisme allemand, dont les théories, exposées dans le numéro spécial des *Cahiers du Sud* (« Le Romantisme allemand », études publiées sous la direction d'Albert Béguin, mai-juin 1937), firent partie des lectures de Saint-John Perse. « En l'occurrence, c'est la place essentielle que de tels ouvrages accordent à l'unité du cosmos et à l'unité de l'âme humaine au sein de l'âme universelle qui le requiert sans cesse. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse, op. cit.*, p.223). Saint-John Perse y retient particulièrement cette phrase de G.H. von Schubert, proclamant que « le rêve constitue le seul espace où l'âme humaine, retrouvant l'unité perdue, entre en

C'est réhabiliter plus authentique la vocation de l'homme à l'habitat
humain
réconcilier l'homme avec son univers / restituer l'homme à son
intégralité.

La nuance est capitale : la vision optimiste d'une nouvelle unité entre l'homme et l'univers se trouve ici confrontée au rêve nostalgique d'un paradis perdu, d'un Âge d'or à jamais révolu, que seule la parole poétique peut ressusciter. Même si Saint-John Perse adopte ici la conception philosophique d'un « humanisme nouveau »⁸⁰⁴, prophétisant l'avènement « d'une civilisation nouvelle qui puisse s'étendre un jour à la planète entière »⁸⁰⁵, cette idéologie ne mène pas chez lui à une vision progressiste de l'histoire et de l'humanité, mais à une représentation cyclique⁸⁰⁶, où se dévoile l'héritage à la fois héraclitéen et nietzschéen :

État C, p.7 :

(dans la marge) :

Par la poursuite intégrale de l'humain jusqu'à ses sources surhumaines /
éternelles et par la grâce d'un langage où se transmet le mouvement
même de l'Être, l'entreprise poétique remonte le cours d'une longue
désintégration / dégradation humaine / de l'homme et croit défendre
l'homme moderne / futur des fragmentations / mutilations nouvelles /
l'homme futur / moderne en voie de déshumanisation /
dépersonnalisation

[l'homme] nouveau dans l'unité de sa personne / son unité foncière dans
une civilisation / société technique en voie de l'automatisme n'asservit

communication avec la nature entière, donc avec la divinité. » (von Schubert, cité d'après Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse, op. cit.*, p.230).

⁸⁰⁴ *Discours de Stockholm, O.C.*, p.445.

⁸⁰⁵ Gabriel Germain, *op. cit.*

⁸⁰⁶ Cette vision cyclique, immobile dans son éternel retour, fut critiquée par Julien Gracq : « Le monde qu'il célèbre est un monde arrêté, un monde bloqué pour toujours à l'heure de son solstice – un monde qui passe de l'heure de l'Histoire à celle de la stabilité sidérale, du recensement et du dénombrement. » (Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p.199).

qu'une communauté sans communion – et au-dessus [*illis.*] de collectivités modernes.

Sur le manuscrit du *Discours de Stockholm*, l'histoire incarne moins un progrès qu'une dégradation de la nature humaine, s'éloignant de plus en plus du mythe de l'homme originel. Car, comme l'écrit Colette Camelin, « l'aventure humaine, pour Saint-John Perse, ne prend pas sens dans l'histoire, comme le croient les modernes, mais dans le déploiement des forces cosmiques »⁸⁰⁷, « dans la perspective du mouvement général de l'univers qui embrasse et justifie la réalité humaine. Car, à partir de sources très diverses – en particulier la pensée d'Empédocle – [...], le poète s'est formé une représentation de l'univers dont le mouvement, qui connaît l'usure, la destruction et la ruine, est cependant toujours renouvelé, ininterrompu. Et l'histoire des hommes, se conformant exactement pour lui au rythme de l'univers, est elle-même toujours renouvelée et ininterrompue. »⁸⁰⁸

L'unité de l'homme et du cosmos ne peut être sauvée et restaurée que par le retour à l'être originel – grâce à la poésie : « l'entreprise poétique remonte le cours d'une longue désintégration / dégradation humaine ». D'après le mythe persien exposé et illustré dans le poème *Amers*, l'être accède à cette « unité retrouvée, présence recouverte »⁸⁰⁹ à travers l'œuvre poétique, incarnant elle-même une « unité recouverte sous la diversité ».⁸¹⁰ Le langage

⁸⁰⁷ Colette Camelin, « Les *Œuvres complètes* de Saint-John Perse », *op. cit.*, p.259.

« Ramener les événements terribles de l'histoire contemporaine aux cycles cosmiques a heurté certains lecteurs qui ont reproché à Saint-John Perse son isolement et son refus de faire face à l'horreur nue de la guerre : "Je t'ignore, litige. Et mon avis est que l'on vive !" (*O.C.*, p.227). Et pourtant... si la pensée n'est pas seulement engagée dans l'histoire quand elle prend position sur la situation actuelle, si la poésie est action, *energeia* selon Aristote, force vive, elle remet en mouvement les énergies abattues par l'exil, éprouvées par la nuit absolue, le mal, le chaos. Elle fait dépasser les tentations nihilistes, le désespoir. Les poèmes de Saint-John Perse, parce qu'ils sont écrits "aux portes mêmes de l'angoisse" (*O.C.*, p.530), peuvent être lus comme des actes de courage – résistance très humaine au déferlement de la terreur. Le rythme (prosodie, répétitions syntaxiques), depuis *Éloges*, tisse une toile serrée contre la hantise de la perte, de la ruine, de la mort – et ce poète avait tant besoin de plénitude ! » (Colette Camelin, « "La danse de Shiva" : Saint-John Perse et la violence de l'histoire », in : *Trois poètes face à la crise de l'histoire*, R. Ventresque [*et al.*] (éd.), Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 136-137).

⁸⁰⁸ Renée Ventresque, « Saint-John Perse face à la crise de l'histoire : "le sens de ce très grand désordre" », in : *Trois poètes face à la crise de l'histoire*, *op. cit.*, pp.112-113).

⁸⁰⁹ *Amers*, « Chœur », *O.C.*, p.368.

⁸¹⁰ *Oiseaux*, IV, *O.C.*, p.413.

poétique est ainsi doté d'un pouvoir magique, permettant de retrouver l'unité perdue d'avec le cosmos à travers l'unité architecturale de l'œuvre d'art.⁸¹¹ Car, comme l'écrit Élisabeth Coss-Humbert, « le monde existentiel perçu comme un monde atomisé, constitué d'éléments apparemment séparés les uns des autres, retrouve par le verbe et son énonciation son unité originelle dans la conscience de l'homme. »⁸¹² Luttant contre la fragmentation de la vie moderne, « défend[ant] l'homme moderne / futur | des fragmentations / mutilations | nouvelles », le langage poétique, « langage où se transmet le mouvement même de l'Être », rend l'être humain à l'Être originel, puisqu'il est lui-même porté par le rythme cosmique de la « danse de Shiva », par le souffle vivant le l'univers.

Imprégné de la vision romantique du siècle dernier, l'idéal philosophique persien s'incarne donc dans la recherche de l'homme originel, l'histoire ne signifiant pas l'évolution vers la perfection, mais la dégradation de l'être, l'éloignement de l'unité originelle.⁸¹³ Seule la poésie peut inverser ce

⁸¹¹ « Pour accéder à l'unité de l'Être, Saint-John Perse propose à son lecteur deux approches diamétralement opposées : l'une par la voie du Simple qui se traduit, sur le plan rhétorique, par l'emploi de l'ellipse, l'autre par la voie du Multiple dont l'hyperbole donne le change. Si l'abstraction flatte l'épure de l'oiseau, la diversité s'exalte dans la "proximité sans nom" de la mer "totale" : mer "fédérale" et mer "d'alliance", mer "de tout âge et de tout nom". » (Dan-Ion Nasta, *Saint-John Perse et la découverte de l'être*, op. cit., p.101).

Cette conception d'un langage poétique susceptible de restaurer l'unité perdue entre l'âme et le cosmos, l'un originel, traduit, elle aussi, une vision romantique. « En particulier les Romantiques allemands, et singulièrement G.H. von Schubert, déplorent la perte de ce langage parfait de l'origine, remplacé par le signe le plus net et le plus cruel de ce divorce d'avec le monde : la confusion des langues. Tous donc, regrettant les dommages provoqués par cette séparation de l'âme humaine et de l'Âme universelle, entretiennent la même nostalgie de l'unité première. Cependant, tous gardent un même espoir et portent une même certitude. Sans doute l'âme humaine est-elle désormais coupée de son lieu originel. Pourtant elle n'est pas vouée à une déréliction sans appel. Car lui est encore laissée la possibilité de rejoindre l'Âme universelle. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, op. cit., p. 229).

⁸¹² Élisabeth Coss-Humbert, *Poésie, science de l'être*, op. cit. p.385.

⁸¹³ C'est pourquoi cette remarque de Colette Camelin nous paraît si juste : « Quand Henri Meschonnic reproche à Saint-John Perse son manque d'humanité en raison du "primat du cosmique" au détriment de l'histoire, il ne voit pas l'humanisme très réel de Saint-John Perse : après un demi-siècle ravagé par des guerres atroces, il s'agit de délivrer l'homme de sa croyance aveugle en l'histoire, cause des passions frénétiques qui ont mené aux désastres. [...] afin de donner aux hommes un futur, il importe de leur faire prendre conscience de leur humanité, diverse et une, forte et fragile, plutôt que de les éblouir avec des idéologies [...] Si un des postulats de la modernité, depuis Hegel, est que l'histoire est libératrice, que la vérité est une force collective menant au règne de l'Esprit, Saint-John Perse se situe hors de la modernité, car il ne croit pas qu'un système philosophique ou politique puisse aider l'humanité à se relever de ses ruines. Il veut en revanche sauver les simples perceptions, les sensations, les affects humains ; il cherche à raccorder l'homme au monde, à rebours des théories existentialistes, en sorte qu'un avenir soit possible. L'humanisme de Saint-John Perse est certes

mouvement et restaurer l'homme originel qui est aussi l'homme moderne, l'homme du futur, dans son unité. La lecture des manuscrits révèle ainsi la transformation poétique et idéologique d'une vision philosophique qui a servi comme point de départ, comme source d'inspiration première pour la composition du *Discours de Stockholm*. Tout en assimilant les différentes conceptions philosophiques, aboutissant à l'idéal humaniste présent dans le discours de l'époque, Saint-John Perse se confronte à lui, le modifie, le fait sien, l'intègre dans sa propre vision de la poésie, de l'homme et du monde, et le transforme en une œuvre d'art.

Les études d'archéologie textuelle se sont révélées très fécondes pour déterminer les conditions exactes de la production d'une œuvre, comme dans le cas du poème *Oiseaux*, pour découvrir l'action d'une pensée ou d'une voix étrangères au commencement de la naissance poétique – action toujours contestée par Saint-John Perse, qui revendique l'originalité et l'indépendance absolues de ses créations.

À travers les études que nous avons présentées dans ce chapitre, les commencements de la genèse littéraire se révèlent multiples et fuyants. La genèse poétique, comme toute naissance textuelle, consiste souvent en une confrontation originelle avec un discours étranger, appartenant à un environnement historique et socio-culturel, que Saint-John Perse s'approprie et fait sien au cours du processus créateur. Les traces inspiratrices premières se métamorphosent instantanément par un travail scriptural de transformation stylistique et imaginaire, jusqu'à être rendues méconnaissables dans le texte achevé. Une idée initiale, une pensée inspiratrice n'apparaissent jamais telles quelles sur le manuscrit, le pouvoir transfigurant du langage poétique et de

historique – il a été reçu favorablement par les démocrates américains qui l'ont soutenu dans les années cinquante, par les milieux des Nations Unies et par le jury du prix Nobel – mais cette sagesse humaine est inactuelle dans la mesure où elle choisit des valeurs que défendaient Plotin, Spinoza, Lao

l'imagination créatrice agissant aussitôt sur la matière philosophique et conceptuelle.

Saint-John Perse intègre les sources inspiratrices externes dans sa propre œuvre en les assimilant artistiquement et en les niant ensuite, en les modifiant aussi selon ses propres conceptions et idées. Tout un travail antérieur de lecture et d'annotation retrace un « parcours intellectuel »⁸¹⁴, dont les influences s'actualisent peu à peu sur les manuscrits poétiques, où elles apparaissent parfois en tant que traces infimes et évanescentes d'une inspiration lointaine, en tant que vestiges éphémères d'une lecture ancienne.

Tseu... » (Colette Camelin, « Les *Œuvres complètes* de Saint-John Perse », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, *op. cit.*, pp.255-256).

⁸¹⁴ Voir ici l'ouvrage de Renée Ventresque, *Les Antilles de Saint-John Perse. Parcours intellectuel d'un poète*, *op. cit.*

Chapitre II :

La question du genre

« Ce sont les oiseaux de Georges Braque : plus près du genre que de l'espèce, plus près de l'ordre que du genre ; prompts à rallier d'un même trait la souche mère et l'avatar, jamais hybrides et pourtant millénaires » (*Oiseaux*, XII, *O.C.*, p.424).

1) Genre et création

Confrontant le commencement de l'écriture, dont nous avons précédemment analysé quelques aspects, avec la catégorisation générique et ses présupposés théoriques, ce chapitre désire interroger le rapport qui existe entre la naissance de l'œuvre littéraire sur la page de manuscrit et la notion de genre. À quel moment de la genèse littéraire la réflexion générique intervient-elle ? Existe-t-il une intention générique antérieure à la naissance de l'écriture ? De quelle façon se manifeste-t-elle sur la page de manuscrit ? Si la réflexion générique fait effectivement son apparition à l'intérieur du processus d'écriture, dans quelle mesure influe-t-elle sur l'orientation qu'adopte la démarche créatrice sur le manuscrit ? Pour répondre à ces questions, nous allons nous consacrer à l'évolution scripturale telle qu'elle apparaît sur les manuscrits de Saint-John Perse, en nous intéressant particulièrement à un texte poétique, *Oiseaux*, ainsi qu'à un texte en prose, le *Discours de Stockholm*,

pour interroger et comparer leur comportement et leur statut génériques sur le manuscrit.

a) *Existe-t-il un genre poétique ?*

Pour commencer, il convient de s'interroger sur l'existence d'un genre poétique. À l'origine, la poésie ne constitue pas une catégorie générique, mais un mode de représentation créatrice, s'incarnant, d'après Aristote, dans les genres de l'épopée, de la tragédie et de la comédie. Comme le traduit son étymon grec, la « poésie » (> gr. ποιησις) signifie « production, création » ; selon cette acception originelle, le terme de « poésie » peut donc désigner toute création littéraire, tout état poétique transgressant la frontière des genres, comme dans la conception romantique : « La poésie romantique est une poésie universelle progressive.[...]. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques [...]. Elle embrasse tout ce qui est poétique [...]. Le genre poétique romantique est encore en devenir ; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir. Aucune théorie ne peut l'épuiser, et seule une critique divinatoire pourrait se risquer à caractériser son idéal. Elle seule est infinie, comme elle seule est libre, et elle reconnaît pour première loi que l'arbitraire du poète ne souffre aucune loi qui le domine. Le genre poétique romantique est le seul qui soit plus qu'un genre, et soit en quelque sorte l'art même de la poésie : car en un certain sens toute poésie est ou doit être romantique. »⁸¹⁵ Considérant la poésie comme une catégorie esthétique à part entière, le romantisme légitime

⁸¹⁵ Friedrich Schlegel, *Athenaeum*, fragment 116, in : Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p.112.

le mélange des genres, se poursuivant jusque dans la poésie moderne et contemporaine, en passant par le symbolisme et le surréalisme.

Et pourtant, comme l'affirme Gérard Genette qui définit la poésie comme « antiprose »⁸¹⁶, la frontière générique entre prose⁸¹⁷ et poésie a longtemps été infranchissable : « Il n'est probablement pas, en littérature, de catégorie plus ancienne ou plus universelle que l'opposition entre prose et poésie. [...] La question, aujourd'hui si embarrassante, du langage poétique, était alors d'une grande simplicité, puisque la présence ou l'absence du mètre constituait un critère décisif sans équivoque. »⁸¹⁸

Désormais, le mètre n'est plus un critère générique suffisant : le vers comme apanage de l'écriture poétique en tant que genre disparaît de plus en plus de la poésie moderne, de même que la *mimesis*, traditionnellement bannie de l'expression lyrique⁸¹⁹ visant uniquement l'authenticité et la profondeur des sentiments et des émotions, l'envahit peu à peu. En le pliant à un fonctionnement particulier qui est celui de signifier et de figurer en dehors de toute référence, la poésie réinvente le langage, qui devient présence, substance et sens dans le poème.

Ainsi, définie comme une rhétorique de la « figuralité » et comme un système d'« écarts »⁸²⁰, la différence structurelle et générique du « phénomène poétique » repose, selon Jean Cohen, sur la « déconstruction du langage »⁸²¹ : « la poésie est tout à la fois intelligible et intraduisible ». ⁸²² Or cet « écart »

⁸¹⁶ « La poésie serait alors [...] *antiprose* et réduction de l'écart. » (Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p.152).

⁸¹⁷ Notons cependant ici que, par définition, la « prose » ne désigne pas véritablement un *genre*, mais une forme d'écriture, contrairement aux appellations *roman*, *nouvelle*, *récit*, *essai*, *discours*, qui, représentant des écrits en prose, manifestent des critères génériques précis, codés selon une tradition littéraire. Si nous opposons ici prose et poésie dans l'œuvre de Saint-John Perse, nous souhaitons établir une distinction non pas générique mais formelle entre ses poèmes et tous les autres écrits, notamment les discours et hommages, et les lettres.

⁸¹⁸ Gérard Genette, « Langage poétique, poétique du langage », in : *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp.123-124.

⁸¹⁹ Pour définir la poésie, Paul Valéry condamne la *mimesis* : « La poésie [...] est radicalement distincte de toute prose : en particulier, elle s'oppose nettement à la description et à la narration d'événements qui tendent à donner l'illusion de la réalité [...] » (Paul Valéry, « Propos sur la poésie », in : *Variété, Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, 1979, Bibliothèque de la Pléiade, p.1374).

⁸²⁰ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p.25.

⁸²¹ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, Paris, Corti, 1995, p.33.

⁸²² *Ibid.*, p.35.

stylistique implique une différence structurelle du langage poétique – c’est par allusion à cette structure particulière que dans son œuvre *Pour la poétique I*, Henri Meschonnic définit l’œuvre poétique comme une « forme-sens ».⁸²³ Explorant la matérialité des signes, ainsi que leur motivation, ce travail sur le langage représente une aventure poétique autant qu’ontologique, dès que forme et sens s’engendrent mutuellement.

Pour Friedrich Nietzsche, la poésie lyrique est imitation de la musique. La chanson populaire, qui selon Nietzsche mais aussi selon Gérard de Nerval, incarne la poésie lyrique la plus pure et la plus originelle, devient l’élément intermédiaire entre ces deux arts qui, en vérité, ne font qu’un : la musique et la poésie. Ainsi lisons-nous dans *La naissance de la tragédie* : « la chanson populaire est d’abord à prendre comme miroir musical du monde, mélodie originelle à la recherche d’une manifestation onirique qui lui soit parallèle et qu’elle exprime dans la poésie. [...] Dans la poésie des chansons populaires, nous voyons donc le langage tendre de toutes ses forces à imiter la musique. »⁸²⁴ Traversée par la force dionysiaque, la poésie, comme la musique, tend à reproduire analogiquement l’un originaire, sa douleur et sa contradiction, pour que puisse jaillir de cette impression une image de rêve où surgit l’apparence apollinienne : « 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 [...] Mais cette musique, sous l’influence du rêve apollinien, lui est rendue visible comme dans une image de rêve analogique. »⁸²⁵

L’apparence apollinienne, la « belle forme » selon l’appellation nietzschéenne, n’est donc rien d’autre que la délivrance de la contradiction qui réside au cœur de l’un originaire, où plonge le poète. Cette théorie, qui apparaît en même temps comme un *mythe* de la création poétique, explique le

⁸²³ « Pour fonder ce qui est texte, on a proposé le concept de *forme-sens*. C’est un concept. Pas deux concepts, juxtaposés, mais une unité dialectique qui n’a plus rien à voir avec les notions idéalistes de *forme* ou de *sens*. » (Henri Meschonnic, « Pour une épistémologie de l’écriture », in : *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p.34).

⁸²⁴ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1986, pp.48-49.

⁸²⁵ *Ibid.*, p.44.

refus nietzschéen de toute catégorisation générique. La poésie n'est rien d'autre que l'expression de cet un originaire, où se concentre la contradiction dionysiaque en images et formes apolliniennes, figures de rêve que « le génie lyrique [...] sent germer, de l'état d'union mystique et de dessaisissement de soi où il se trouve. »⁸²⁶ En tant qu'expression de cet un originaire, la poésie lyrique embrasse le cœur du monde, car « ce qui se révèle ici dans le tressaillement de l'ivresse, c'est, en vue de la suprême volupté et de l'apaisement de l'Un originaire, la puissance artiste de la nature tout entière. »⁸²⁷

La poésie embrasse le tout, et par là, transgresse toutes les frontières génériques. Elle est, comme imitation de la musique, expression de l'âme du monde que le poète, plongé dans la profondeur de l'ivresse dionysiaque, entrevoit dans son rêve qu'il recrée en images apolliniennes. Union avec le cœur du monde, expression de l'un originaire, la poésie lyrique n'est pas un genre, mais réunit tous les genres.

b) *La question du genre dans l'œuvre persienne*

Dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse, la distinction générique cède la place à une rhétorique du mélange, permettant aux différents genres et formes de se réconcilier dans une œuvre unique. Les *Œuvres complètes* que le poète publie de son vivant dans l'édition de la Pléiade sont un témoignage éloquent d'une telle fusion générique. Réunissant poèmes, discours, lettres et témoignages, cette œuvre suprême et totale établit une tonalité unique de la louange et de la célébration, traversant les genres différents. Les *Lettres d'Asie*, en partie rédigées *a posteriori* lors de l'établissement des *Œuvres complètes*, mais portant la date fallacieuse du séjour à Pékin, empruntent le mode de l'invention fictive propre à la création poétique. Leur valeur de

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ *Ibid.*, p.31.

témoignage réaliste s'estompe ainsi derrière une éblouissante force d'évocation et d'imagination.⁸²⁸ La présence d'images et de métaphores poétiques au sein du *Discours de Stockholm*, empruntant le style et le vocabulaire lyrique des œuvres poétiques⁸²⁹, manifeste le même procédé de mélange générique, également constaté par Mireille Sacotte : « Des lettres aux discours, des discours aux poèmes, un glissement s'effectue qui tend à effacer les frontières entre genres. »⁸³⁰

De nombreux critiques ont déjà découvert un tel métissage générique, produisant une rhétorique de l'alliance et de la fusion, en accord avec le mythe de l'origine qui traverse l'imaginaire persien, traduisant une conception romantique du langage poétique « qui fut, un jour plus ou moins mythique, un et parfait ». ⁸³¹ Cette vision unitaire du monde et du langage contribua sûrement à l'abandon de toute distinction et de toute catégorisation génériques à l'intérieur de l'œuvre persienne.

En effet, c'est en particulier le « grand style »⁸³² du poème *Amers* qui révèle une telle réconciliation générique, emportant dans « une même vague depuis Troie »⁸³³ tous les témoignages littéraires de l'humanité, « amers » innombrables d'une longue histoire universelle. Inclassable, l'œuvre *Amers* n'appartient à aucun genre particulier, la Mer réunissant dans son « souffle d'étrangère »⁸³⁴ toutes les époques, tous les lieux, tous les genres. À la fois tragédie grecque, épopée, ode, hymne et cantique, *Amers* fait partie des « très grandes œuvres et telles, sur l'arène, qu'on n'en sache plus l'espèce ni la race... ». ⁸³⁵ Ce poème fait ainsi éclater les catégories héritées de la rhétorique

⁸²⁸ voir à ce sujet les ouvrages de Catherine Mayaux, *Les lettres d'Asie de Saint-John Perse. Les réécrits d'un poète*, op. cit. ; *Le référent chinois dans l'œuvre de Saint-John Perse*, op. cit.

⁸²⁹ voir à ce sujet l'article de Michèle Aquien, « Le *Discours de Stockholm* : "Poésie" et poésie », in : « *Saint-John Perse* », *Europe*, n°799-800, Paris, nov-déc. 1995, pp.147-156.

⁸³⁰ Mireille Sacotte, *Saint-John Perse*, op. cit., p.42.

⁸³¹ Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, op. cit., p. 472.

⁸³² *Amers*, III, O.C., p.293.

⁸³³ *Amers*, IX, I, O.C., p.326.

⁸³⁴ *Amers*, III, O.C., p.293.

⁸³⁵ *Ibid.*

classique, pour délier les puissances créatrices de la Mer, qui est aussi la « Mer vivante du plus grand texte. »⁸³⁶

Dans sa *Note pour un écrivain suédois sur la thématique d'Amers*, Saint-John Perse utilise les termes de « chant » et de « drame antique » pour qualifier son poème : « La Mer, notre apparente frontière, vers qui se hâtent toutes impatiences et toutes croissances, m'est apparue, au cœur du chant, comme l'arène solitaire et le centre rituel, "l'aire théâtrale" ou la table d'autel du drame antique, autour de quoi se déroule l'action, et se disposent d'abord les figurants et protagonistes, comme des fragments d'humanité représentant la vieille terre des hommes, à jamais mise en cause. »⁸³⁷

Drame antique, le poème se compose d'une « Invocation », qui d'après Saint-John Perse, « n'est qu'un prologue »⁸³⁸, d'une « strophe », dont le poète évoque le sens étymologique, « évolution du chœur autour de l'autel »⁸³⁹, « ouvr[ant] et déroul[ant] l'action du drame qu'elle articule »⁸⁴⁰, d'un « Chœur », « récitation collective »⁸⁴¹, et d'une « Dédicace », tenant lieu d'épilogue. À l'intérieur de la strophe apparaissent tour à tour six formes et tonalités différentes, représentant les six attitudes humaines face à la mer : « l'interrogation, l'adjuration, l'imprécation, l'initiation, l'appel [et] la célébration ». ⁸⁴²

La strophe IX « Étroits sont les vaisseaux », chant d'amour rappelant la mélodie du *Cantique des Cantiques*, est également un hymne à la puissance créatrice et unificatrice de la mer, un chant de louange et de célébration. Selon Richard L. Sterling, le drame humain d'*Amers* se joue dans le cadre du drame classique grec, mais possède la structure d'une « ode chorale »⁸⁴³ – poème lyrique composé de strophes et destiné à être chanté, construit sur le modèle de

⁸³⁶ *Ibid.*, p.290.

⁸³⁷ *Note pour un écrivain suédois sur la thématique d'Amers, O.C.*, p.570.

⁸³⁸ *Ibid.*

⁸³⁹ *Ibid.*, p.571.

⁸⁴⁰ *Ibid.*

⁸⁴¹ *Ibid.*

⁸⁴² *Ibid.*

l'ode pindarique. Celle-ci est composée de triades récurrentes, comportant les trois éléments suivants : la strophe et l'antistrophe, construites selon le même schéma formel, et l'épode, introduisant une nouvelle disposition rythmique. Le chant de l'Amant et de l'Amante, dans leur rythme alternant et réciproque, reproduit en effet un tel schéma empruntée à l'ode pindarique, où strophe et antistrophe se font écho et font alterner les voix des Amants. Enfin, épopée héroïque, *Amers* relate également la marche de l'humanité, « la grande phrase humaine, à son plus haut mouvement de mer »⁸⁴⁴, et réunit une multitude de voix et de héros : Prêtresses, Tragédiennes, Poétesses, Amants, Maître de Navigation, Étranger, Poète...

La pluralité générique de ce poème multiple et unique, qui est à la fois drame grec, ode, épopée, hymne et cantique, reflète une vision métaphysique. La mer, force créatrice et unificatrice, réunit en son être originel toutes les contradictions et toutes les différences : « Ô multiple et contraire ! ô Mer plénière de l'alliance et de la mésentente : toi la mesure et toi la démesure, toi la violence et toi la mansuétude, [...] conciliatrice et médiatrice »⁸⁴⁵...

Chez Saint-John Perse, l'expérience de l'ailleurs et de « l'outre-territoire » exige l'invention d'une langue nouvelle, transgressant les frontières génériques. Ainsi ce poète proclame-t-il « l'hybridité, l'hybridité en tout »,⁸⁴⁶ et fête « l'unité recouvrée sous la diversité »⁸⁴⁷, principe d'une nouvelle poétique dynamique et vivante. La modernité de Saint-John Perse, phénomène d'une réception, consiste peut-être dans cette poétique du mélange, fêtant les noces de l'épars et du différent, unies dans un seul élan créateur.

La poétique persienne semble épouser l'idéal nietzschéen, selon lequel « l'art est ce qui représente l'espoir d'une future destruction des frontières de

⁸⁴³ « The human drama occurs in the framework of the classical Greek drama but *Amers* is structurally a choric ode. » (R.L. Sterling, *The prose works de Saint-John Perse : Towards an understanding of his poetry*, New York, Lang, 1994, p.105).

⁸⁴⁴ *Note pour un écrivain suédois, op. cit.*, p.571.

⁸⁴⁵ *Amers*, « Chœur », *O.C.*, p.372.

⁸⁴⁶ Saint-John Perse, Lettre à Mrs. Henry Tomlinson Curtiss, *O.C.*, p.1061.

⁸⁴⁷ *Oiseaux*, IV, *O.C.*, p.413.

l'individuation et le pressentiment joyeux de l'unité restaurée... »⁸⁴⁸ La destruction des frontières de l'individuation signifie aussi, en quelque sorte, la destruction des frontières génériques, pour que puisse advenir, dans la splendeur de la démesure dionysiaque, le poème total où se reflète l'un originaire. Le refus du genre, chez Saint-John Perse, reflète ainsi une vision métaphysique et ontologique, proche de celle de Friedrich Nietzsche, pour qui le pouvoir créateur du monde transgresse, en son devenir éternel, toute frontière entre les genres : « Le dionysiaque, ici, mesuré à l'apollinien, apparaît comme cette puissance originelle et éternelle qui fait que l'art ne cesse d'appeler à l'existence le monde phénoménal, au sein duquel le semblant d'une nouvelle transfiguration devient nécessaire pour retenir à la vie le monde animé de l'individuation. »⁸⁴⁹

c) Genre et réception à l'intérieur de l'acte créateur

Quel rapport entretiennent cependant genre et création dans l'œuvre persienne ? L'esthétique de la production portée par le processus créateur, est-elle également concernée par la réflexion générique ? L'activité créatrice, l'engendrement de l'écriture, la naissance de l'œuvre représentent-ils des phénomènes différents, selon le genre envisagé de l'œuvre en devenir ? Le genre préexiste-t-il à la création ? Face à la diversité des démarches scripturales enfantant l'œuvre poétique, la question du genre se révèle incontournable dans notre analyse des manuscrits persiens.

Aussi les questions que se pose Almuth Grésillon nous paraissent-elles tout à fait pertinentes dans le cadre d'une étude génétique : « Y a-t-il un rapport entre genèse et genre ? Y a-t-il un modèle génétique spécifique à chacun des trois grands modes de l'expression littéraire ? Ou, au contraire,

⁸⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p.70.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p.141.

existe-t-il, du moins dans les phases précoces de l'écriture, une sorte d'indistinction, de neutralité, face aux contraintes du genre ? »⁸⁵⁰

Toutes ces questions nous invitent à déplacer notre regard vers les manuscrits du poète, où se profile une première intention générique. Une telle approche génétique de la question du genre, déplacée ici en amont du texte vers le processus créateur, peut se révéler très féconde, car, comme l'affirme Michel Collot, « l'étude des manuscrits montre à quel point les contraintes formelles et matérielles de l'écriture peuvent influencer sur la genèse et le sens même d'un texte. Elle apporte à la poétique un éclairage nouveau sur les démarches spécifiques induites par les différents genres littéraires. »⁸⁵¹

Or qui dit genre, dit réception. Le débat générique est lié à une esthétique de la réception, puisque l'appartenance d'une œuvre littéraire à un genre crée un horizon d'attente, conditionnant son accueil critique par un lecteur. La question du genre implique également une réflexion sur la forme ; d'après Hans Robert Jauss, c'est justement cette « perceptibilité de la forme »⁸⁵², reflétant le « procédé artistique »⁸⁵³ de toute création littéraire, qui rend possible sa réception esthétique.⁸⁵⁴ Si nous parlons d'une intention générique à l'intérieur du processus créateur, nous présupposons également la présence d'un phénomène de réception au sein de l'acte créateur.⁸⁵⁵

⁸⁵⁰ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, op. cit., p.105.

⁸⁵¹ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p.113.

⁸⁵² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p.45.

⁸⁵³ *Ibid.*

⁸⁵⁴ « De la distinction entre langage poétique et langage pratique on a tiré le concept de perception artistique, qui coupait en fin de compte le lien entre la littérature et la pratique de la vie. Ainsi conçu, l'art devient un moyen de briser l'automatisme de la perception quotidienne en recréant une "distance" (*Verfremdung*). Il en résulte aussi que la réception de l'œuvre d'art ne peut plus consister dans la simple jouissance naïve du beau, mais exige que la forme soit saisie comme telle et que soit reconnu le procédé artistique. Ce qui définit l'art dans sa spécificité, c'est la *perceptibilité de la forme* ; l'acte même de la perception y devient une fin en soi, et l'identification du procédé technique le principe d'une théorie qui, renonçant délibérément à la connaissance historique, a fait de la critique d'art une méthode rationnelle et donné naissance à des travaux scientifiques d'une valeur durable. » (Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p.45).

⁸⁵⁵ Au sujet du phénomène de « réception » à l'intérieur du processus créateur, nous invitons le lecteur de se reporter au chapitre IV « Réception et critique » de la *Première partie* de cette étude, intitulée « La démarche créatrice de Saint-John Perse ».

Toute activité d'écriture correspond en effet 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 incessamment les fruits de son invention – et ce, selon l'intention générique qui préexiste à l'acte créateur et se manifeste à travers l'évolution de l'écriture naissante sur le manuscrit.

Aussi l'écriture en acte faisant apparaître une réflexion générique reflète-t-elle une esthétique de la réception par l'auteur lui-même, car les conditions de la réception qui déterminent le choix générique de l'auteur s'inscrivent, pour ainsi dire, dans le travail créateur visible sur le manuscrit. L'observation de la naissance de l'œuvre littéraire et du processus d'écriture qui lui donne vie peut ainsi apporter une nouvelle réponse à la problématique du genre.

« Y a-t-il une spécificité de la genèse poétique ? » Telle est la question que se pose Michel Collot dans sa présentation des *Manuscrits poétiques*⁸⁵⁶, suivie d'une citation de Paul Valéry, affirmant « une différence extrême entre les moments créateurs de prose et les moments créateurs de poésie ». ⁸⁵⁷ Face à l'acte créateur poétique, nous pouvons reformuler cette question de façon suivante : y a-t-il une différence entre la genèse d'un poème et la naissance d'un texte en prose ? Le genre littéraire d'un texte en devenir est-il déjà présent lors de sa conception, lors des premières étapes de sa création ?

La différenciation traditionnelle entre les deux genres, narratif et lyrique, se trouve réduite depuis l'éveil du Romantisme, comme l'atteste la naissance de formes mixtes, telles que la prose poétique ou le poème en prose. La spécificité de la poésie par rapport à la prose narrative ou discursive existe surtout grâce à son origine ineffable, transcendante, divine : la « fureur poétique », qui traversa les poètes de la Pléiade, contribua à créer le mythe de l'inspiration poétique. Dans la pratique en revanche, l'élaboration d'un poème

⁸⁵⁶ Michel Collot (éd.), *Manuscrits poétiques, Genesis*, n° 2, Paris, J.-M. Place, 1992.

⁸⁵⁷ Paul Valéry, « Mémoires », *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, 1979, Bibliothèque de la Pléiade, p.1502.

recourt parfois aux moyens de la prose⁸⁵⁸, surtout dans la phase d'invention : des « faits bien réels »⁸⁵⁹ tirés d'un récit, voire d'un article de journal peuvent représenter une source d'inspiration pour la création d'un texte lyrique.⁸⁶⁰ Cependant, c'est au cours du processus créateur que la genèse du texte poétique adopte un autre chemin, manifestant ainsi « la subtile mais indéniable différence qui distingue la création poétique des autres formes de création littéraire : tout d'un coup l'invention, l'élocution, la disposition empruntent une autre voie, qui oriente de façon d'abord imperceptible, mais décisive, l'écriture vers la poésie ».⁸⁶¹

⁸⁵⁸ Pensons ici à l'énorme travail de documentation scientifique précédant la création des romans d'Émile Zola.

⁸⁵⁹ Ainsi Lilita Abreu, héroïne du *Poème à l'Étrangère* de 1942, écrit-elle dans une lettre à son frère : « les poèmes de Saint-John Perse ont leur racines dans des petits faits très réels ». (Lettre de Lilita Abreu à son frère Pierre, 3 août 1943, in : *Lettres à l'Étrangère*, Mauricette Berne (éd.), Paris, Gallimard, 1987, p.149.

⁸⁶⁰ De tels faits divers ont en effet inspiré un grand nombre de passages de l'œuvre persienne. Voici par exemple un de ces faits réels qui, comme le raconte Charlton Ogburn, a provoqué la curiosité de Saint-John Perse : « Ce même jour, avant notre départ, Saint-John Perse avait voulu voir de ses yeux, derrière l'hôtel, la piscine vide en plein air où un étrange accident, aussi rapide que l'éclair, avait eu lieu récemment : une jeune femme athlétique, en pleine lucidité, descendue seule dans la nuit pour se jeter de haut dans la piscine qu'elle croyait pleine, se méprenant aux lumières électriques sur l'apparente transparence de l'eau claire, s'était broyé le crâne, à fond de vide, contre l'email... » (Charlton Ogburn, « Comment fut écrit *Pluies* », *O.C.*, pp.1118-1119). C'est effectivement l'impression singulière de cet « étrange accident » qui enfanta le passage suivant du poème *Vents* :

« Et la Mort qui songeait dans la beauté des femmes aux terrasses, avivera ce soir d'un singulier éclat l'étoile au front de l'Étrangère, qui descend seule, après minuit, la nuit royale des sous-sols vers la piscine turquoise illuminée d'azur. »
(*Vents*, II, 5, *O.C.*, p. 211).

Un fait divers tragique, inscrit dans la réalité de la vie quotidienne, se trouve ici transfiguré par le pouvoir du langage poétique, et transcendé dans une évocation à la fois onirique, attesté par la présence du *songe*, et mythique, puisque ce passage, transportant un écho biblique, rappelle la rencontre entre David, roi de Jérusalem, et Bethsabée, la femme d'Urie :

« Sur le soir, David se leva de son lit. Il alla se promener sur la terrasse de la maison du roi. Du haut de la terrasse, il aperçut une femme qui se baignait. La femme était très belle. David envoya prendre des renseignements sur cette femme et l'on dit : "Mais c'est Bethsabée, la fille d'Eliâm, la femme d'Urie le Hittite !" » (2 Samuel II, 2-4).

Les « terrasses » et la « piscine turquoise » du poème font allusion à l'architecture orientale du passage biblique, pendant que l'ambiance nocturne ainsi que la beauté de la femme étrangère se baignant sur la terrasse créent un parallélisme étonnant entre les deux textes, les expressions persiennes « songe » et « nuit royale » évoquant la présence du roi David. La « mort qui songeait dans la beauté des femmes » fait également son apparition dans le texte biblique : Urie, le mari de Bethsabée, trouvera la mort sur le front, car le roi David ordonne : « Mettez Urie en première ligne, au plus fort de la bataille. Puis, vous reculerez derrière lui. Il sera atteint et mourra. » (2 Samuel II, 15).

Fait divers et mythe biblique se conjuguent ici dans un seul univers poétique, et donnent naissance à un passage mystérieux d'une rare beauté.

⁸⁶¹ Michel Collot, « Tendances de la genèse poétique », in : *Manuscrits poétiques, op. cit.*, p.8.

d) Tendances de la genèse poétique sur le manuscrit persien

Qu'en est-il en vérité ? Y a-t-il sur le manuscrit persien une récurrence de phénomènes véritablement caractéristiques de la genèse poétique ? En raison du métissage des formes et des genres littéraires, il apparaît très difficile d'établir une réelle différence entre la genèse d'un texte en prose et celle d'un poème. Cependant, le processus d'écriture peut révéler des tendances génétiques⁸⁶² plus ou moins caractéristiques d'un genre précis. Quelles sont donc ces tendances permettant d'identifier le genre d'un texte littéraire d'après les caractéristiques de son processus créateur ?

De prime abord, la création poétique se distingue de la création d'un texte en prose par sa disposition spatiale sur le manuscrit, traditionnellement représentée par la contrainte prosodique du vers et de la strophe. L'abandon de la versification traditionnelle à la fin du siècle dernier a donné naissance à une nouvelle aventure esthétique : l'exploration de l'espace de la page, rapprochant le poème d'un tableau de peinture.⁸⁶³ L'écriture y acquiert une valeur iconique, une fonction visuellement mimétique et figurative, comme le manifestent deux œuvres aussi différentes que les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire et *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé.⁸⁶⁴

⁸⁶² « Tout travail d'écriture se déploie à la fois selon l'axe linéaire du discours et dans l'espace simultané de la page, il porte à la fois sur le signifiant et sur le signifié, il engage à la fois un programme et un processus. Mais chaque type d'écriture fait une part plus ou moins large à l'un ou l'autre des deux pôles de ses diverses tensions. La prédominance d'un pôle sur l'autre peut permettre de définir une tendance caractéristique de telle ou telle forme de genèse. » (Michel Collot, « Tendances de la genèse poétique », in : *Manuscrits poétiques, op. cit.*, p.11).

⁸⁶³ Ainsi Mireille Sacotte écrit-elle au sujet de la disposition scripturale sur le manuscrit d'*Anabase* : « Dans les états suivants, jusqu'à la copie préoriginale, on voit s'installer des ensembles qui prennent sur la page l'allure de tableaux, des triptyques le plus souvent, avec des sortes de noyaux centraux formant de façon presque assurée l'argument, la trame principale du chant. » (Mireille Sacotte, *Saint-John Perse, op. cit.*, p.222).

⁸⁶⁴ « Rappelons que les débuts de la modernité littéraire ont vu, en même temps que les premiers signes de disparition du système de la versification classique, les premières tentatives systématiques, avec Mallarmé et Apollinaire, d'exploration des ressources poétiques du graphisme et de la mise en page. » (Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p.125).

Même si la poésie de Saint-John Perse ne va pas jusque-là, nous retrouvons cependant sur les manuscrits quelques traces de la création d'un rythme spatial, représenté par la structure des versets. Le « souffle » dont parle Saint-John Perse dans sa poétique, rythme lyrique mimant et incarnant le mouvement cosmique, se trouve projeté sur l'espace pictural de la page de manuscrit. Le tracé de l'écriture y peint une onde musicale, une mélodie phrastique, ponctuées de blancs et de silences, où les variantes, palettes, gammes chromatiques finissent par se fondre, peu à peu, d'état en état, dans un seul accord, une seule harmonie, dans un seul mouvement signifiant.

Cette étape de la création, correspondant à l'élaboration progressive du premier jet scriptural, produit un phénomène synesthétique, une opération mariant une fonction auditive, incarnée dans le rythme de la phrase et la mélodie syntagmatique, et une activité visuelle, appelée par le mouvement de la main écrivant qui dispose la phrase dans l'espace de la page, lui conférant ainsi une valeur figurative. On sait la préoccupation constante que Saint-John Perse voue aux différentes représentations typographiques de ses écrits⁸⁶⁵ ; ces choix esthétiques témoignent de l'importance exceptionnelle du facteur visuel dans la création poétique. La recherche spatiale, participant activement à la naissance du texte, occupe ainsi une véritable fonction génétique.⁸⁶⁶

⁸⁶⁵ Les caractères typographiques, notamment l'italique, créent un mimétisme visuel transportant l'*ethos* de l'œuvre, tel la précipitation exaltée des cavaliers, la « hâte » ardente des héros, la fulgurance sacrée, l'exploitation aventureuse de l'espace, de la « piste » et de la « page » :

« Allez et triomphez, grands caractères « Romains du Roi », nouveaux venus dans l'histoire du Livre !

Allez et vous penchez, beaux athlètes nus qu'incline la course sur la page – et la page est plus ivre que le sable du stade – et qu'est l'œuvre elle-même, à scander et mimer, sinon l'immense et même nombre où la lettre est le chiffre et milite à son rang ?

Allez et vous hâtez aux très grands jeux sacrés où s'assemblent les dieux – et avec vous, de toute part, sur l'aire ensoleillée la foule ardente à se situer !

Entre ces marges louangeuses, et tous ces signes et sigles, vos repères, c'est l'entrée sur la piste d'une équipe nouvelle, marche rythmique et fière de très grands êtres à l'honneur. »

(Saint-John Perse, « Adresse du Poète pour l'avènement d'un nouveau caractère en Imprimerie française : « l'Italique corps 28 de Grandjean », in : *Le goût des signes*, p.8.)

(Il s'agit d'un facsimilé du manuscrit autographe de Saint-John Perse. Les pages de la revue sont conservées dans le dossier « Amers » déposé à la Fondation Saint-John Perse.)

⁸⁶⁶ Dans son article consacré à l'édition de luxe du poème *Amers*, Gérard Blanchard écrit : « Parfois les poètes désignent à l'imprimeur un caractère de leur choix, depuis que l'accumulation des fontes successives le permet. (Mallarmé, Claudel, Valéry, entre autres attachèrent grande importance à la

L'image que renvoie et constitue la page de manuscrit d'un poème en devenir se distingue traditionnellement d'un manuscrit de prose, notamment dans les caractéristiques concernant l'importance des blancs et des marges. La disposition verticale du texte poétique naissant, représentant l'héritage du poème classique, segmenté non seulement en vers, mais aussi en strophes (comme par exemple la forme du sonnet), crée une structure répétitive empruntée à la chanson musicale, qui s'oppose à la continuité progressive de la prose narrative et discursive.

Face à cette distinction générique traditionnelle qui se manifeste dans le tableau scriptural, la poésie de Saint-John Perse, comme nous allons le découvrir ultérieurement, semble suivre un mouvement en spirale entre répétition cyclique et progression linéaire. L'espace de la page manuscrite contribue donc à la création du sens, le dessin scriptural faisant partie des éléments signifiants du texte naissant. Contrairement à la création en prose, le texte poétique en devenir est très ouvert à l'expérimentation de l'imaginaire, les dédales d'images et de métaphores se dessinant sur la page au fil de l'inspiration. Les blancs interlinéaires et la marge accueillant de nombreuses palettes, le tracé scriptural se déploie dans tous les horizons possibles, apparaissant dans son rayonnement pluridimensionnel du son et du sens.

L'importance relative des blancs et des marges sur le manuscrit poétique engendre celle des réécritures. Un grand nombre de variantes et de matériaux virtuels s'entasse dans l'espace périphérique de la page, afin de féconder, comme l'écrit Michel Collot, dans un va-et-vient et une interaction

dactylographie.) [...] L'italique, qu'impose Saint-John Perse, est un caractère femelle. [...] Perse aime de l'italique la finesse, l'élégance, l'allure, je veux dire le mouvement insensible, penché en avant qui est celui du coureur sur le stade : "Allez et vous penchez, beaux athlètes nus, qu'incline la course sur la page – et la page est plus ivre que le sable du stade".

Le rythme et la scansion s'accordent au souffle long du poète dans ses périodes, ses versets, ses strophes. L'italique nous est moins habituelle, elle crée ainsi le dépaysement, le haussement de ton, nécessaire à la poésie et au sacre des mots. L'essoufflement d'une lecture en italique – forcément lente – nous oblige à reconsidérer l'espace blanc entre les strophes comme une nécessité, qu'avec le typographe, Perse nous mesure largement en des longueurs diverses. [...]

Le texte impose un règne absolu dans la page, la lettre est reine, qui est un moindre obstacle aux images de la poésie, qui est belle et soumise, ainsi que Saint-John Perse l'a voulue. » (Gérard Blanchard, « Un grand livre : le poème *Amers* de Saint-John Perse en italiques de Grandjean », in : *Le*

constants, le texte naissant : « Tout se passe comme si le grand blanc disponible en fin de strophe avait encouragé le poète à pousser plus avant la déclinaison du paradigme, à déployer plus largement l'éventail des possibles. [...] Le blanc fonctionne ainsi comme un espace potentiel, un horizon à explorer ; il est le lieu du *géno-texte*. Il représente cette marge de silence qu'aucune parole ne saurait épuiser, et que la poésie sait préserver autour des mots, pour faire entendre en même temps que ce qu'ils disent, ce qu'ils auraient pu dire et ce qu'ils taisent. »⁸⁶⁷

Chez Saint-John Perse, le tracé scriptural sur les manuscrits de prose et de poésie se ressemblent fortement. La gestion de l'espace de la page n'est donc plus chez lui un critère infallible de la distinction générique. Et pourtant, nous pouvons affirmer qu'une intention générique préexiste à la naissance de l'œuvre.

En observant les manuscrits de Saint-John Perse, nous nous poserons ici les questions suivantes : la contrainte formelle, prosodique s'avère-t-elle antérieure à l'intention sémantique ? La préexistence d'un schéma métrique manifeste-t-elle le pouvoir générateur du rythme ? L'évolution sémantique suit-elle les suggestions sonores du signifiant, qui revêt ainsi une fonction génétique ? Les éléments d'une palette s'engendrent-ils à partir du principe synonymique (d'après l'analogie du signifié) ou paronymique (d'après l'analogie du signifiant) ? La forme produit-elle le sens, ou le contenu conceptuel préexiste-t-il à l'élaboration formelle ? Ces questions n'ont pas pour but de créer des catégories de classification rigoureuses, mais représentent quelques critères d'analyse face au phénomène complexe et énigmatique de la genèse du sens et de la forme sur le manuscrit.

L'analyse de la nature des réécritures nous révélera si les variantes d'un texte poétique disposent d'une plus grande liberté, jusqu'à témoigner d'une

goût des signes, pp.5-7) ; (pages d'une revue conservées dans le dossier « Amers », déposé à la Fondation Saint-John Perse.)

⁸⁶⁷ Michel Collot, *op. cit.*, p.16.

indifférence totale face à la signification⁸⁶⁸, et s'engendrent non pas d'après le signifié, mais d'après le signifiant, le poète « donnant une certaine initiative au signifiant dans l'élaboration même du signifié ». ⁸⁶⁹ En d'autres termes, la sélection paradigmatique revêt à l'intérieur de la création poétique un rôle aussi fécond que la combinaison syntagmatique, alors qu'en prose, un travail important est accordé à la progression thématique et à l'articulation logique, à travers l'élaboration d'une structure syntaxique porteuse de sens.

Sur le manuscrit persien, le principe de la causalité logique semble remplacé par le pouvoir analogique, par une *double* analogie, celle du signifié et celle du signifiant, particulièrement visible dans les palettes. Cette tendance générique semble particulièrement traduire l'essence du langage poétique, puisque, selon Jean Cohen, c'est « dans le langage poétique, [que] les mots retrouvent leur identité à soi et du même coup leur totale plénitude sémantique. [...] La poésie, c'est l'absoluité du signe et la splendeur du signifié. » ⁸⁷⁰ Si la création du texte en prose produit davantage de palettes où règne une analogie du signifié⁸⁷¹, juxtaposant des éléments appartenant au même champ lexical ou sémantique, en poésie, de nombreuses palettes sont construites selon une analogie du signifiant, manifestant une affinité sonore entre les différentes variantes. La signification, qui n'est pas fixée d'avance, n'est pas cause, mais effet.

Sur les manuscrits des œuvres poétiques de Saint-John Perse, le sens est ouvert et se modifie suivant les inflexions séductrices du signifiant.⁸⁷² Résultat d'une aventure et d'une exploration signifiantes, la signification n'existe pas préalablement, mais surgit de la matière elle-même des mots, dont le pouvoir

⁸⁶⁸ « Les variantes poétiques sont plus libres parce que moins liées. Les blancs, mais aussi les coupes prosodiques, en désolidarisant des éléments de la chaîne discursive, permettent d'en changer un sans modifier les autres. » (Michel Collot, *op.cit.*, p.16).

⁸⁶⁹ *Ibid.* p.12.

⁸⁷⁰ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, Paris, Corti, 1995, p.122.

⁸⁷¹ synonymie, parasynonymie, dérivation

⁸⁷² Le même phénomène, éminemment « poétique », apparaît aussi chez Paul Valéry : « Le mode de formation repose entièrement sur une action propre du langage. Il ne s'agit plus en effet de préhension du réel par un mode de vision ou d'expression directe du monde, mais par un mode inventif de la matière elle-même des mots. » (Octave Nadal, *Paul Valéry : La jeune Parque. Étude critique*, Paris, Gallimard, 1992, p.354).

inventif fait émerger les images tel des éclairs de l'inconscient. L'avènement du sens présuppose un travail de compréhension et d'interprétation postérieur à l'invention, qui réserve une grande part à l'imprévu : sur le manuscrit, l'activité inventive et l'activité critique s'associent dans un seul mouvement créateur, pour donner naissance à la cohérence interne du poème.⁸⁷³

En comparant les différentes étapes de la genèse textuelle, la part d'imprévu née des suggestions paronymiques du signifiant s'amointrit progressivement, jusqu'à permettre la conquête hasardeuse d'un niveau de cohérence et d'unité, où l'exploration des possibles ouverts à chaque carrefour signifiant semble épuisée. Or qu'est-ce qui permet à l'écrivain d'arrêter enfin l'évolution génétique de son œuvre, de déterminer enfin l'état final, parfait, achevé ? La signification s'établit progressivement, en même temps que le logos, l'ordre ouvert des mots dont le poète explore toutes les virtualités signifiantes.⁸⁷⁴

Les palettes persiennes font apparaître des variantes contradictoires ; pourtant, ces antonymes ne sont pas toujours le fruit d'une indifférence face au sens, mais traduisent une certaine vision esthétique et ontologique du réel lui-même. L'ambivalence significative peut être recherchée afin de mimer stylistiquement un réel lui-même ambigu et contradictoire, « cette nuit originelle où tâtonnent deux aveugles-nés »⁸⁷⁵, l'obscurité de l'expression poétique ne tenant 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 elle-même et du mystère où baigne l'être humain ».⁸⁷⁶ Rien de tel dans un texte non-

⁸⁷³ « Les substitutions avancées [...] ne sont pas suscitées par un souci de sémantique référentielle : il ne s'agit pas, pour le poète, de fixer au plus près un trait du réel, observé, puis exprimé en pleine authenticité. L'important, c'est d'atteindre une cohérence interne aussi serrée et significative que possible : d'établir une relation sémantique prégnante, en même temps qu'un accord phonique et rythmique, à l'intérieur du syntagme (niveau microlocal), mais même, parfois, d'assurer une trame totalement organique au long d'un verset, en ménageant, à ce niveau aussi, les échos, les appels et les gestes d'intelligence, de toute nature, entre les signes. » (Albert Henry, *"Amitié du Prince" de Saint-John Perse : Édition critique, Transcription d'états manuscrits, Études*, Paris, Gallimard, 1979, pp.104-105).

⁸⁷⁴ « Le poème a été souvent considéré par le structuralisme comme l'exemple même d'une parfaite clôture du texte, "bouclé" sur lui-même. Rien n'est plus troublant que de constater à quel point ses frontières s'avèrent pourtant instables, étonnamment perméables tout au long du processus génétique. » (Michel Collot, *op. cit.*, p.22).

⁸⁷⁵ *Discours de Stockholm, O.C.*, p.444.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, pp.445-446.

poétique, car « au lieu de laisser coexister concurremment les deux postulations contradictoires sous-jacentes à de telles expressions, la prose va s'efforcer de les dissocier, et de les ordonner selon une relation logique, ou une succession chronologique. »⁸⁷⁷

Selon la poétique persienne telle qu'elle se manifeste à travers les commentaires des traductions⁸⁷⁸, l'ambiguïté consiste certes en un effet de style, mais constitue avant tout une conception à la fois esthétique et éthique, révélant le caractère sacré et insaisissable des êtres et des choses. Représentation stylistique d'un *ethos* poétique, l'ambiguïté traduit une vision du monde prophétique et cosmique, qui ne se subordonne pas aux catégories conceptuelles obéissant à une logique rationnelle, mais intègre, dans un seul mythe unitaire réunissant les contraires grâce à une seule expression oxymorique, l'être et la vie.

En ce qui concerne la disposition syntaxique du poème naissant, les réécritures sur le manuscrit d'un texte de prose représentent souvent des signes métagraphiques, consacrés à la délimitation des paragraphes et à la création d'alinéas. Les étapes logiques et argumentatives du discours rhétorique sont constitutifs de sa progression sémantique. En poésie, la structure logique importe moins que l'affinité des images, s'attirant selon le principe de l'analogie ; l'unité et la cohérence textuelles reposent principalement sur un réseau métaphorique, conférant au poème une densité et une force d'évocation uniques. Le principe de causalité est remplacé par un système d'associations et de correspondances, aimantant les différents mots dans une structure signifiante. D'où la « liberté » syntagmatique du texte poétique, car, comme l'écrit Michel Collot, « les variantes poétiques sont [...] plus libres parce que moins liées. Les blancs, mais aussi les coupes prosodiques, en désolidarisant

⁸⁷⁷ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p.120.

⁸⁷⁸ « [...] Il y a donc là une *ambiguïté* spirituelle à conserver dans la stylisation anglaise », « [...] une signification à la fois géographique et spirituelle (*ambiguïté* voulue) », « [...] son *ambiguïté* entre les deux acceptions, abstraite et concrète » (Extraits des commentaires de Saint-John Perse pour T.S.Eliot, figurant sur le manuscrit de la traduction anglaise d'*Anabase*).

les éléments de la chaîne discursive, permettent d'en changer un sens sans modifier les autres. »⁸⁷⁹

Les palettes, très nombreuses sur les manuscrits poétiques, illustrent ce fonctionnement intime du texte poétique. Construites à partir de deux lois analogiques, celle du signifiant et celle du signifié, ces « banques de variantes » manifestent toujours une cohérence thématique ou formelle, reflétant l'unité et le fonctionnement du poème lui-même. La palette, dans son ensemble, représente un paradigme régi par les principes d'équivalence et de sélection. Ces principes d'organisation se retrouvent dans la disposition de l'énoncé poétique, où l'isotopie, fondée sur l'équivalence paradigmatique, prend toujours en compte le dynamisme de l'enchaînement syntagmatique. Le passage sans rupture d'une isotopie à l'autre et la cohésion sémantique de l'énoncé sont assurés par des termes polysémiques. Ceux-ci sont des marques de poéticité, substituant à une structure linéaire, logique, une structure associative.

Le principe analogique, mettant en relation des éléments textuels éloignés dans l'espace poétique, permet l'ellipse syntaxique ainsi que l'anacoluthie, la rupture syntaxique. Puisque les images se créent et s'attirent au-delà de la linéarité syntaxique, les ruptures syntaxiques et sémantiques permettent le surgissement de l'image poétique dans toute sa splendeur fulgurante, créant l'impression de cette « surréalité »⁸⁸⁰ de l'être, à laquelle donne accès le pouvoir métaphorique du langage poétique. Dans le texte en prose, en revanche, le sens de l'élément verbal est déterminé par sa place dans une chaîne causale. La polysémie, coexistence de plusieurs sens, va être, dans la prose, dialectiquement dissociée, développée dans l'espace successif et linéaire du discours. Aussi le discours rhétorique est-il composé de paragraphes qui entretiennent un lien causal, et structurent le raisonnement.

⁸⁷⁹ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p.117.

⁸⁸⁰ « Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, [...] le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science. » (*Discours de Stockholm, O.C.*, p.444).

La gestion spatiale de la page de manuscrit, le rapport entre le signifié et le signifiant dans la genèse du sens, le degré de polysémie, de polyvalence et d'ambiguïté des mots, le comportement des variantes, ainsi que le statut des liens syntaxiques et syntagmatiques à l'intérieur de la première phase compositionnelle représentent autant de critères susceptibles de distinguer une tendance générique sur le manuscrit, lors de l'acte créateur. Les étapes précoces de la genèse littéraire manifestent des techniques d'invention et des gestes d'écriture plus ou moins caractéristiques de tel ou tel genre, ce qui nous amène à affirmer qu'il existe bien un rapport entre la genèse et le genre.

Pour illustrer et approfondir une telle constatation, nous allons nous consacrer désormais à l'avant-texte du poème *Oiseaux*, qui constitue le seul manuscrit dont sont conservés tous les états à la Fondation Saint-John Perse. Ainsi ce manuscrit se révèle-t-il particulièrement riche quand il s'agit de remonter à la source de la genèse poétique, où prennent naissance la volonté créatrice et l'intention générique qui feront l'objet de notre analyse.

2) À quel genre appartient le poème *Oiseaux* ?

Oiseaux, poème dédié à la gloire des œuvres de Braque, révèle une composition « plastique » où se concentre le lieu synthétique de l'œuvre entière de Saint-John Perse. À la fois descriptif et réflexif, parfois narratif, cet « art poétique » constitue le point focal de la réflexion critique persienne. Quel genre doit-on attribuer à ce « poème » ? Pour répondre à cette question complexe, nous allons interroger les documents génétiques, car la condition de naissance d'une œuvre peut motiver le choix générique, ou, du moins, l'influencer. Dans le cas du poème *Oiseaux*, peut-on parler d'une œuvre de circonstance ? Oui et non. Saint-John Perse prétend officiellement que son texte a été conçu indépendamment et antérieurement par rapport aux œuvres

de Braque. Indépendance revendiquée de temps et de contenu – le poème *Oiseaux* a toujours été une création *en soi*, originale, gratuite et solitaire. Or, dès le premier état manuscrit portant la cote Oi 1, nous retrouvons la trace du peintre dont les œuvres ont inspiré le poème.⁸⁸¹ Cette collaboration entre le poète et le peintre doit avoir influencé le choix générique précédant la composition du poème. En effet, la présence du motif pictural pourrait faire allusion à un mode de représentation littéraire traditionnel, tenant lieu de genre.

Depuis Homère décrivant dans l’Iliade le somptueux bouclier d’Achille décoré par Héphaïstos, la transposition écrite d’une œuvre d’art, appelée *ekphrasis* selon la rhétorique ancienne, doit à la fois représenter l’objet, transmettre le même sentiment au lecteur qu’à celui qui contemple le tableau, et surtout montrer la supériorité de l’écrivain sur le peintre. Le poème *Oiseaux* serait-il une telle *ekphrasis*, une description brillante d’une œuvre d’art illustre, une transposition littéraire, régie par la *mimesis*, d’une série de tableaux, de lithographies ? Les œuvres de Braque ne constituent pas uniquement une représentation étant elle-même un objet du monde, un thème à traiter (littérairement), et une performance artistique déjà achevée, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage, mais incarnent, comme l’écrit Saint-John Perse dans son poème, un parcours initiatique vers la connaissance de l’être : « Nous voilà loin de la décoration. C’est la connaissance poursuivie comme une recherche d’âme et la nature enfin rejointe par l’esprit, après qu’elle lui a tout cédé. Une émouvante et longue méditation a retrouvé là l’immensité d’espace et d’heure où s’allonge l’oiseau nu, dans sa forme elliptique comme celle des cellules rouges de son sang. »⁸⁸²

Constituant la trame narrative du poème, les formes idéales et abstraites des créations picturales dépassent la valeur de pure décoration, pour adopter un rôle actif dans l’imaginaire persien, remplissant un « espace poétique » :

⁸⁸¹ Nous invitons le lecteur à consulter à ce sujet le point 1) c) « *Oiseaux* : une œuvre de circonstance ? » du chapitre précédent. (Troisième partie, Chapitre I « À l’origine de la création », 1) « Au commencement »).

⁸⁸² *Oiseaux*, V, O.C., p.414.

« Mais du réel qu'ils sont, non de la fable d'aucun conte, ils emplissent l'espace poétique de l'homme, portés d'un trait réel jusqu'aux abords du surréal. »⁸⁸³ La « forme elliptique » de « l'oiseau nu » transcende, dans sa concentration idéographique et son mystère profond, l'idéalité même du symbole par la dynamique du spectacle. Donc point de description pure, mais interprétation, dramatisation, mouvement. « Une émouvante et longue méditation », le discours sur l'œuvre d'art de Braque devient, « dans sa forme elliptique » et dans sa perception synthétique de « l'immensité d'espace et d'heure où s'allonge l'oiseau nu », le symbole et le prétexte de la « maturation d'un texte en voie toujours de formation ».⁸⁸⁴ La « connaissance poursuivie comme une recherche d'âme » poursuit le secret de la création artistique, de toute œuvre qui porte en elle le mystère de l'unité dans la perfection.

En rendant hommage aux tableaux de Braque, Saint-John Perse met en scène son propre art poétique. Ce caractère réflexif de l'hommage littéraire⁸⁸⁵ apparaît d'ailleurs également dans les discours dédiés à Dante⁸⁸⁶ et à Léon-Paul Fargue.⁸⁸⁷ À partir d'une méditation esthétique et philosophique sur l'œuvre picturale, le poème *Oiseaux* devient un miroir où se reflète l'œuvre entière du poète, ses principes esthétiques, son tracé génétique, sa posture et son exigence éthiques. Un point focal où le narratif, le descriptif, le lyrique et le réflexif se conjuguent en une œuvre unique au genre complexe et vivant. Ainsi *Oiseaux* est-il appelé une « méditation poétique » par Saint-John Perse lui-même : « C'est une méditation poétique sur l'oiseau en général et sur l'oiseau de Braque en particulier »⁸⁸⁸ – une réflexion abstraite et philosophique ayant pour objet principal la création *poétique*.

Pour résoudre la question du genre, il s'avère donc très difficile de s'interroger sur le statut du référent. Dans *Oiseaux*, le référent est triple, à la

⁸⁸³ *Oiseaux*, XII, O.C., p.425.

⁸⁸⁴ *Oiseaux*, VIII, O.C., p.417.

⁸⁸⁵ voir à ce sujet l'étude de 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, 1995, pp.202-210.

⁸⁸⁶ *Discours de Florence*, O.C., pp.449-459.

⁸⁸⁷ *Hommage à Léon-Paul Fargue*, O.C., pp.507-532.

fois externe et interne à l'œuvre – l'oiseau réel, modèle vivant (réfèrent premier), l'oiseau elliptique, représenté sur le tableau de Braque (réfèrent second), ainsi que la germination de l'œuvre poétique elle-même et ses principes esthétiques (réfèrent réflexif). C'est pourquoi le critique Andrew Small peut qualifier *Oiseaux* d'« essai poétique en dis[ant] long sur la nature de la poésie et de l'œuvre d'art ». ⁸⁸⁹ L'acte pictural autant que poétique étant un acte de fiction, le réfèrent premier, l'oiseau réel et vivant, n'existe qu'en tant que représentation mentale, produisant dans l'œuvre d'art une vision archaïque, mythique, universelle. Par là, la question du réel se révèle précaire, tout réfèrent réel étant en vérité un réfèrent mental et fictif. Face aux tableaux de Braque et face à sa propre œuvre poétique, Saint-John Perse adopte une attitude « dramatique », il met en scène le spectacle de la création. Il ne s'agit pas d'imiter et de représenter le réel selon le principe mimétique, mais d'évoquer, dans sa puissance suggestive, une image symbolique du geste créateur, un tableau allégorique de la naissance de l'écriture, dont l'œuvre garde la trace vivante.

Sur les manuscrits du poème apparaissent de nombreuses variantes synonymiques, et très peu de variantes paronymiques et antonymiques. Les éléments d'une même palette appartiennent en général à un seul champ lexical, engendrés d'après le signifié et non d'après le signifiant. Ce « comportement » des variantes sur les pages manuscrites pourrait indiquer une tendance plutôt « prosaïque » de la genèse d'*Oiseaux*. Cette tendance se trouve renforcée par la suppression d'un passage jugé trop lyrique, dont la tonalité et les images rappellent l'univers poétique d'*Amers* :

Oi 6, p.8 :

⁸⁸⁸ Lettre à Janine Crémieux, 5 mars 1962, Dossier « Oiseaux », Fondation Saint-John Perse.

⁸⁸⁹ « Ce petit *essai poétique* en dit long sur la nature de la poésie et de l'œuvre d'art ». (Andrew Small, « Estivation d'*Oiseaux*. Sur l'origine de *L'Ordre des oiseaux* de Georges Braque et de Saint-John Perse », in : *Souffle de Perse*, n° 8, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1998, p.67).

Maître du songe, dis-nous le songe ! < A quelles familles de Pythies, mangeuses de mauves et d'amandes, porter un long grief ? >

texte définitif :

« À des lieux sans relais il tend de tout son être. Il est notre émissaire et notre initiateur. « Maître du Songe, dis-nous le songe !... »
(*Oiseaux*, IX, *O.C.*, p.419).

Le thème de la divination gréco-romaine, présente déjà au sein de la séquence précédente, remémorant le rôle que joua l'oiseau dans la divination antique⁸⁹⁰, réapparaît ici dans la leçon supprimée, incarné dans le personnage sacré de la Pythie, prêtresse de l'oracle d'Apollon à Delphes. Son langage prophétique se reflète dans les récurrences sonores du passage – l'allitération en [m] (**m**angeuses de **m**auves et d'**a**mandes) et l'assonance en [mã] (**m**angeuses – **a**mandes) – mimant la rhétorique litanique des oracles. Une autre allusion au culte pythien apparaît sous la forme littéraire des « Pythiques », odes de Pindare chantant les vainqueurs des jeux pythiques, célébrés tous les quatre ans à Delphes en l'honneur d'Apollon : « Et qu'avaient-ils à faire de « l'aigle jovien » dans la première Pythique de Pindare ? »⁸⁹¹

Notons que les trois phrases précédant la leçon supprimée manifestent toutes une régularité et une symétrie métriques remarquables – deux alexandrins binaires avec césure à l'hémistiche (6/6)⁸⁹², suivi d'un octosyllabe (4/4) – pendant que la phrase supprimée suit le schéma métrique 9/9/4 et risque ainsi de déséquilibrer le rythme du passage. Toutefois, ce n'est probablement pas pour une raison métrique que la leçon, très suggestive et poétique, fut supprimée par Saint-John Perse, mais plutôt à cause de sa tonalité

⁸⁹⁰ « À l'aventure poétique ils eurent part jadis, avec l'augure et l'aruspice. Et les voici, vocables assujettis au même enchaînement, pour l'exercice au loin d'une divination nouvelle... » (*Oiseaux*, VIII, *O.C.*, p.417).

⁸⁹¹ *Oiseaux*, XII, *O.C.*, p.425.

⁸⁹² le premier alexandrin comporte même une rime interne, pas tout à fait parfaite, en [ε] : « relais » / « être ».

trop « poétique » et sa métaphore « surréelle » des « mangeuses de mauves et d'amandes ».

Même si Saint-John Perse semble éviter une « poésie trop poétique » sur les manuscrits, *Oiseaux* manifeste de nombreux procédés stylistiques éminemment poétiques. Cependant, cette œuvre unique revêt un statut générique extrêmement ambigu, naviguant entre « méditation poétique » et poème à part entière, entre *ekphrasis* et art poétique. Les manuscrits maintiennent cette indécision générique, qui transforme le poème *Oiseaux* en une œuvre d'art inclassable et vivante.

Notre analyse de l'intention générique apparaissant sur les manuscrits du poème *Oiseaux*, ainsi que la découverte de son statut générique, évoluant tout au long du processus créateur, seront confrontées maintenant à la genèse d'un texte en prose, le *Discours de Stockholm*, afin d'étudier sa disposition générique sur le manuscrit.

3) Poème ou prose ? le cas du *Discours de Stockholm*

Dans son article « Le *Discours de Stockholm* : "Poésie" et poésie », Michèle Aquien expose la particularité de ce discours, dont la « poétisation si intense » l'invite à s'interroger sur son statut générique.⁸⁹³ Elle relève ensuite tous les traits stylistiques et linguistiques de l'œuvre, susceptibles d'éclairer ses caractéristiques poétiques, malgré son apparence prosaïque. Le principe analogique, la récurrence phonique, l'importance du signifiant et des métaphores représentent les critères stylistiques les plus importants,

⁸⁹³ « Le discours du Nobel est le premier de ces textes, intitulé *Poésie* dès l'édition de la NRF Gallimard en février 1961, soit deux mois après qu'il eut été prononcé. Ce titre inspire deux réflexions et révèle deux orientations possibles : d'une part il se réfère au propos même du *Discours*, à savoir la poésie, d'autre part il désigne éventuellement le texte comme poème. De fait, ce discours présente une poétisation si intense qu'elle incite à poser la question de son statut par rapport à l'œuvre elle-même. » (Michèle Aquien, « Le *Discours de Stockholm* : "Poésie" et poésie », in : « *Saint-John Perse* », *Europe*, n° 799-800, *op. cit.*, p.147).

témoignant de la poétisation marquée de ce discours intitulé « Poésie ».⁸⁹⁴ De là, cette ressemblance impressionnante avec les œuvres poétiques ; de nombreuses expressions et tournures phrastiques semblent y faire écho.⁸⁹⁵

Pourtant, quelques différences structurelles et thématiques apparaissent dans cette comparaison générique. Le vocabulaire abstrait, ainsi que la rhétorique officielle du discours, « démonstration suivie, avec une progression logique de la démonstration à l'éloge », lui attribuent des traits plus prosaïques.⁸⁹⁶ Malgré les marques stylistiques de la poéticité, le discours ne manifeste pas un mode de fonctionnement poétique, comme en témoigne l'absence de l'ambiguïté et de la polysémie, produisant la linéarité stricte et unidimensionnelle du texte.⁸⁹⁷ Cette constatation permet à Michèle Aquien de conclure sur le statut générique du *Discours de Stockholm* : « À la question que l'on pouvait se poser sur le statut de cette allocution, on peut donc bien répondre qu'il ne s'agit pas de poésie. Cependant, la qualité poétique de ce texte [...] est indéniable. [...] c'est sans doute que le tissu stylistique de ce discours permet d'appréhender les lieux d'approche de la poésie elle-même, les limites de l'art oratoire au-delà desquelles elle apparaît. »⁸⁹⁸

Notre analyse des manuscrits du *Discours de Stockholm* souhaite apporter quelques informations à ce débat sur le genre. Les modifications

⁸⁹⁴ « Le passage d'un mot à l'autre se fait par glissements successifs de signifiants analogues [...] La récurrence phonique prend aussi la forme de l'homéotéleute (rime entre mots dans la prose). [...] Comme dans sa poésie, le flux des mots glisse par analogies de signifiant en signifiant. La simple répétition à l'identique est extrêmement fréquente. [...] La paronomase, elle, établit des liens de répétition purement phoniques. » (Michèle Aquien, *op. cit.*, p.149).

⁸⁹⁵ « Les citations de sa propre poésie sont à la fois nombreuses et peu marquantes, dans la mesure où il s'agit de simples mots ou d'expressions, mais pas ou peu de phrases ou de groupes nominaux. » (Michèle Aquien, *op. cit.*, p.152).

⁸⁹⁶ « Le vocabulaire du *Discours* est un vocabulaire abstrait, dépourvu de mots rares, contrairement à celui de l'œuvre poétique. L'objet référentiel – la poésie – est ici externe et non métaphorisé, alors que dans la poésie même il est interne et métaphorisé. C'est que ce *Discours* est une démonstration suivie, avec une progression logique de la démonstration à l'éloge. » (Michèle Aquien, *op. cit.*, p.154).

⁸⁹⁷ « Nombreux sont donc et les marques de la poétisation du texte et les rappels de sa propre œuvre poétique dans ce *Discours*. Dira-t-on pour autant qu'il s'agit d'un poème à part entière ? Non, car malgré la densité du travail sur les sonorités, les rythmes, les répétitions, ces matériaux ne fonctionnent pas là de la manière propre à la poésie. Certes les jeux avec le signifiant sont constants, mais ils restent dans la stricte linéarité sans jamais laisser place à l'ambiguïté, sans que la polyphonie fasse exister le sens sous le sens, sans que se manifeste tout à coup une épaisseur du texte. » (Michèle Aquien, *op. cit.*, p.154).

entreprises par l'auteur, la nature et le fonctionnement des variantes sur le manuscrit en disent long sur le statut générique de l'œuvre, visible déjà dans les premières étapes de la genèse. Notre analyse traverse trois domaines, les manuscrits autographes, les dactylographies et la lecture détaillée des différentes leçons sur les états manuscrits, à la recherche d'indices lexicaux, stylistiques et rhétoriques susceptibles de jeter une nouvelle lumière sur la question générique.

a) *Les manuscrits autographes*

Les états manuscrits du *Discours de Stockholm* sont au nombre de quatre, chiffrés par l'auteur dans le coin supérieur gauche A, B, C et D.⁸⁹⁹ Reste à ajouter le manuscrit d'auteur adressé au roi de Suède, postérieur aux dactylographies.⁹⁰⁰ Observons d'abord l'aspect visuel de la page de manuscrit. La marge de gauche est importante, les palettes y figurant portent sur des segments de phrase, sur des propositions, rarement sur des mots uniques. Les alinéas et surtout les espaces blancs entre les différents paragraphes sont moins abondants que sur les manuscrits poétiques, ce qui témoigne de la continuité du discours. À la place des versets habituels se trouvent des paragraphes d'une certaine longueur. L'attention de Saint-John Perse y est principalement retenue par l'agencement syntagmatique ; l'élaboration paradigmatique, en accord avec les principes de la création prosaïque, est moins développée ici.

Dès le premier état A (manuscrit Ms PR-PO 1) se trouve définitivement établie la majeure partie de la structure discursive générale et de sa composition en paragraphes. Les ajouts, suppressions et déplacements de paragraphes et de segments textuels sont relativement rares. Remarquons

⁸⁹⁸ Michèle Aquien, *op. cit.*, p.156.

⁸⁹⁹ Ces états portent la désignation Ms PR-PO 1, 2, 3 et 4 selon le classement de la Fondation Saint-John Perse. La description exacte de ces états figure dans la partie annexe de ce travail.

⁹⁰⁰ Ce manuscrit porte la cote PR-PO 5, selon le classement de la Fondation Saint-John Perse.

cependant qu'en absence de tout brouillon, les états manuscrits conservés à la Fondation Saint-John Perse ne représentent que la partie finale de la composition du *Discours*. Nous supposons donc que les premiers états manquants de l'invention pourraient fournir et favoriser d'autres aspects de la naissance de ce texte en prose.

b) Les états dactylographiés

Les états dactylographiés, au nombre de six, comportent, à côté de quelques corrections de frappe, des corrections d'auteur intéressantes à analyser. Si nous considérons le dernier état, la dactylographie de prépublication, nous répertorions les corrections autographes suivantes :

- ajout de guillemets :

Quand on mesure le drame de la science moderne découvrant jusque dans l'absolu mathématique ses limites rationnelles ; quand on voit, en physique, deux grandes doctrines maîtresses poser, l'une un principe général de relativité, l'autre un principe « quantique » d'incertitude et d'indéterminisme qui limiterait à jamais l'exactitude même des mesures physiques, [...].

- ajout d'une proposition :

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 elle-même et du mystère où baigne l'être humain.

- ajout d'alinéas :

Les alinéas, insérés ultérieurement dans le texte manuscrit, sont marqués dans la marge par le signe [, et créent des paragraphes supplémentaires, en divisant un paragraphe existant en deux paragraphes nouveaux :

Car si la poésie n'est pas, comme on l'a souvent 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 l'Être, le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science.

Elle ne se veut jamais absence ni refus. [Elle n'attend rien pourtant des avantages du siècle.

Toutes ces corrections d'auteur se retrouvent également sur le manuscrit envoyé au roi de Suède⁹⁰¹, où nous rencontrons un autre ajout d'alinéa :

Poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance. [Et c'est ainsi que le poète se trouve aussi lié, malgré lui, à l'événement historique.

De façon surprenante, ces quelques modifications finales nous fournissent un premier critère caractéristique de la création d'un texte en prose. Les ajouts d'alinéa, divisant les paragraphes existants en deux paragraphes nouveaux, montrent l'extrême importance de l'enchaînement des idées à l'intérieur d'un développement rhétorique reposant sur une chaîne causale : la disposition syntagmatique conditionne et provoque le fonctionnement logique et sémantique du texte. La formation des différents paragraphes représente les diverses étapes successives du développement

⁹⁰¹ le manuscrit PR-PO 5

thématique, à l'intérieur duquel l'introduction d'une idée nouvelle nécessite la création d'un paragraphe nouveau. Par conséquent, la linéarité se révèle ici comme le principe d'architecture, de composition et d'organisation textuelles, de *structure* qui sous-tend le discours entier.

c) *Les variantes*

Cependant, tout en suivant une progression linéaire, le style du *Discours de Stockholm* valorise sur le manuscrit la multiplicité des significations et des correspondances sémantiques et sonores. Soumis à des tensions et contradictions internes, son organisation avant-textuelle se fonde autant sur l'enchaînement successif que sur la discontinuité et sur la circularité, sur la superposition et sur l'étoilement des significations. Jetons un coup d'œil sur les différents états d'un passage manuscrit :

État A, p.1 : Écart accepté / subi, non recherché par le poète

État B, p.1 : Écart < subi > accepté, non recherché par le poète

État C, p.1 : Écart accepté

État D, p.1 : Écart < subi > accepté

Texte définitif : « Écart accepté, non recherché par le poète »

(*Discours de Stockholm, O.C.*, p.443).

Le participe passé adjectivé « accepté » représente un écho par rapport à l'*incipit* du discours : « J'ai accepté [...] ». Les deux variantes « subi » et « accepté » manifestent une relation qu'on pourrait presque qualifier d'antonymique. Le poète est-il véritablement victime de ce conflit entre la poésie et la société matérialiste⁹⁰², ou accueille-t-il cet antagonisme, soit dans une affirmation volontaire, soit sans son consentement délibéré? Cette

⁹⁰² « C'est que la dissociation semble s'accroître entre l'œuvre poétique et l'activité d'une société soumise aux servitudes matérielles. Écart accepté, non recherché par le poète, et qui serait le même pour le savant sans les applications pratiques de la science. » (*Discours de Stockholm, O.C.*, p.443).

hésitation se poursuit jusque dans le dernier état manuscrit (état D). Il s'agit ici de définir la position du poète face à la société de son temps, position qui, depuis le romantisme, ne s'exprime que dans la révolte sociale et existentielle du poète, rejetant le rationalisme d'une société capitaliste naissante et lui opposant la pureté désintéressée de l'œuvre d'art et de l'imagination poétique.

Dans un autre passage manuscrit, la palette présente à l'état A décline le vocabulaire de la luminescence et de l'éclat, métaphore omniprésente dans l'œuvre poétique. Certaines variantes révèlent un rapport parasynonymique, passant de « phosphorescence » aux substantifs plus génériques « lumières / lueurs » ; d'autres font apparaître une relation paronymique, telles que « aurore / aura ».

État A, p.2 :

plus chargé de // **phosphorescence / lumières / lueurs / d'aurore phosphorescente / d'aura** / plus précieuse phosphorescence / [plus] lointaine phosphorescence

État B, p.2 :

et plus chargé de l'essentielle phosphorescence / de plus **précieuse / brève / claire / lointaine / pure / vraie** | phosphorescence / d'éclat phosphorescent / de lueur [phosphorescente]

État C, p.2 et état D, p.3 :

plus chargé de brève phosphorescence

Texte définitif :

« Et de cette nuit originelle où tâtonnent deux aveugles-nés, l'un équipé de l'outillage scientifique, l'autre assisté des seules fulgurations de l'intuition, qui donc plus tôt remonte, et plus chargé de brève phosphorescence ? »

(*Discours de Stockholm, O.C.*, p.444).

L'état B fait apparaître une palette d'adjectifs qualificatifs, une fois que le substantif « phosphorescence » a été choisi et sa présence validée dans le texte. Métaphore de la connaissance, l'étincellement lumineux de la « phosphorescence » attire l'adjectif « brève » dans la version définitive, la brièveté symbolisant l'intensité de l'éclat fulgurant. Les autres adjectifs de la palette traduisent une conception idéaliste et platonicienne de la connaissance, jugée « essentielle / précieuse / pure / vraie ». La variante « lointaine » fait allusion à la provenance de la révélation lumineuse ou « phosphorescente », surgissant dans la profondeur ténébreuse de « la nuit originelle ».

Comme dans la genèse poétique, les palettes révèlent ici un travail important, consacré à la naissance des métaphores. Le pouvoir suggestif et évocateur des images résulte d'une sélection minutieuse parmi les éléments de la palette, unis par un lien analogique portant sur leur forme ou sur leur sens.

Nous pouvons également affirmer avec Michèle Aquien que le vocabulaire fait écho aux expressions employées dans l'œuvre poétique.⁹⁰³ Dans un passage tiré de l'état A, de nombreuses variantes appartiennent au lexique poétique persien, comme par exemple les substantifs « grandeur / croissance / clarté » et les adjectifs axiologiques « hautes / fières | passions », caractéristiques d'une poésie de l'éloge et de la célébration.

État A, p.3 :

Et puisque dans l'ordre social [quand les Porteuses de pain de l'antique // **cortège / théorie / assistance** | s'éloignent / s'effacent d'un pas de Choéphores devant / derrière les / pour faire place aux / dans les mains [aux] | Porteuses des flambeaux,] c'est à l'imagination poétique que s'allument (encore) les < (plus) > // **hautes / fières** | passions de l'homme en quête de // **grandeur / croissance / clarté** | terrestre.

⁹⁰³ « Les citations de sa propre poésie sont à la fois nombreuses et peu marquantes, dans la mesure où il s'agit de simples mots ou d'expressions, mais pas ou peu de phrases ou de groupes nominaux. » (Michèle Aquien, *op. cit.*, p.152).

(dans la marge) :

entre les Choéphores de pain / Porteuses [de pain] et Porteuses de flambeaux / torches.⁹⁰⁴

L'« antique cortège / théorie⁹⁰⁵ / assistance » fait penser à la figuration dramatique du poème *Amers*, prêtresses, tragédiennes, patriciennes..., rendant tour à tour honneur à la mer. De même, les figures antiques et mythologiques, « les Choéphores⁹⁰⁶ de pain / Porteuses [de pain] | et Porteuses de flambeaux / torches », symbolisant le destin (les Furies) et l'histoire (la révolution), pourraient s'intégrer parfaitement dans l'univers théâtral d'*Amers*.

Les allégories mythologiques ainsi que les constructions métaphoriques sont donc fortement représentées sur les manuscrits du *Discours de Stockholm*, même si l'auteur les maintient dans un statut purement virtuel. Car, pour éviter un registre poétique trop marqué, Saint-John Perse tend à supprimer les images trop suggestives, comme, par exemple, telle métaphore cosmique, créant une tonalité trop prophétique :

État A, p.5 :

< Ainsi le temps des hommes fait son bruit de grandes **eaux** en marche vers plus **d'aube** / **d'hommes** quand la voix du poète depuis longtemps s'est tue au tournant de la rive / route. >

État B, p.7 :

< Qu'ainsi le temps des hommes fasse son bruit de grandes eaux en marche vers plus **d'aube**. > Non, il n'est pas mauvais, pour le poète, d'être la mauvaise conscience de son temps.

⁹⁰⁴ texte définitif : « Et jusque dans l'ordre social et l'immédiat humain, quand les Porteuses de pain de l'antique cortège cèdent le pas aux Porteuses de flambeaux, c'est à l'imagination poétique que s'allume encore la haute passion des peuples en quête de clarté. » (*Discours de Stockholm, O.C.*, p.445).

⁹⁰⁵ théorie : > gr. *theôria* « procession ». Antiquité : Députation envoyée par une ville à une fête solennelle, à un grand temple. Procession solennelle. *Par extension* : cortège, défilé, procession.

⁹⁰⁶ choéphores : (antiquité grecque) personne portant les offrandes destinées aux morts.

Texte définitif :

« Et c'est assez, pour le poète, d'être la mauvaise conscience de son temps. » (*Discours de Stockholm, O.C.*, p.447).

Remarquons tout d'abord que les deux termes « aube / hommes » (état A) forment une paronomase, le principe d'engendrement des variantes reposant ici, une fois de plus, sur une analogie du signifiant – phénomène caractéristique de la genèse poétique. La phrase par deux fois supprimée manifeste un potentiel élevé de poéticité : l'assonance en [o] créée par la présence des mots « eaux » et « aube », le rythme régulier composé d'hexamètres [6/6/6 // 6/6/6 (état A)], la métaphore de l'aube symbolisant la promesse, ainsi que la présence de l'optatif (état B), confèrent à la phrase une tonalité intense et prophétique. L'expression solennelle « en marche » fait écho à un autre passage du *Discours* : « Fierté de l'homme en marche sous sa charge d'éternité ! Fierté de l'homme en marche sous son fardeau d'humanité [...] ».⁹⁰⁷

L'auteur semble vouloir se plier aux exigences génériques : la version définitive du *Discours de Stockholm* clôt avec une plus grande sobriété, loin de toute rhétorique et de toute poésie. Ou bien cette « humilité feinte » n'est-elle qu'un autre effet de style ?

La majorité des palettes que nous rencontrons sur les manuscrits du *Discours* sont bien plus prosaïques, juxtaposant des termes synonymiques, afin de chercher l'expression la plus appropriée et la plus élégante. Le paradigme « et c'est la poésie alors (non la philosophie), qui // **se révèle / est bien / s'avère / semble / apparaît / affirme (bien)** | alors la vraie « fille de l'étonnement », selon l'expression du philosophe / penseur antique | à qui elle

⁹⁰⁷ *Discours de Stockholm, O.C.*, p.445.

fut le plus suspecte. » (État B, p.3)⁹⁰⁸ énumère des verbes d'état, appartenant tous au champ lexical de l'identité et de l'apparence. L'expression « se révèle », retenue dans la version définitive, s'inscrit le mieux dans un contexte de l'inspiration, de la fulguration, de la vision, de la révélation et du mystère, qu'il soit poétique ou scientifique.

En ce qui concerne la version définitive et achevée, nous ne pouvons donc que confirmer la constatation de Michèle Aquien : le *Discours de Stockholm*, malgré ses nombreuses marques de poéticité, manifeste toutefois un fonctionnement prosaïque du langage et du texte. Au fur et à mesure qu'avance la gestation textuelle, le discours réalise une évolution générique, subissant un phénomène de « prosaïsation » progressive à travers les différents états manuscrits. Les empreintes trop ouvertement poétiques, tels que les métaphores trop allusives, les figures trop allégoriques, les expressions rares⁹⁰⁹ et trop difficiles, révélant souvent quelque parenté avec tel ou tel passage de l'œuvre poétique, sont peu à peu bannies de ce discours, dont le but littéraire réside essentiellement dans une rhétorique de l'argumentation. Aussi le travail avant-textuel rend-il compte de l'importance de l'ordre syntagmatique et syntaxique des mots, conduisant à l'enchaînement logique des idées, d'où découle le sens. Continuité, linéarité et causalité déterminent la progression thématique et argumentative, capitale dans une rhétorique de la démonstration caractérisant tout discours.

En revanche, même s'il paraît très révélateur d'une pratique « prosaïque » de l'écriture, le processus de composition sur les manuscrits manifeste pourtant de nombreux phénomènes de la genèse poétique. L'initiative du signifiant au sein des palettes, l'irruption et l'éclat de la

⁹⁰⁸ texte définitif : « Lorsque les philosophes eux-mêmes désertent le seuil métaphysique, il advient au poète de relever là le métaphysicien ; et c'est la poésie alors, non la philosophie, qui se révèle la vraie « fille de l'étonnement », selon l'expression du philosophe antique à qui elle fut le plus suspecte. » (*Discours de Stockholm, O.C.*, p.444).

⁹⁰⁹ comme par exemple les « choéphores » (état A, p.3).

métaphore, la présence de variantes antonymiques et paronymiques représentent de nombreux faits apparaissant sur les manuscrits de l'œuvre poétique, où la loi analogique tisse des correspondances paradigmatiques, transgressant la linéarité de l'ordre syntaxique et créant une structure dense et oblique, horizontale et verticale à la fois. Obéissant aux deux tendances, contradictoires et complémentaires, de la prose et de la poésie, le statut générique du *Discours de Stockholm* demeure profondément ambigu. La naissance de l'écriture sur la page de manuscrit, le fonctionnement du langage à la recherche d'une forme rhétorique achevée, ainsi que le travail avant-textuel du style et des images renforcent cette indécision générique à l'intérieur de l'acte créateur, où se joue la confrontation créatrice entre la tradition littéraire et l'invention.

Le mélange générique que nous avons constaté à l'intérieur de l'œuvre poétique persienne apparaît donc également en amont, lors de la création de l'œuvre, où se profile la même indistinction formelle. Si une certaine disposition générique peut préexister à la naissance d'une œuvre littéraire et influencer le développement de l'écriture sur le manuscrit, le résultat est loin d'être univoque chez Saint-John Perse. Car quoique une telle intention générique précède l'élaboration de l'œuvre, celle-ci se trouve démentie par l'initiative des mots, annulée par le mouvement autonome des signes, que l'élan scriptural emporte dans sa logique propre. L'éclatement de l'espace et du sens sur la page manuscrite entraîne par conséquent l'abandon des catégories génériques traditionnelles.

Chapitre III :

Esthétiques et éthiques de la création

Si nous nous sommes intéressée jusqu'à présent aux ressources thématiques et imaginaires⁹¹⁰ ainsi qu'aux questions formelles⁹¹¹ de cette « poétique du manuscrit » à laquelle est dédiée la troisième partie de notre étude, nous désirons nous consacrer désormais aux aspects idéologiques – esthétiques et ontologiques – de cette « poétique avant-textuelle ». Contrairement à toute attente, ce n'est pas seulement dans l'œuvre achevée, mais aussi sur les manuscrits où apparaît une écriture vivante, que se révèlent les conceptions philosophiques et métaphysiques de l'acte créateur persien. Ainsi pouvons-nous parler, avec Jean-Claude Pinson, d'une véritable « poétique »⁹¹² avant-textuelle, caractérisant la genèse poétique de Saint-John Perse.

1) Le manuscrit d'*Oiseaux* : une esthétique picturale

« Le pan de mur est en face, pour conjurer le
cercle de ton rêve.

Mais l'image pousse son cri. »

(« Images à Crusoé », *Éloges, O.C.*, p.12).

Le mode de représentation de l'art pictural est devenu un modèle de création littéraire, tel, par exemple, dans les œuvres de Claude Simon, où les

⁹¹⁰ Troisième partie, chapitre I : « À l'origine de la création ».

⁹¹¹ Troisième partie, chapitre II : « La question du genre »

strates phrastiques s'imbriquent et se superposent dans l'abolition de la chronologie narrative, reproduisant la vision globale du tableau, ou encore dans les poèmes de Francis Ponge, où la matérialité de la couleur se retrouve dans la sensation d'une chair verbale, dans son épaisseur vivante et animée. Sur le manuscrit persien, la substance du mot se rapproche de celle de la couleur, la composition poétique de la forme architecturale du tableau. Cependant, en écriture règne la linéarité de l'enchaînement syntagmatique des mots et des phrases dans un espace-temps chronologique. L'art pictural, en revanche, signifie condensation et simultanéité temporelles, permettant la concordance de plusieurs moments successifs dans une représentation unique et globale : la peinture saisit en un seul instant, en un seul trait, dans la « fixation » du vol sur la toile, l'oiseau et son ombre, qui se fondent dans une seule image que l'œil du spectateur embrasse dans un seul regard.

Oi 3, p.2 :

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

(sa noblesse est vertu au sens antique du mot)

Oi 5, p.13 :

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

(en marge) :

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

⁹¹² Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p.136.

Son ombre au sol est déjà congédiée

L'oiseau [**succinct** / sinueux / **concis**] de Braque n'est ni signe ni motif et / où sa figuration (jamais) n'évoque l'arc détendu ni la voile au repos (où). Nul non plus l'a vu croiser ses ailes / son aile, mais se tendant lui-même, flèche, sur son arc... | non plus l'aigle diffamé / écartelé sur l'écu d'armoiries / héraldique

Oi 5, p.15 :

< Tel est aussi le mot dans le langage / dans le langage / la vertu du mot / la **concentration** du mot sur son noyau : foyer / noyau de force et nœud d'énergie / radiation / nœud magique / de vie
le rôle / la vertu / l'office / [irradiation] du mot (pour l'a[vant] création / la création dans une ambiance / < [irradiation] >

Oi 3, p.3 :

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

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

texte définitif :

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

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

Sur la toile, cependant, dans la représentation à la fois synthétique et elliptique de l'oiseau – « laconisme de l'aile »⁹¹³ –, la concentration picturale produit une simultanéité de la vision, une identité entre l'oiseau et son ombre. Dans cette condensation, le temps est aboli, l'oiseau et son ombre ne font qu'un : « son ombre au sol est déjà congédiée ». À travers l'éloge de l'ellipse et de la brièveté, exprimées dans les termes « laconisme » et « abréviation », Saint-John Perse oppose ici la simultanéité et la vision globale de la peinture à la linéarité et la successivité de l'écriture.

La peinture crée en fait une vision concomitante de plusieurs actes se déroulant dans une temporalité chronologique. Elle représente ainsi la durée dans l'instant d'une image unique – le mouvement de l'oiseau se déployant à travers l'espace et le temps –, pendant que l'alignement des mots l'un après l'autre dans l'espace-temps des lignes et des pages du livre incarne le principe même d'une représentation successive et linéaire des événements dans le temps fictif, imaginaire, mais aussi dans le temps de l'écriture. Or, comme nous le voyons dans l'organisation spatiale et signifiante des manuscrits, la simultanéité des variantes dans les palettes et la verticalité des paradigmes, la pluralité signifiante des mots polysémiques, déployant plusieurs directions sémantiques à la fois, bousculent cette linéarité horizontale et chronologique de l'écriture : le manuscrit, engendrant lui aussi une vision et une signification globales et simultanées, s'approche ici davantage du fonctionnement pictural.⁹¹⁴

Pour résoudre cette opposition traditionnelle entre peinture et écriture, entre simultanéité et successivité, Saint-John Perse dessine ici, à travers la description de l'oiseau de Braque, la définition du style poétique donnant

⁹¹³ *Oiseaux*, XIII, *O.C.*, p.426.

⁹¹⁴ Colette Camelin écrit au sujet des manuscrits du poème *Vents* : « D'abord la différence entre le processus de l'écriture et le texte achevé est saisissante ; ce qui implique de nous représenter le poème non comme un "être" né tout armé, telle Athéna, du cerveau de son créateur, mais longuement limé, ciselé, martelé par un travailleur qui s'apparenterait plutôt à Héphaïstos sculptant le bouclier d'Achille. Ainsi l'écriture poétique ne progresse pas de manière linéaire mais est distribuée sur une surface à la manière d'une peinture ou d'une partition musicale dont le rythme est issu du retour régulier des mêmes thèmes. » (Colette Camelin, « Étude génétique d'un poème de Saint-John Perse », *op. cit.*).

naissance à une représentation à la fois linéaire et simultanée, horizontale et verticale, chronologique et globale. Il s'agit d'un style « abrupt / péremptoire / décisif / incisif / tranchant, succinct / concis (et bref) » : « acuité », concentration et concision dans la nomination pure où thème et propos coïncident, où se tient l'« essentiel » et le « capital » dans un « noyau de force et nœud d'énergie ».

Les termes « péremptoire », « décisif » et « tranchant » marquent l'autorité d'une expression absolue, intransigeante, impérieuse. Le terme « incisif », rappelant la fonction étymologique et antique du style⁹¹⁵, évoque des mots taillés, émaciés et sculptés dans un langage poignant, pénétrant, brusque. L'idée d'« incision » fait allusion à l'agressivité et à la violence de l'expression, à la perspicacité, la lucidité de la perception, à une « acuité » qui se retrouve dans l'âpreté rugueuse et brutale du terme « abrupt » où retentit le heurt des mots qui s'entrechoquent dans un style paratactique sans mots de liaison.

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

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

⁹¹⁵ (> lat. *stilus*, *i*, m. « poinçon de fer ou d'os servant à écrire sur la cire des tablettes »).

du temps, une perception et une figuration simultanées, s'apparentant aux principes esthétiques de la peinture.

C'est d'une appréhension globale du mouvement de l'être dont rêve Saint-John Perse, accomplie au sein d'un langage idéal, absolu et plein. L'oiseau de Braque symbolise ce rêve poétique de l'idéogramme⁹¹⁶, qui traverse la quête linguistique du poème persien : les idéogrammes chinois évoqués dans la présence des « vieux poètes Song »⁹¹⁷, mais aussi dans le « laconisme de l'aile »⁹¹⁸, figuration unitaire et énigmatique, représentent, comme les oiseaux, dans leur présence à la fois graphique et signifiante, un signe où se révèle un langage total, rassemblant, au sein d'un seul tracé « noir – c'est à dire blanc – sur le miroir d'une nuit d'automne »⁹¹⁹, l'espace et le temps, le mouvement porté par le souffle cosmique, et le corps concentré dans l'essence d'une forme épurée et elliptique, enfantant la signification. Un signe où se concentre en même temps la présence de l'être dans son immanence la plus palpable, dans sa transcendance la plus ineffable, transportant l'écho d'une signification que la forme « laconique » dévoile et voile à la fois, « nous laissa[nt] muets dans le bronze des gongs ».⁹²⁰

Un langage total où se réunissent présence et absence, espace et temps, image et son, visible et invisible, dans l'appréhension unique et globale du signe qui figure le mouvement de l'être – comme ces « princes de l'ubiquité »⁹²¹ qui « tiennent aux strates invisibles du ciel, comme aux lignes visibles d'une

⁹¹⁶ « Saint-John Perse déplace la problématique de l'écriture idéographique au plan de la genèse de l'image. En l'associant au verbe, il ne rêve pas d'un signe à créer, mais d'un mouvement à capter, d'une énergie à révéler. En cela, il se démarque complètement des efforts des poètes graphistes qui veulent cristalliser le langage, ou des commentateurs qui ne comprennent la poésie que comme une transposition symbolique, comme un tissu de signes. C'est ce qu'il affirme clairement dans une lettre à Roger Caillois : "je m'étonne grandement de voir des critiques favorables apprécier mon art comme une cristallisation, alors que la poésie pour moi est avant tout mouvement – dans sa naissance, comme sa croissance et son élargissement final." (Lettre à Roger Caillois, 26 janvier 1953, *O.C.*, p.562-563). » (Elisabeth Coss-Humbert, *Poésie, science de l'être, op. cit.*, p.509).

⁹¹⁷ *Oiseaux*, IX, *O.C.*, p.419.

⁹¹⁸ *Oiseaux*, XIII, *O.C.*, p.426.

⁹¹⁹ *Oiseaux*, IX, *O.C.*, p.419.

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ *Oiseaux*, XI, *O.C.*, p.422.

portée musicale, la longue modulation d'un vol plus souple que n'est l'heure. »⁹²²

2) Poétique, ontologie, philosophie

L'oiseau dont la maturité s'éveille dans le lit du vent, s'envole vers les domaines inconnus, vers les espaces inexplorés de l'âme humaine. Lors de cette quête de l'être, le réel se transforme en une arabesque spirituelle, le rythme fascinant de la nature en une tension immatérielle. Le poème *Oiseaux* rend hommage à l'œuvre de Braque. Les lois de la création persienne, les secrets de sa conception esthétique s'y dévoilent sous le charme d'un langage figuratif et symbolique, tout comme la postulation éthique régissant le rapport entre la parole poétique et le réel, postulation qui traduit la vision philosophique de l'auteur. Voici les passages manuscrits :

Oi 5, p.9 :

Sa / une longue soumission au fait le garde / l'a gardé du mensonge / (de l'erreur) | et de la fiction / simulation, // du / de tout / comme | subterfuge et de // la / toute | supercherie [(aussi bien que dans l'omission)], sans le soustraire / l'exclure au nimbe / syrtes / du surnaturel // lui fermer le règne / monde / l'empire / l'approche / les portes / le porche.

Oi 6, p.5 :

Une longue soumission au fait l'aura gardé de l'arbitraire < et du trompe-l'œil >, sans le soustraire au nimbe du surnaturel.

texte définitif :

« Une longue soumission au fait l'aura gardé de l'arbitraire, sans le soustraire au nimbe du surnaturel. » (*Oiseaux*, V, O.C., p.414).

⁹²² *Ibid.*

Dans ce passage, Saint-John Perse enseigne le postulat de la vérité en art et la « soumission au fait », exigences à la fois esthétiques et éthiques.⁹²³ Les pièges à éviter lors de la création artistique, qu'elle soit picturale ou poétique, sont le « mensonge », aperçu comme une « erreur », mais aussi, et fort curieusement, la « fiction », assimilée à la « simulation », à l'artifice et la tromperie.

Selon le mythe poétique persien, les poèmes ne se fondent point sur une représentation mimétique du réel, mais sur une équivalence substantielle entre le mot et l'être, sur une appréhension, une approximation, une aimantation de la matière réelle et signifiante du réel par le pouvoir du mot.⁹²⁴ Ainsi Joëlle Gardes-Tamine écrit-elle : « *Oiseaux* assigne en effet à l'art une fonction cognitive. Dans leur stylisation, qui est "synthèse", les oiseaux du peintre, qui ne retiennent du réel que ses propriétés fondamentales, sont à même d'en révéler la vérité qui se situe dans l'invisible. »⁹²⁵

D'ailleurs, les variantes « l'approche / les portes / le porche » de la palette témoignent, outre leur parenté sémantique qui se résume dans le sème commun de « l'accès », d'une analogie du signifiant, modulant les sons [-pro-] et [port-] et formant ainsi une paronomase. Les différents éléments d'une palette naissent ici l'un après l'autre, selon le double principe généalogique qui consiste en une analogie du signifiant et du signifié, traduisant à l'intérieur de l'acte créateur cette équivalence fondamentale entre les choses de réel et les signes du langage. Selon une conception idéale, l'art ne feint pas le réel, ne l'imite pas, mais *est* le réel, l'attire, le convoque et le recrée : le monde poétique est d'une même *continuité* avec l'espace réel, le « nimbe du surnaturel » résidant surtout dans ce pouvoir prodigieux et imaginaire du mot.

⁹²³ « Il est temps de rendre justice au peintre qui cultive l'abstraction : dans la controverse de l'illusion et de la vérité qui traverse l'histoire de la peinture, celui-ci n'encense pas l'irréel, mais travaille à la restitution du réel par son essence enfin révélée. Sa concision est profuse, son aridité fertile, et son laconisme éloquent. » (Dan-Ion Nasta, *Saint-John Perse et la découverte de l'être*, *op. cit.*, p.60).

⁹²⁴ « [...] un pari reste à risquer sur la transcendance ou l'immanence du signe par rapport à la chose. Vacillant entre vérité, du type heideggerien, et convention, de type saussurien, écartelée entre l'arbitraire et la motivation, la poétique se signale, au point de vie philosophique, par son ballottement entre la réalité et la déréalité d'une chose qui n'est pas une *res* : le langage. » (Dan-Ion Nasta, *op. cit.*, p.152).

⁹²⁵ Joëlle Gardes-Tamine, « Saint-John Perse et la belle parole », in : *Cartes Blanches*, n°1, Presses Universitaires de Montpellier, septembre 2000, p.154.

L'artifice (le « subterfuge ») et l'imposture (la « supercherie » / le « trompe-l'œil ») sont aussi condamnés en art que « l'omission », selon la critique de l'absence mallarméenne du réel dans le poème (la « fleur absente de tout bouquet »), de la « disparition vibratoire » du sujet et du référent.

Néanmoins, le « nimbe du surnaturel » plonge l'espace poétique dans une atmosphère d'indécision et de mystère, atmosphère représentée dans le décor imaginaire des « syrtes », côtes sablonneuses et incertaines, lieu fantastique et fantasmatique, espace initiatique de l'avènement du surnaturel, tel qu'il apparaît aussi dans le poème *Exil* : « Et ce n'est point errer, ô Pérégrin, / Que de convoiter l'aire la plus nue pour assembler aux syrtes de l'exil un grand poème né de rien, un grand poème fait de rien... ».⁹²⁶ Ce paysage imaginaire enfantant un « grand poème né de rien » possède pourtant, comme l'a montré Renée Ventresque, une origine géographique bien réelle, que Saint-John Perse « dépouille », selon un procédé bien fréquent d'abstraction et d'universalisation, bref de « poétisation », de ses contours trop précis.⁹²⁷

Proclamation d'un art du réel et du vrai, dont le gage est le « nimbe du surnaturel ». Et pourtant, la version définitive semble affaiblie, comme si le poète était conscient du caractère « imaginaire » de cette conception poétique et fictive d'une vérité en art. « Une longue soumission au fait l'aura gardé de l'arbitraire » : la motivation interne du signe, délivré de la tyrannie des formes absolues et du caprice du signifiant, garantit la cohésion de l'œuvre, et sa vérité profonde. La soumission au fait semble créer cette correspondance intime entre l'unité de l'œuvre d'art et le réel artistiquement transfiguré.

⁹²⁶ *Exil*, II, O.C., p.124.

⁹²⁷ « Très dissimulée par le travail auquel se livre le poète par deux fois à partir de ses lectures, l'Afrique surgit, ou plutôt un paysage d'Afrique et des hommes d'Afrique que le poème ne permet pas d'identifier en tant que tels. Ainsi, dans l'ouvrage d'O. Ohlsen, *La Conquête de la Terre. Histoire des découvertes et des explorations des origines à nos jours*, Saint-John Perse relève le nom d'un des deux golfes de Lybie, "le grand Syrte" qu'il dépouille selon une habitude fréquente de sa signification géographique trop précise et auquel il restitue par la suppression de la majuscule et la substitution du pluriel au singulier, son sens ancien, tel qu'on le rencontre chez Boileau par exemple, pour désigner un banc de sables mouvants. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, op. cit., pp. 421-422.

En décrivant les œuvres de Braque, Saint-John Perse parle pour lui-même, et de lui-même. Refus de « l'arbitraire » de la fiction, la « soumission au fait » en peinture ou en poésie, gage de vérité dans une démarche créatrice en quête du « réel absolu », n'exclut pas pour autant les ressources du surnaturel, ou, comme le poète dit dans le *Discours de Stockholm*, d'une « surréalité qui ne peut être celle de la science ». ⁹²⁸ Ce refus (théorique !) du masque et du mensonge devient, dans cette éthique de la création, une question d'honneur : « L'empire des signes et des métamorphoses n'était point fait pour dérouter celui, franc de tout masque, qui ne rusait jamais. Sa loyauté d'artiste fut sa probité même de vivant. Le peintre toujours, dans son œuvre, se voulut homme d'honneur. » ⁹²⁹

La richesse des manuscrits permet de pénétrer l'univers secret de la création persienne, de prendre connaissance de sa vision de l'existence humaine. Avançant au plus loin vers les principes de l'être où la contingence risque de s'évanouir, Saint-John Perse thématise les rites poétiques – la purification, la quête, l'accueil, l'initiation, la fusion, la transfiguration – et les traduit grâce à l'analogie signifiante. Une palette particulièrement riche révèle à travers ses variantes analogues, associées à une même idée, une véritable « philosophie existentielle » :

Oi 5, p.11 :

De la difficulté d'être à l'aisance // d'exister / d'errer / d'aimer / de croître / de vivre / de l'être / d'errer / d'outre-vivre / du songe / du règne / du risque / [de] croître / [du] large / dimension [?] / [de] créer / [aisance] / du songe vrai / réel / du règne / de la transgression / du rêve

texte définitif :

« De la difficulté d'être à l'aisance d'aimer vont enfin, du même pas, deux êtres vrais, appariés. » (*Oiseaux*, V, *O.C.*, p.414).

⁹²⁸ *Discours de Stockholm*, *O.C.*, p. 444.

⁹²⁹ Saint-John Perse, *À la mémoire de Georges Braque*, « Pierre levée », *O.C.*, p.537.

Selon l'ordre de succession des expressions qui figurent dans cette palette, l'existence humaine, à la fois « errance » et « croissance », « risque », « transgression » et « création », signifie également la « difficulté d'être » sous la « charge d'humanité »... L'outrance⁹³⁰, la transgression et le désir de dépassement, principes dionysiaques témoignant d'une grande influence de Nietzsche sur Saint-John Perse⁹³¹, se dessinent dans l'expression « outre-vivre », ainsi que dans les variantes récurrentes d'un au-delà⁹³² de la conscience diurne.

Le « rêve » et le « songe », mais aussi « l'outre-songe »⁹³³, font allusion à une « apparence de l'apparence »⁹³⁴, que Friedrich Nietzsche décrit comme une image jaillissant au milieu de l'extase créatrice, état dionysiaque : « L'individu – ses limites et sa mesure – sombrait dans cet oubli de soi qui est le propre des états dionysiaques et perdait toute mémoire des préceptes apolliniens. La démesure se dévoilait comme la vérité ; la contradiction, la volupté née de la douleur s'exprimaient d'elles-mêmes du plus profond de la nature. »⁹³⁵ Toutefois, le « songe vrai » est en même temps un « songe réel »⁹³⁶ ; la juxtaposition des adjectifs épithètes « vrai » et « réel » présuppose que le monde extérieur du « réel » détient la vérité – axiome métaphysique et gage poétique. L'expression oxymorique « songe réel » résout de façon poétique l'opposition traditionnelle entre le songe et le réel, l'imagination et la réalité, la poésie s'investissant d'une « surréalité ».

⁹³⁰ La démesure, principe métaphysique, postulat éthique et idéal poétique, adopte une place capitale dans l'œuvre persienne. Voir à ce sujet notre étude *Saint-John Perse : une poésie de l'outrance*, Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction de Michel Bressolette, Université de Toulouse II, juin 1996.

⁹³¹ À ce sujet, voir l'ouvrage de Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse, op. cit.*, pp.31-65, et pp.161-181.

⁹³² outre > lat. *ultra* « au-delà »

⁹³³ *Amers*, « Chœur », *O.C.*, p.372.

⁹³⁴ « Le rêve doit valoir à nos yeux comme *l'apparence de l'apparence*, et donc comme une satisfaction encore plus haute du désir originaire pour l'apparence. » (Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie, op. cit.*, p.39).

⁹³⁵ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie, op. cit.*, p.41.

⁹³⁶ ces deux expressions apparaissent en tant que variantes dans le passage manuscrit Oi 5, p.11.

« Poésie science de l'être ! Car toute poétique est une ontologie »⁹³⁷
s'exclame Saint-John Perse ; dans une palette unique se profile ainsi la conception éthique, esthétique et existentielle de la création, qui, comme disent les variantes, correspond en même temps à un art de vivre, à une « difficulté d'être » et une « aisance d'aimer », incarnées ici dans la passion d'être de l'oiseau, « croisé d'un éternel An Mille ». Cette « métaphysique de l'art », enfouie parmi les variantes perdues du manuscrit, se rapproche de la conception nietzschéenne : « il devient nécessaire de nous lancer résolument dans une métaphysique de l'art, en répétant ce principe que nous avons précédemment énoncé, à savoir que l'existence et le monde n'apparaissent justifiés qu'en tant que phénomène esthétique ».⁹³⁸

3) Poétique et métaphysique éoliennes d'après le manuscrit de la traduction anglaise de *Vents*

a) *Le mythe du vent*

La force cosmique du vent représente non seulement une constante de l'imaginaire persien, un motif poétique riche et fécond, mais crée aussi une forme d'écriture, et même une poétique. Ainsi découvrons-nous, à travers les corrections de la traduction anglaise de *Vents* que Saint-John Perse porte sur les différents états manuscrits de Hugh Chisholm, un tel *ethos* du mouvement, plaçant la thématique et la poétique de ce poème sous le signe dynamique et vivifiant du vent. Trois principes semblent constituer cet univers : le vent, et avec lui, le pas de l'histoire humaine portée par le rythme cosmique, la lumière, et la parole poétique. Aussi tenterons-nous de poursuivre ici la

⁹³⁷ *Discours de Florence, O.C.*, p.453.

⁹³⁸ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie, op. cit.*, p.139.

naissance de ces motifs, qui révèlent une certaine constance imaginaire au milieu du dédale sémiotique du manuscrit.

Le poème *Vents*, comme son titre l'indique, donne vie à un principe poétique, incarné dans la figure mythologique du vent. Respiration cosmique aux vertus créatrices, construction imaginaire et structure formelle, le vent engendre une trame narrative et une action, enfante un style et une tonalité. Les variantes, que Saint-John Perse élabore sur le manuscrit de Hugh Chisholm en vue de corriger telle ou telle expression proposée par le traducteur et jugée impropre par le poète, se révèlent infiniment éclairantes et représentatives d'un tel mythe cinétique, régissant à la fois l'univers imaginaire et le fonctionnement stylistique du poème. La correction persienne de la traduction anglaise de son poème devient ainsi un élément important pour retracer la poétique persienne sous une lumière nouvelle.

L'emploi de certaines constructions grammaticales, que Saint-John Perse souhaite voir figurer dans la traduction anglaise de *Vents*, traduisent une vision sémantique et une conception stylistique particulières, et jettent un nouvel éclairage interprétatif sur tel ou tel passage du poème français. Aucune réécriture n'est innocente, chaque correction apporte une interprétation nouvelle. Dans le passage manuscrit présent, le choix d'une forme verbale précise modifie le sens global de la phrase, lui conférant une portée différente :

Texte français :

« Et c'était de toutes parts, dans une efflorescence terrestre, toute une fraîcheur nouvelle de Grandes Indes exondées, et comme un **souffle** de promesses »
(*Vents*, III, 1, *O.C.*, p.217).

Hugh Chisholm :

And from all sides, in an earthly efflorescence, there came a whole new freshness of Great Indies newly risen from the sea, like a **breath** of promise. (manuscrit *Winds*, Canto III, 1, p.1).

Palette de variantes de Saint-John Perse :

exhalation / breathing.

Correction de Saint-John Perse : like a **breathing** of promise.

Notons que Saint-John Perse préfère dans sa correction la forme en *-ing*, « breathing », au substantif « breath ». Cette modification, si minime soit-elle, est loin d'être insignifiante, car dans son choix, le poète révèle un élément du « caractère » idéologique et stylistique de *Vents*. La forme du *present participle*, en effet, ici substantivé sous la forme d'un *gerund*, met en valeur l'aspect imperfectif et itératif de cette forme grammaticale, faisant stylistiquement et sémantiquement allusion au mouvement incessant, toujours renaissant, sans commencement ni fin, du flux cosmique.

Décrivant le geste en train de se réaliser, l'action en train de se dérouler, traduisant non un état, mais le processus dans son mouvement dynamique de naissance et d'accomplissement, dans sa répétition infinie, l'aspect imperfectif de cette forme verbale substantivée, s'opposant au résultat d'une action unique exprimé dans le substantif « breath », met formellement en scène le principe dynamique qui traverse et sous-tend le poème entier. Et cela d'autant plus que le sémantisme du verbe substantivé « breathing », évoquant le souffle du vent et la respiration cosmique, rappelle lui-même un mouvement régulier et répétitif, une action incessante et toujours renouvelée. L'extrait manuscrit suivant appuie notre interprétation :

Texte français :

« Notre salut est dans la hâte et la résiliation. » (*Vents*, I, 6, *O.C.*, p.190).

Hugh Chisholm :

Our salvation is in the haste and the **disruption**.

(manuscrit *Winds*, Canto I, 6, état 2, p.14)

Correction de Saint-John Perse :

and **in the canceling**.

Pourquoi avoir choisi la forme en –ing, sinon, encore une fois, pour suggérer, grammaticalement et stylistiquement, non pas le résultat d’une action accomplie (« disruption »), mais le déroulement répété d’un processus incessant ? Le *gerund*, forme substantivée du *present participle*, est concurrencé par celui-ci dans une autre correction de Saint-John Perse, où il apparaît en tant que *past continuous tense*.⁹³⁹ Cette forme grammaticale transporte en effet une valeur aspectuelle analogue, dans la mesure où elle désigne la réalisation progressive de l’action dans la durée d’un moment passé :

Texte français :

« Ah ! quand les peuples périssaient par excès de sagesse, que vaine fut notre vision ! » (*Vents*, IV, 5, *O.C.*, p.244)

Hugh Chisholm :

Ah ! when peoples **perished** from an excess of wisdom, how vain was our vision ! (Canto IV, 5, p.16)

Correction de Saint-John Perse :

[Ah ! when peoples] / populations / nations **were perishing** [from an excess of wisdom] / prudence | [how vain was our vision !]

Le sens du verbe « to perish », suggérant le déclin graduel, épouse la valeur aspectuelle du temps employé. Le mouvement périliclitant d’une civilisation dépérissante et décadente, s’opposant à l’action rafraîchissante et vivifiante du vent, naît ici de la dévalorisation du mot « sagesse », associée par Saint-John Perse à la « prudence », valeur appartenant traditionnellement à la morale de la « petite bourgeoisie » et dépréciée dans le contexte héroïque du poème, préférant l’aventure spirituelle et le départ vers l’inconnu à l’accumulation matérielle – « Nous en avons assez, prudence, de tes maximes [...] ».⁹⁴⁰

⁹³⁹ ce temps est formé à partir de l’auxiliaire *to be* au passé et du *present participle*.

⁹⁴⁰ *Vents*, IV, 5, *O.C.*, p.245.

La sagesse évoque un savoir accumulé et stérile, mort parce que statique ; la vision, en revanche, dynamique et ouverte sur une action future, sur un accomplissement à venir, donne naissance à la parole prophétique et à la création poétique. Porté par le souffle de l'inspiration, la vision, fille de l'éclair, incarne, grâce à son origine et sa nature foudroyantes, le principe vital, tout comme les « forces » dans le passage suivant :

Texte français:

« Et déjà d'autres forces s'irritent sous nos pas »

(*Vents*, III, 3, *O.C.*, p.222).

Hugh Chisholm :

And already under our footsteps other forces are engaged

(manuscrit *Winds*, Canto III, 3, p.6)

Variantes proposées par le traducteur :

[And already] other forces // arise / stir / move | beneath our footsteps

Palette de variantes de Saint-John Perse :

are // fretting / stirring / rebelling

become / grow // impatient / irritated / exasperated / enraged

are // becoming / growing

Correction de Saint-John Perse :

[And already other forces] **are stirring** [beneath our footsteps]

Une fois de plus, la forme du *present continuous tense*⁹⁴¹, à la différence du présent de l'indicatif⁹⁴², marque un aspect imperfectif et progressif, saisissant le processus dans la dynamique de son déroulement.⁹⁴³ La signification des verbes employés – verbes de mouvement tels que « to arise », « to stir », « to move », mais aussi « to fret » et « to rebel », supposant une réaction violente d'inquiétude et de révolte – va dans ce sens. La palette de Saint-John Perse

⁹⁴¹ construit à partir du présent du verbe auxiliaire *to be* et du *present participle*

⁹⁴² *present tense* en anglais

affirme cette intention sémantique par l'emploi, très révélateur, des expressions « become » et « grow », verbes du devenir par excellence, équivalents de l'aspect imperfectif et inaccompli du *present participle*. Pour mener cette interprétation à son couronnement, Saint-John Perse suggère, presque par tautologie, les expressions « are becoming » / « are growing », où le sémantisme inhérent au verbe et sa forme grammaticale illustrent parfaitement l'idéologie cinétique du poème *Vents*.⁹⁴⁴

L'*ethos* du mouvement que nous avons essayé de présenter et de définir comme un phénomène thématique et formel, embrassant la structure de l'imaginaire et le trait stylistique, confère à la présence référentielle et esthétique du vent dans le poème une dimension mythique. Cependant, ce mythe cinétique, caractérisé jusqu'ici par une précipitation vertigineuse engendrant la « parole du vivant », par une violence rafraîchissante et destructrice permettant la naissance du nouveau, apparaît en vérité comme un balancement entre l'effervescence et l'apaisement, l'intempérance et la sérénité, bref, comme un rythme oscillatoire entre la tempête et l'accalmie. Dans l'exemple suivant, le choix des adverbes anglais, susceptibles d'accompagner et de qualifier la déambulation⁹⁴⁵, l'errance calme et paisible des « gens de péril et gens d'exil », des « transfuges du bonheur »⁹⁴⁶, révèle

⁹⁴³ Le *continuous tense* se traduit en français par la tournure « être en train de » (ex. : *I am singing* « je suis en train de chanter, je chante »).

⁹⁴⁴ Voici deux autres exemples pour appuyer notre interprétation :

Hugh Chisholm :

where the ciphers // penetrate / move | to support an < astonished > zealous / ardent | chronicle.

Correction de Saint-John Perse :

[where the ciphers] are // moving / going / prospering / multiplying / marching (Canto III, 3, p.6).

Le sémantisme du verbe de mouvement et la forme grammaticale employée se conjuguent pour exprimer l'idéologie cinétique du poème *Vents*. Ainsi également dans l'exemple suivant :

Hugh Chisholm :

Over long gradients / ramps of fury / wrath where other chariots race / run

Variante de Saint-John Perse :

[where other chariots] are // running / racing (Canto III, 3, p.7).

⁹⁴⁵ traduite en anglais par le verbe *to wander*

⁹⁴⁶ *Vents*, III, 2, O.C., p.220.

cet « autre versant » du mythe cinétique, où règnent « les grands Titres de l'Absence » :

Texte français :

« les évadés des grands séismes, les oubliés des grands naufrages et les transfuges du bonheur, laissant aux portes du légiste, comme un paquet de hardes, le statut de leurs biens, et sous leur nom d'emprunt errant **avec douceur** dans les grands Titres de l'Absence... »

(*Vents*, III, 2, *O.C.*, p.220).

Hugh Chisholm :

those who escaped through great // earthquakes / schisms, those who were overlooked by / in great shipwrecks, and the // fugitives / deserters | from happiness who left, at the legist's doors, like a parcel of rags, the statute of their possessions, and wandered **with humility** under assumed names in the great Titles of Absence... (Canto III, 2, p.4).

Palette de variantes de Saint-John Perse :

gently / lightly / quietly / sweetly / peacefully / smilingly / light-hearted / delightfully

Variante gardées :

gently / quietly / peacefully

« ...Des hommes encore, dans le vent, ont eu cette façon de vivre et de gravir »⁹⁴⁷ – portée par le mouvement de l'être dont le vent est la manifestation la plus vertigineuse, la plus virtuose et la plus violente, la marche de l'humanité, incarnée ici dans l'errance des survivants de grandes « catastrophes naturelles », tels que « les évadés des grands séismes, les oubliés des grands naufrages », laissant derrière eux les bagages de la civilisation, pour épouser, libres et légers, « light-hearted », la course immatérielle du vent, en quête de l'être et de son visage primordial.

⁹⁴⁷ *Vents*, III, 2, *O.C.*, p.219.

Le syntagme adverbial « with humility », employé par le traducteur, attribue au verbe « to wander » une qualité purement morale, tandis que les variantes principales de Saint-John Perse, « gently / quietly / peacefully », paraissent associer un sens physique et psychologique, caractérisant l'allure de la déambulation et l'état d'esprit de cette errance, tous deux marqués de « douceur ». Traçant un chemin herméneutique, la palette de Saint-John Perse, très éloquente et significative ici, peut ainsi guider l'interprétation du passage. Ce procédé exégétique repose sur une analogie d'idées ; la juxtaposition d'expressions synonymiques, appartenant au même champ sémantique, permet au lecteur de cerner le sens global du passage, au delà de l'expression spécifiquement employée dans le texte français ou dans sa traduction anglaise. Cette richesse herméneutique de l'avant-texte confère au mot, inscrit à l'intérieur d'une palette dans le contact et dans la solidarité avec d'autres expressions sémantiquement apparentées, une aura de signification, plongeant la phrase présente dans une atmosphère d'apaisement et de quiétude.

Bien que l'action du vent, proférant la hâte et la fuite en avant, semble abolir tout regard vers le passé, le mythe du mouvement, servant de fond idéologique au poème, est traversé par un double élan d'avancée et de retour. Aussi rencontrons nous un espace avant-textuel qui rétablit les « reliques d'outre-monde »⁹⁴⁸, et revalorise un passé et une civilisation auparavant rejetés :

Texte français :

« herpes marines⁹⁴⁹ et ambre gris » (*Vents*, IV, 5, *O.C.*, p.245)

Hugh Chisholm :

marine refuse⁹⁵⁰ and ambergris (*Canto IV*, 5, p.16)

Palette de Saint-John Perse dans l'interligne :

⁹⁴⁸ *Vents*, IV, 5, *O.C.*, p.245.

⁹⁴⁹ **herpes marines**, n.f. plur. (ancien droit maritime) : épaves maritimes, coque d'un navire naufragé, abandonné, jeté sur le rivage.

sea treasures / treasures of the sea
marine refuse / wastes / spoils

Palette de Saint-John Perse dans la marge :

sea spoils / wastes of the sea / sea wastes

Correction de Saint-John Perse :

sea treasures [and ambergris]

L'expression « sea-treasures », choisie par le poète, attribue, par la force méliorative de sa signification, une valeur positive à la réalité évoquée : les déchets marins, « sea-wastes / sea-spoils », se convertissent en « trésors » sous-marins précieux, en fortunes oubliées par des civilisations mystérieuses. Notons ici la prospérité suggestive du mot anglais « sea-treasures » proposé par Saint-John Perse, s'ajoutant à la rareté et la consonance exotique du mot « herpes marines ». La correction que Saint-John Perse porte sur la traduction anglaise permet donc de découvrir ici la portée axiologique véritable d'une expression d'apparence neutre en français.

La destruction du monde ancien, la naissance d'un nouveau monde – le poème *Vents*, placé sous le signe d'un mouvement incessant, expose les « deux versants » contradictoires de l'être. Le motif de la renaissance, du retour florissant de la nature attire, dans la traduction anglaise, l'attention particulière du poète ; il s'agit de trouver l'équivalent du mot français « regain », employé en son sens littéral et figuré, métaphorique :

Texte français :

« Et c'est regain nouveau sur la terre des femmes. »

(*Vents*, IV, 5, *O.C.*, p.247).

Hugh Chisholm :

And there is a new **return** on the land of women. (Canto IV, 5, p.19)

⁹⁵⁰ waste and worthless material, rubbish

Palette marginale de Saint-John Perse :

(second) revival / growth / renewal

a new lease of life⁹⁵¹

[a new] blossoming / blooming / flowering

Correction de Saint-John Perse :

[And there is a new] **growth** [on the land of women.]

L'expression anglaise « return », proposée par Hugh Chisholm, semble trop abstraite, signifiant uniquement le « retour » et le « renouveau », contrairement au mot français « regain », qui forme ici, grâce à ses sens concrets (« herbe qui repousse dans une prairie après la première coupe ») et abstrait, figuré (« retour de ce qui était compromis, avait disparu »)⁹⁵², une syllepse.

Dans le texte français, les deux sens de la syllepse se trouvent effectivement actualisés, le premier par la présence du mot « terre », lieu imaginaire où repoussera l'herbe nouvelle, le deuxième par le contexte idéologique d'une renaissance et d'une floraison nouvelle après l'action purifiante du vent, balayant les vestiges d'un passé morbide. La métaphore florale d'une nouvelle éclosion, regroupant le dernier ensemble nominal de la palette de Saint-John Perse, est particulièrement susceptible de réunir ces deux sens. Le mot « growth » y apparaît comme un beau compromis, dans la mesure où il épouse la mention abstraite d'un renouveau (dont l'équivalent exact serait « revival » et « renewal », entourant l'expression « growth » dans la palette) et la signification concrète de la croissance de l'herbe.

Métaphore d'une naissance nouvelle, le mot « regain » possède également une dimension poétique et linguistique. L'exploration du trésor sémantique des mots à travers leurs équivalents anglais permet une renaissance de la signification, un nouvel épanouissement sémantique, faisant « pousser » sur la « terre » du manuscrit de nouveaux mots et de nouveaux sens.

⁹⁵¹ Expression figée, idiomatique : « chance to live longer or with greater vigour »

⁹⁵² voir *Le Petit Robert*.

À travers les palettes de variantes anglaises et les corrections que Saint-John Perse porte sur la traduction se révèle toujours aussi le sens exact du texte français. La traduction de nombreuses « expressions clés » de l'œuvre poétique se trouve ainsi interrogée et modifiée : ces réécritures dans la langue étrangère mettent particulièrement l'accent sur les difficultés sémantiques et stylistiques du texte de départ, en explicitant ses fonctionnements et ses sens. Les expressions concentrant en elles l'univers imaginaire du poème retiennent spécialement l'attention du poète, qui les commente à travers ses propres propositions de traduction. La collaboration de Saint-John Perse à la traduction de son œuvre poétique se transforme donc en une entreprise double de création et d'interprétation.

Dans le cas du poème *Vents*, ces réécritures de la traduction nous dévoilent la dynamique contradictoire et complémentaire du souffle cosmique, faisant « éclater les contraires » pour les fondre dans un mouvement unique et cyclique. Le vent symbolise la fuite en avant et le retour vers le passé, la dispersion et le rassemblement, la violence et la douceur, la destruction et la renaissance. Certains critiques y ont même découvert l'influence de la philosophie chinoise, se cristallisant dans la symbolique du yin et du yang, dans l'harmonie des contraires. Le mythe du vent, tel qu'il apparaît sur les manuscrits, possède aussi une signification réflexive, dressant une allégorie « fulgurante » de la création poétique.

b) La fulgurance

L'illumination incandescente de l'éclair accompagne la tempête au milieu de l'orage, dans une même mouvance cosmique unissant le souffle et la lumière, la respiration et la fulgurance. L'action du vent est ainsi étroitement liée au thème de la luminosité violente, à laquelle Saint-John Perse attache une

importance particulière, si nous jugeons d'après le nombre et la richesse de ses interventions sur les manuscrits de la traduction anglaise :

Texte français :

« Je t'insulte, matière, illuminée d'onagres et de vierges : en toutes fosses de splendeur, en toutes chasses de ténèbre où le silence tend ses pièges. »

(*Vents*, III, 3, *O.C.*, p.222).

Hugh Chisholm :

I insult you, matter, illuminated by // onagers / wild asses / evening primroses⁹⁵³ | and virgins. (Canto III, 3, p.6)

Palette de Saint-John Perse :

illustrating / illuminating	[illumination] ⁹⁵⁴
burning / blazing / flaming / flaring /	
glowing / ablaze / aflame with	[inflammation]
glaring / dazzling / flushing / glittering	[scintillement]
resplendent / shining / lit up	[brillance]
(en)lightened / fulgurating	[fulgurance]
streaked / rented / torn / crossed	[rayons lumineux > déchirure]
glorious	[splendeur héroïque]
bursting	[explosion lumineuse]

Texte français :

« Ce sont noces d'hiver au feu des glaives de l'esprit, au feu des grandes roses de diamant noir [...] » (*Vents*, III, 3, *O.C.*, p.222).

Hugh Chisholm :

⁹⁵³ L'ambiguïté du mot « onagre », possédant un double homonymique, ne permet pas au traducteur de distinguer entre l'animal (âne sauvage, « wild ass ») et la fleur (oenothera, « evening primrose »). **onagre**, n.m. (gr. *onagros* « âne sauvage ») : âne sauvage, de grande taille. (Equidés) **onagre**, n.f. (gr. *onagra*) : plante appelée « herbe aux ânes », cultivée pour ses fleurs. (Oenothera). (*Le Petit Robert*).

⁹⁵⁴ Les expressions à valeur hyperonymique, figurant entre crochets, ont été ajoutées par nous, afin de comprendre la progression sémantique globale, entreprise par Saint-John Perse à l'intérieur de la palette.

There are winter nuptials // lit by the spirit's swords / in the fire of [spirit's swords], lit by great black diamond roses / in the fire of [great black diamond roses] (Canto III, 3, p.6)

Palette de Saint-John Perse :

lit / in the fire of	[inflammation]
flashing / flash / glitter / lust [lustre?]	[scintillation]

Texte français :

« Crépitant au croisement de toutes répliques lumineuses [...] »
(*Vents*, III, 3, *O.C.*, p.222).

Hugh Chisholm :

Crackling / Rattling | at the crossing of all **luminous** replies (Canto III, 3, p.6)

Palette de Saint-John Perse :

flashing / glittering / sparkling / lightning	[étincellement]
---	-----------------

La richesse des palettes persiennes montre à quel point l'image de la luminosité fulgurante s'avère féconde dans l'imaginaire persien ; on sait quelle place occupe le jaillissement de l'éclair, de cette lumière ardente, presque volcanique, dynamique et violente, dans la représentation métaphorique et mythique de l'inspiration et de la création, jusqu'à devenir l'emblème d'une poétique et d'un style.⁹⁵⁵ Dans les palettes présentes, tout le champ sémantique

⁹⁵⁵ Démentie par la réalité laborieuse du processus créateur persien visible sur les manuscrits, cette vision de la création poétique comme « inspiration fulgurante », comme « éclair », comme « explosion » représente un mythe où se reflète l'héritage nietzschéen. Ainsi Renée Ventresque écrit-elle au sujet du « travail de réécriture » des poèmes de jeunesse : « Tout ceci permet de remarquer au passage à quel point la poésie de Saint-John Perse est le lieu d'un artisanat. La création persienne n'est pas cette fulguration romantique dont peut-être Nietzsche, rapportant dans *Ecce Homo* la vision d'où a jailli *Zarathoustra*, lui a laissé la nostalgie. Fulguration émersonienne et nietzschéenne du génie où s'inscrit d'un coup et pour toujours la révélation. Non, les manuscrits de Saint-John Perse sont formels, la poésie ne se donne pas nécessairement dans l'éclair. Elle est le fruit d'un travail opiniâtre ». (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, *op. cit.*, pp.71-72).

Voici ce que dit également Colette Camelin dans son étude génétique du poème *Vents* : « L'examen des manuscrits des poèmes publiés confirme ces doutes : Saint-John Perse écrit peu, il ne supprime pas, contrairement à ses affirmations, il développe et le poème n'est pas le résultat de l'inspiration seule mais d'un travail d'amplification contrôlé. Du début à la fin de l'histoire d'un poème, et

de la luminosité éclatante se trouve exploré par Saint-John Perse ; nombreux sont les glissements analogiques de l'éclair fulgurant à la flamme, du scintillement à la splendeur et la gloire héroïques, des rayons de lumière à l'éclat déchirant, à l'explosion.⁹⁵⁶

Par glissement métonymique, nous passons à l'intérieur du même réseau métaphorique de la luminosité fulgurante à la colère divine, ici démythifiée sous le visage du « scandale historique » – dans l'époque matérialiste, l'histoire remplaçant la divinité –, frappant comme une foudre dans la traduction anglaise et dotant le mot français « envenimer » d'une signification supplémentaire :

Texte français :

« Que son visage s'envenime au pire scandale de l'histoire ! »

(*Vents*, III, 3, *O.C.*, p.223).

Hugh Chisholm :

May his face // fester⁹⁵⁷ at / be poisoned by the worst scandal in / of history !

(Canto III, 3, p.7)

Palette de Saint-John Perse :

ablaze / inflamed / irritated / irritable be his face

Correction de Saint-John Perse :

[May his face] sharpen / be inflamed / [be] irritated

jusqu'aux épreuves, qui portent encore des corrections, tous les manuscrits montrent un même mode de construction du texte. » (Colette Camelin, « Étude génétique d'un poème de Saint-John Perse », *op. cit.*)

⁹⁵⁶ Cet « état explosif » symbolise, selon la conception nietzschéenne de la création poétique, l'acuité des sens à la réception de l'inspiration fulgurante, ainsi que « l'éclat » du langage traduisant « l'instant éternel » de cette vision. Renée Ventresque souligna chez Saint-John Perse un tel « effort pour saisir, dans son éclat, et retenir, la chose vue. Et cette attitude, sensible dans l'ensemble de sa création poétique a certainement reçu de la lecture entre 1909 et 1911 du chapitre IV de *La Volonté de Puissance*, « Pour une physiologie de l'art », une impulsion définitive. Chapitre copieusement souligné, particulièrement cet extrait : "l'extrême acuité de certains sens : ceux-ci se mettent alors à comprendre un tout autre langage des signes, - à créer ce langage... - un état *explosif*". Cette phrase est entièrement soulignée, d'un double trait, le terme "acuité" et l'expression "un état explosif", et pourvue, de plus, de deux croix dans la marge. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse, op. cit.*, p. 518).

⁹⁵⁷ become infested.

Appartenant au vocabulaire du feu, les expressions anglaises « inflamed » et « ablaze » associent la manifestation psychologique et physiologique de la colère à la fulgurance cosmique. Les différentes acceptions du verbe « envenimer » – irriter, infecter, exaspérer, attiser, enflammer – se voient actualisées dans la palette anglaise de Saint-John Perse, confirmant le statut polysémique du terme français. « L'infection divine », mais aussi celle de l'histoire, évoquée par le traducteur dans les verbes « to fester » et « to be poisoned », se métamorphose, dans le vocabulaire persien, en « irritation divine », mythologiquement associée à l'action de la foudre.⁹⁵⁸

c) *La parole poétique*

Le vent, la foudre et la parole poétique représentent les trois instances d'une manifestation métaphysique et cosmique, tissant un réseau métaphorique dense et imbriqué qui porte la trame narrative et la structure symbolique du poème. Soumise, elle aussi, au principe dynamique du mouvement éolien, la parole poétique, métaphoriquement associée à la foudre, possède une valeur prophétique. La correction persienne de la traduction anglaise est très suggestive à ce sujet, mettant l'accent sur la nature sacrée de cette voix venant d'ailleurs, « magique » et « miraculeuse » :

Texte français :

« Et les **naissances poétiques** donneront lieu à enquête... »

(*Vents*, IV, 5, *O.C.*, p.247).

Hugh Chisholm :

And the **poetic birth** will provoke an inquiry... (Canto IV, 5, p.19)

Palette de Saint-John Perse dans la marge :

⁹⁵⁸ Voir la foudre de Jupiter dans la mythologie grecque.

prophetic / magic / fateful / miraculous / fabulous / fabled⁹⁵⁹

Correction de Saint-John Perse :

[And the] **birth of Poets** [will provoke an inquiry...]

Dans sa correction, Saint-John Perse modifie « poetic birth » en « birth of Poets », et transforme ainsi l'adjectif qualificatif épithète « poétiques » en un adjectif de relation, désignant non plus la naissance du poème, mais la naissance du Poète, son créateur. Nous découvrons dans la palette l'interprétation que Saint-John Perse donne à cet adjectif rejeté dans la traduction : les « naissances poétiques » y acquièrent un statut sacré, une dimension surnaturelle. « Prophétique », « magique », « fatidique », « miraculeuse » et « fabuleuse », la naissance du Poète élu est marquée par le sceau du destin. Une telle représentation mythique d'une existence extraordinaire du Poète-prophète, portant « les torches d'un singulier destin »⁹⁶⁰, conduit à l'évocation de la naissance du poème et de la parole poétique, saisissant « l'essence future » souvent « indicible » :

Texte français :

« l'indicible bleu lavande d'une essence future »

(*Vents*, III, 3, *O.C.*, p.222)

Hugh Chisholm :

the ineffable / indescribable lavender blue of a future essence

(Canto III, 3, p.6)

Variante de Saint-John Perse :

indicible

Si Saint-John Perse préfère ici l'expression « indicible »⁹⁶¹ à ses synonymes « ineffable » et « indescribable » suggérés par le traducteur, c'est surtout pour

⁹⁵⁹ Fabled : famous in fables, legendary. (*Collins Cobuild English Language Dictionary*)

⁹⁶⁰ *Vents*, III, 2, *O.C.*, p.221.

⁹⁶¹ d'après nos recherches, le mot « indicible » n'existe pas en anglais.

maintenir la même racine latine entre les expressions française et anglaise.⁹⁶² L'« indicible bleu lavande », métaphore de la « matière poétique », que la parole prophétique et fatidique, projetée sur l'avenir, doit exprimer, provoque ailleurs le désir contraire d'un retour à l'origine, à la fois point de départ et point d'aboutissement suprêmes. « Déchiffreur[] de signes en bas âge », le poète a vocation d'interpréter les chiffres secrets du monde, d'ausculter les « rides de la terre », en quête du principe de l'être et du langage.⁹⁶³

À cette quête incarnée dans l'écriture poétique d'un langage primordial et idéal répond stylistiquement le principe étymologique, illustrant formellement, linguistiquement, la quête de l'origine dans les mots :

Texte français :

« Une âme plus scabreuse » (*Vents*, IV, 3, *O.C.*, p.239).

Hugh Chisholm :

A more scabrous soul (*Canto IV*, 3, p.9)

Palette de Saint-John Perse :

sheer⁹⁶⁴ / bluff⁹⁶⁵ / steep / abrupt / precipitous

Correction de Saint-John Perse :

[A more] precipitous [soul]

Annotation de Saint-John Perse :

« scabrous = rugueux too »

La palette de Saint-John Perse suggère l'image d'un paysage marin rugueux et âpre, bordé de falaises se précipitant abruptement dans la mer. Dans le contexte du mythe éolien régissant l'univers imaginaire et métaphorique du poème *Vents*, l'expression « âme scabreuse » semble activer dans la palette de

⁹⁶² Cette tendance est très fréquente chez Saint-John Perse, voir à ce sujet le chapitre consacré à l'étymologie.

⁹⁶³ « grands scrutateurs de rides de la terre et déchiffreurs de signes en bas âge » (*Vents*, III, 2, *O.C.*, p.220).

⁹⁶⁴ « a sheer cliff or drop is so steep that it is almost vertical » (*Collins Cobuild English Language Dictionary*)

⁹⁶⁵ « a steep cliff or bank, especially by a river or the sea » (*ibid.*)

Saint-John Perse les sèmes de l'impatience, de la violence, de la rudesse, de la hâte et de la précipitation, refusant son acception première de « licence érotique ».

C'est en effet le sens étymologique de l'expression française qui se trouve actualisé ici, l'adjectif « scabreux » possédant le sens étymologique de « rude », « raboteux ».⁹⁶⁶ L'étymologie, mise en évidence et explicitée dans la traduction et dans le commentaire persiens, s'inscrit ici, en tant que procédé poétique et idéologique, dans l'esthétique du mouvement qui gouverne le poème *Vents*, conférant aux mots une dimension temporelle, ainsi qu'un pouvoir cinétique.

La remotivation étymologique apparaît comme la manifestation stylistique d'un motif thématique, qui, contrebalançant l'action dévastatrice des vents libérant le vieux monde du poids d'une civilisation malade, reviendrait à une réhabilitation du passé et de l'origine. Ce procédé, qui semble de prime abord quelque peu contradictoire, ne fait qu'intégrer, dans un seul et unique mouvement, les deux actions en apparence opposées d'une fuite en avant et d'une quête de l'origine. L'énergie libératrice et rafraîchissante du vent ouvre l'accès à la pureté du commencement, et permet à l'humanité un nouveau départ vers ce pays mythique où, selon une conception cyclique de la temporalité, commencement et aboutissement, temps premier et temps futur ne font qu'un.

Le poème *Vents* est entièrement traversé par l'*ethos* du mouvement, représentant une idéologie et une architecture textuelles. Le manuscrit de la traduction anglaise conduit la cohérence sémantique du texte français à sa transparence, notamment à travers les palettes que Saint-John Perse y inscrit pour élaborer une version meilleure que celle proposée par le traducteur. Cette cohérence est portée par un arrière-fond mythique qui motive et sous-tend le

⁹⁶⁶ scabreux, euse : du bas latin *scabrosus, a, um* < de lat. *scaber, scabra, -um* « rude, raboteux ».

poème entier : l'allégorie du vent, souffle cosmique, agite le monde selon un rythme cyclique, oscillant entre violence et apaisement, entre tempête et accalmie, entre mort et renaissance. Ce principe éolien est apparenté à celui de l'éclair, symbole mythologique de la manifestation fulgurante, de l'irritation divine, de la parole poétique et sacrée.

Cette œuvre écrite sous le signe du mouvement met ainsi en scène une esthétique et une éthique, traversées par une double postulation, référentielle – cosmique et éolienne – et langagière, poétique, la représentation du monde et de la création littéraire suivant une même tension dynamique. Tous les éléments contraires s'y fondent dans un large et unique flux, s'incarnant dans la violence et l'apaisement du vent, dans la destruction et l'éclosion nouvelle. La vision fulgurante est proférée par une parole prophétique, symbolisant l'énigme d'un langage sacré en quête de l'origine ineffable de l'être.

Chapitre IV :

Acte créateur et art poétique d'après le manuscrit de *Neiges*

« 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).

Les aspects esthétiques et éthiques de la « poétique du manuscrit » précédemment analysés nous conduiront à dessiner dans ce chapitre une vision globale de l'art poétique de Saint-John Perse, tel qu'il se dévoile sur les manuscrits d'une seule œuvre poétique. La conception particulièrement intéressante de la création poétique que traduit l'avant-texte de *Neiges*, nous a fait choisir ce poème d'une richesse exceptionnelle, dont nous allons analyser ici la genèse et sa portée métaphysique.

1) Parole d'exil

Conçus en 1944 à New York, « du haut de cette chambre d'angle qu'environne un océan de neiges »⁹⁶⁷, le secret de la « nuit laiteuse » et la magie des « blanches noces »⁹⁶⁸ du poème *Neiges* ont déjà fasciné de nombreux lecteurs et inspiré de « beaux travaux de linguistique ».⁹⁶⁹ Certains critiques y découvrent le témoignage d'un échec ultime, d'un anéantissement

⁹⁶⁷ *Neiges*, IV, O.C., p.162.

⁹⁶⁸ *Neiges*, II, O.C., p.158.

⁹⁶⁹ *Neiges*, IV, O.C., p.162.

presque mallarméen de la parole poétique, d'un « court-circuitage » de l'écriture, en proie à « l'in-signifiante » du monde et des mots.⁹⁷⁰ Or comment expliquer une telle défaite poétique au milieu de tant d'affirmations triomphales et victorieuses telles qu'elles apparaissent dans les écrits de Saint-John Perse ? Comment éclairer cette mise en cause du pouvoir des mots qui crée et justifie l'existence d'un sens ?

Le poème *Neiges* est incontestablement une illustration brillante de la modernité poétique⁹⁷¹, telle que Hugo Friedrich la définit dans son livre *Structure de la poésie moderne*⁹⁷² : l'effet d'irréalité et d'abstraction, fruit d'une déréalisation progressive de l'expérience poétique, le règne d'une beauté dissonante et impersonnelle, l'existence d'une idéalité vide et d'une imagination absolue – le songe affirme sa suprématie sur le réel –, ainsi que la

⁹⁷⁰ voir l'article de Marc Gontard, « La métaphore du texte. (Écriture et in-signifiante dans *Neiges* de Saint-John Perse) » in : *Espaces Saint-John Perse*, n° 1-2, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1979, p.73.

⁹⁷¹ Le concept de la « modernité littéraire » est cependant très ambigu, tel le constate Hans Robert Jauss : « Le mot *modernité*, qui doit en principe exprimer l'idée que notre temps se fait de lui-même dans sa différence, sa "nouveau" par rapport au passé, présente – si l'on considère l'emploi qui en a été fait dans la tradition littéraire – ce paradoxe de démentir à l'évidence à tout instant, par sa récurrence historique, la prétention qu'il affirme. Il n'a pas été créé pour notre temps, et il ne semble pas propre non plus à caractériser plus généralement de façon pertinente ce qui fait l'unicité d'une quelconque époque. Certes la création du substantif français « la modernité » est récente, de même que son correspondant allemand (*die Moderne*). L'apparition de ces deux mots se situe encore en deçà de l'horizon chronologique qui sépare le monde familier que nous pouvons encore percevoir comme "histoire vécue" de ce passé qui ne nous est plus accessible sans la médiation de l'intelligence historique. En ce sens, on peut considérer le romantisme en tant qu'âge littéraire et politique comme lointain, comme le passé révolu qui la précède notre modernité. Si l'on fixe ce terme à la révolution de 1848, l'apparition du concept nouveau de modernité semble bien en effet marquer l'émergence consciente d'une autre compréhension du monde. Ce mot, attesté pour la première fois en 1849 dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, a été érigé surtout par Baudelaire en mot d'ordre d'une nouvelle esthétique. [...] Signe annonciateur d'une nouvelle ère artistique, la "modernité" baudelairienne ne peut cependant faire oublier qu'elle est le rejeton tardif d'une longue histoire philologique, et que même la signification la plus récente prise par le substantif est tributaire de celle de l'adjectif ancien dont il est issu [...]. Et cette tradition est bien propre à faire apparaître au premier abord comme illusoire la prétention qu'implique le concept de modernité – celle que le temps présent, la génération actuelle ou bien notre époque aurait le privilège de la nouveauté et pourrait donc s'affirmer en progrès sur le passé.

En effet, presque tout au long de l'histoire de la littérature et de la culture grecque et romaine, depuis la critique alexandrine d'Homère jusqu'au *Dialogue des orateurs* de Tacite, on voit le débat entre les *modernes*, les tenants de cette prétention, et les zélés des *anciens* se ranimer à tout moment, pour être chaque fois dépassé de nouveau en dernière instance par la simple marche de l'histoire. Car, les "modernes" devenant avec le temps eux-mêmes les "anciens" (*antiqui*) et de nouveaux venus reprenant alors le rôle des "modernes" (*neoterici*), on constatait que cette évolution se reproduisait avec la régularité d'un cycle naturel [...]. » (Hans Robert Jauss, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp.173-174).

⁹⁷² Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

croyance en un pouvoir magique et démiurgique de la langue qui, dans *Neiges*, s'avère et demeure cependant au-delà du texte poétique, sont autant de critères « modernes », présents dans le poème. Le paysage urbain new-yorkais, évoqué plutôt que réellement décrit selon une technique symboliste, acquiert en tant que cadre réel du poème une valeur allégorique.⁹⁷³ Symbole de la monstruosité inhumaine et de la froideur impersonnelle, même si son corps fantomatique semble adouci par la neige – « Il neige sur les dieux de fonte et sur les aciéries cinglées de brèves liturgies, sur le mâchefer et sur l'ordure et sur l'herbage des remblais »⁹⁷⁴ – il entoure l'exil enneigé vécu dans le poème d'une ambiance ambiguë et incertaine. L'expérience nocturne et onirique que fait le sujet lyrique, « homme[] de mémoire »⁹⁷⁵, victime des « premières neiges de l'absence » écoutant les « grandes odes du silence », est racontée « sous le ciel gris de l'aube », parmi la beauté surréelle des « hautes villes en pierre ponce forées d'insectes lumineux »⁹⁷⁶, composées de « revêtements de bronze » et de « élancements d'acier chromé », de « moellons de sourde porcelaine » et de « tuiles de gros verre ».⁹⁷⁷ Évocation nébuleuse et vague d'un songe destiné aux seuls initiés, hommes d'exil : « Et ceux-là seuls en surent quelque chose, dont la mémoire est incertaine et le récit est aberrant ».⁹⁷⁸

Conditionné par une situation exceptionnelle, historique, existentielle et ontologique, le poème *Neiges* est le fruit d'un « singulier destin où les mots n'ont plus prise ».⁹⁷⁹ Le poète « à la mémoire incertaine et au récit aberrant » est initié à une expérience secrète, mystique, dépassant le langage et le souvenir de « cet éclat sévère où toute langue perd ses armes ».⁹⁸⁰ Le récit de cette expérience semble « aberrant » et incohérent, puisque le pouvoir du verbe se brise devant la lumière éclatante de la vision : l'exploration de

⁹⁷³ Le cadre urbain représente le paysage par excellence de la modernité poétique depuis *Le Spleen de Paris* de Baudelaire.

⁹⁷⁴ *Neiges*, II, *O.C.*, p.158.

⁹⁷⁵ *Neiges*, I, *O.C.*, p.157.

⁹⁷⁶ *Ibid.*

⁹⁷⁷ *Ibid.*

⁹⁷⁸ *Ibid.*

⁹⁷⁹ *Neiges*, IV, *O.C.*, p.162.

⁹⁸⁰ *Ibid.*

« l'outre-territoire » entrevu dans le songe exige l'invention d'une langue nouvelle, d'une « outre-langue » existant au delà des règles de la rhétorique et de l'éloquence classiques. Héritage poétique d'Ovide, de Du Bellay, de Victor Hugo⁹⁸¹, mais aussi des poètes post-romantiques⁹⁸², l'expérience de l'exil, caractérisé par le sentiment de la nostalgie et de la mélancolie, provoque sur le manuscrit persien une réaction ambiguë, comme le révèlent les variantes. D'abord véritablement ressentie et accueillie comme une « douceur », puis censurée idéologiquement et condamnée avec mépris comme « masque de servante », la « tristesse » change de statut selon les différentes phases rédactionnelles visibles sur les manuscrits⁹⁸³ de *Neiges* :

Ex 7, p.2 :

Épouse du monde ma // présence / prudence ! Et quelque part au monde
où le silence éclaire un songe de mélèze, la tristesse soulève son masque
de < **douceur** > / **servante**.

texte définitif :

Épouse du monde ma présence !... Et quelque part au monde où le
silence éclaire un songe de mélèze, la tristesse soulève son masque de
servante. (*Neiges*, II, *O.C.*, p.159).

⁹⁸¹ Carol Rigolot a montré la parenté intertextuelle entre le poème *Exil* et le poème « Puisque le juste est dans l'abîme » des *Châtiments* (Livre II, V) de Victor Hugo. Voir Carol Rigolot, « L'Amérique de Saint-John Perse : référentielle ou intertextuelle ? », in : *Saint-John Perse et les États-Unis, Espaces de Saint-John Perse*, n°3, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1981, pp.87-97.

⁹⁸² « Alexis Leger s'inscrit dans la lignée des post-romantiques envers lesquels, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, et même parfois Nerval, sa dette est grande. Chacun de ces poètes, en effet, témoigne, selon le parcours qui est le sien, de la douleur de l'arrachement à un lieu. Peut-être le seul où il aurait valu de vivre. L'exil ainsi conçu excède les limites du sens ordinaire que possède ce terme lorsqu'il indique un départ en quelque sorte purement géographique. [...] L'exil devient alors, non plus seulement la situation de malaise qu'expriment les œuvres des poètes qu'il aime, mais la condition humaine en général. C'est du reste très exactement en ces termes qu'en 1960 Saint-John Perse définira le propos de son poème, *Exil* : "C'est un poème de l'éternité de l'exil dans la condition humaine." (*O.C.*, p.576). » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse, op. cit.*, pp.85-87). Voir à ce sujet *Saint-John Perse, l'éternel exilé, La Revue des Deux Mondes*, n°3, Paris, mars 1999, ainsi que l'article de Joëlle Gardes-Tamine, « Mots et figures de l'exil chez Saint-John Perse », *Œuvres et critiques*, XX, 1, Tübingen, 1995, pp.233-241.

⁹⁸³ Ces manuscrits portent les cotes Ex 7 et Ex 8 de la Fondation Saint-John Perse.

Le deuil métaphysique de la « cécité des hommes et des dieux »⁹⁸⁴, ainsi que la séparation douloureuse de l'être aimé produisent une césure tragique entre le sujet lyrique, « hôte précaire de l'instant, homme sans preuve ni témoin »⁹⁸⁵, et le monde. Cette distance, cette non-immédiateté de l'expérience du réel, caché sous la neige, se trouvent reproduites à l'intérieur du langage poétique : le paysage blanc et pur est en même temps opaque et illisible. La *mimesis*, langage de la nature interprété par le poète, est devenue impossible. Même si la parole poétique parvient à retenir la vibration lointaine d'une présence invisible, indéchiffrable, le sujet poétique se consacrera désormais à la seule *poiesis*. La réflexivité, l'autoréférentialité d'un discours poétique mettant en scène les lois et les conditions de sa création, à partir d'un langage métapoétique créant un véritable art poétique tel qu'il apparaît dans *Neiges*, deviennent ainsi les critères de sa modernité, de sa littéarité : « L'un des indices majeurs de la "littéarité" n'est-il pas cette faculté d'auto-représentation de l'écriture [...] ? »⁹⁸⁶

L'expérience d'exil, vécue et décrite dans le poème, est accompagnée d'une aventure poétique, d'une méditation sur « ce haut fait de plume »⁹⁸⁷, sur les modalités de l'écriture. Pour introduire cette réflexion poétique, nombreuses sont les métaphores du langage poétique qui désignent et mettent en présence, de façon autoréférentielle, le texte lyrique lui-même, la page de poésie que nous sommes en train de lire. Ceci explique la présence d'un grand nombre de métaphores de la création littéraire (outils d'écriture tels que « plume »⁹⁸⁸, « navette »⁹⁸⁹) et du « texte-tissage » (« lés »⁹⁹⁰), d'un vocabulaire appartenant à la rhétorique des genres littéraires (« ode », « récit »⁹⁹¹, « liturgies »⁹⁹², « plein chant », « Ave »⁹⁹³), et à la linguistique

⁹⁸⁴ *Neiges*, II, *O.C.*, p.158.

⁹⁸⁵ *Neiges*, IV, *O.C.*, p.162.

⁹⁸⁶ Marc Gontard, *op. cit.*, p.73.

⁹⁸⁷ *Neiges*, I, *O.C.*, p.157.

⁹⁸⁸ *Ibid.*

⁹⁸⁹ *Neiges*, IV, *O.C.*, p.163.

⁹⁹⁰ *Neiges*, I, *O.C.*, p.157 et *Neiges*, IV, *O.C.*, p.163.

⁹⁹¹ *Neiges*, I, *O.C.*, p.157.

⁹⁹² *Neiges*, II, *O.C.*, p.158.

(« élisions », « phrase », « préfixes », « initiale », « locutions », « voyelles »⁹⁹⁴), accompagnés d'expressions directement autoréférentielles (« cette page »⁹⁹⁵). Tout un art poétique se trouve mis en abyme dans ce poème qui fête la renaissance, fragile et évanescence, d'une parole nouvelle, « cette buée d'un souffle à sa naissance ».⁹⁹⁶

Cette poétique, discours secondaire en filigrane, est introduite, dès le début du poème, par la valeur à la fois symbolique, métaphorique et poétique de la neige. Les « neiges de l'absence » forment une métaphore *in praesentia*⁹⁹⁷, la neige étant le symbole de la séparation, de l'éloignement entre le sujet et le monde, d'un monde muet et indéchiffrable, mystérieux. Par un deuxième procédé métaphorique, créé cette fois-ci à partir d'une métaphore *in absentia*, un deuxième niveau de lecture est amorcé. La neige y devient métaphore de la page blanche, mais aussi de la pureté de l'idée symboliste, jusqu'à devenir le symbole d'une impuissance de créer et d'écrire. La neige se pose sur le paysage comme l'idée pure se pose sur la page de manuscrit, en tant qu'être abstrait : « Et l'idée nue comme un rétiaire⁹⁹⁸ peigne aux jardins du peuple sa crinière de fille ».⁹⁹⁹ Sur le manuscrit du poème, la couleur blanche de la neige forme un contraste éclatant avec la noirceur de l'exil – « l'An noir » – la couleur symbolique portant une charge émotionnelle forte¹⁰⁰⁰ :

Ex 7, p.1 :

Et puis vinrent les neiges, les premières neiges de l'An noir

⁹⁹³ *Neiges*, III, O.C., p.160.

⁹⁹⁴ *Neiges*, IV, O.C., pp.162-163.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p.163.

⁹⁹⁶ *Neiges*, I, O.C., p.157.

⁹⁹⁷ le complément de détermination étant ici le comparant.

⁹⁹⁸ Le « rétiaire », expression provenant de l'antiquité romaine (> lat. *retiarius* de lat. *rete* « filet »), désigne un gladiateur, armé d'un filet destiné à envelopper l'adversaire, et d'un trident, combattant à corps dévêtu.

⁹⁹⁹ *Pluies*, I, O.C., p.141.

Ex 8, p.1 :

Et puis vinrent les neiges, les premières neiges de < l'An noir > /
l'absence.

texte définitif :

« Et puis vinrent les neiges, les premières neiges de l'absence, sur les
grands lés tissés du songe et du réel; et toute peine remise aux hommes
de mémoire, il y eut une fraîcheur de linges à nos tempes. »

(*Neiges*, I, *O.C.*, p.157).

Le poète passe ici d'une évocation métaphorique concrète, « l'An noir », à l'idée abstraite de « l'absence ». À travers ce mouvement d'abstraction, la présence du langage et son pouvoir d'évocation s'évanouissent, comme si l'expérience de l'exil conduisait également à un anéantissement de la parole poétique sur le manuscrit.

Initié par la valeur polysémique de la neige, le réseau métaphorique se poursuit : « l'aube muette dans sa plume, comme une grande chouette fabuleuse en proie aux souffles de l'esprit, enflait son corps de dahlia blanc ». ¹⁰⁰¹ La « plume », associée, par analogie de couleur, au « dahlia blanc », désigne, en premier lieu et métaphoriquement, les flocons de neige tombant sur le paysage auroral. Cependant, sa valeur polysémique lui permet de faire également allusion à l'outil d'écriture du poète, soumis à l'inspiration poétique, aux « souffles de l'esprit ». Deux systèmes métaphoriques se superposent ici, créant deux niveaux d'interprétation. Le deuxième, réflexif, introduit un discours métapoétique, le texte poétique méditant les conditions de sa genèse.

La trame métaphorique du « texte-neige », dont nous venons d'exposer le fonctionnement, est doublée d'un deuxième réseau tropique, donnant naissance à un « texte-tissage » : « Quelle navette d'os aux mains des femmes

¹⁰⁰⁰ Ce contraste chromatique, présent dans la variante supprimée, annonce un passage suivant du texte définitif : « sur la fusée de marbre noir et sur l'éperon de métal blanc » (*Neiges*, I, *O.C.*, p.157).

¹⁰⁰¹ *Neiges*, I, *O.C.*, p.157.

de grand âge, quelle amande d'ivoire aux mains des femmes de jeune âge / nous tissera linge plus frais pour la brûlure des vivants ? ». ¹⁰⁰² Nous sommes en présence d'une métaphore *in praesentia*, produite par le parallélisme syntaxique dans la protase parfaitement symétrique, et composée des expressions « navette d'os » (comparé) et « amande d'ivoire » (comparant), le premier terme « navette », instrument utilisé pour le tissage, engendrant le deuxième, « amande », par une analogie de forme servant de *tertium comparationis*. La même proposition contient également une métaphore *in absentia* : le terme « navette », comparant de l'outil d'écriture, fait allusion à la création poétique dans son aspect le plus matériel, le plus artisanal, et s'intègre ainsi dans le système métaphorique du « texte-tissage », créé par les expressions « les grands lés du songe et du réel » et « les grands lés du songe » au début et à la fin du poème :

« Et puis vinrent les neiges, les premières neiges de l'absence, sur les grands lés tissés du songe et du réel. » (*Neiges*, I, O.C., p.157).

« Au-delà sont les grands lés du songe. » (*Neiges*, IV, O.C., p.163).

Dès le début du poème, les neiges de l'absence se posent sur le paysage d'exil, mais aussi sur le texte, sur les « grands lés tissés du songe et du réel ». Les « lés tissés », représentant ici le texte écrit, constituent une métaphore motivée par l'étymologie du mot « texte ». Le substantif latin *textus* « tissu, trame » est en effet formé à partir du verbe *texere* (*texo, texui, textum*) et signifie « tisser / tresser, entrelacer / fig. formuler, échanger des propos, composer ». ¹⁰⁰³ Désignant la largeur du tissu, le « lé » figure également la page manuscrite, la dimension de la trame textuelle. Le songe et le réel font allusion aux deux domaines référentiels du poème, mais aussi à son contenu, à sa matière verbale et imaginaire. L'activation de l'étymon *texte / tissu* conduit donc de nouveau vers une interprétation réflexive du passage. À travers la

¹⁰⁰² *Neiges*, IV, O.C., p.163.

métaphore filée (« tissée »), Saint-John Perse nous révèle une conception de la création poétique comme « fabrication », « confection », « composition » – comme *poiesis*.

2) Une perte du sens ?

Les neiges de l'absence provoquent l'évanouissement du réel : « les grands lés tissés du songe et du réel » au début du poème se convertissent en « les grands lés du songe » à la fin du poème. Cet effacement progressif du réel est donc matérialisé dans le corps textuel par la disparition du mot « réel » lors de la reprise du syntagme « les grands lés » à la fin du poème. Le réel a disparu, seul demeure le songe comme matière du poème. D'après la palette présente sur le manuscrit, les mots ont perdu leur emprise sur le réel et, avec elle, leur pouvoir de signifier, de produire du sens : « les mots n'ont plus [...] signe ni sens ».

Ex 7, p.4 :

un singulier dessein où les mots / paroles n'ont plus **prise / pied** / [*illis.*] / **sens / signe ni sens**.

texte définitif :

« Ainsi l'homme mi-nu sur l'Océan des neiges, rompant soudain l'immense libration¹⁰⁰⁴, poursuit un singulier destin où les mots n'ont plus prise. »

(*Neiges*, IV, *O.C.*, p.162).

Le mot « sens » forme une syllepse sur le manuscrit, les deux acceptions « direction » et « signification » s'y trouvant actualisées dans les expressions

¹⁰⁰³ voici les substantifs correspondants : *textum*, i, n. : tissu, étoffe / contexture, assemblage / tissu du style (Quintilien 9.4.17) et *textus*, us, m. : tissu, enlacement, contexture. (F.Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1995).

¹⁰⁰⁴ libration : *astron.* balancement apparent de la Lune. (*Le Petit Robert*)

métaphoriques « homme sans cartes / tables | ni gnomon » (sens = direction),
et « < le récit est > la démarche aberrante » (sens = signification).

Ex 7, p.4 :

comme le voyageur, à la néoménie¹⁰⁰⁵, dont la démarche / **mémoire** /
conduite / **vision** / le visage / le **regard** | est incertain et < le récit est > la
démarche aberrante, (homme **sans cartes** / tables | ni gnomon¹⁰⁰⁶) voici
que j'ai dessein d'**errer** [...]

texte définitif :

« Et du côté des eaux premières me retournant avec le jour, comme le
voyageur, à la néoménie, dont la conduite est incertaine et la démarche
est aberrante, voici que j'ai dessein d'errer [...] »

(*Neiges*, IV, O.C., p.162).

La désorientation du voyageur dont la « démarche » est vacillante, la
« vision » incertaine, le « récit » incohérent, symbolise l'errance de l'exilé,
ainsi que celle de l'écrivain « nomade », dont la « démarche » scripturale est
vouée à une quête métaphysique sans réponse. Les quatre termes principaux
de la palette, le « regard », la « démarche », la « mémoire » et la « vision »,
représentent les quatre instances de l'acte créateur : le « regard » cognitif saisit
le réel, la « démarche » scripturale transforme cette impression du réel, dont le
tracé sur le manuscrit garde la « mémoire », en signes langagiers, pour donner
naissance à une « vision » du monde et de l'œuvre, vision qui figure en tant
qu'objet du poème. Dans *Neiges*, la « démarche » de l'écriture ressemble à
une errance des mots sur la page de manuscrit, à la recherche d'un langage
nouveau :

Ex 7, p.4 :

¹⁰⁰⁵ fête de la nouvelle lune.

¹⁰⁰⁶ gnomon : n. m. ancien instrument astronomique composé d'une tige verticale faisant ombre sur
une surface plane. (*Le Petit Robert*)

< (là où j'ai vocation d'entendre (et de // surprendre / intégrer / voir / mimer / épier / sourire / agréer) > :

jusqu'à des langues très // fraîches / lointaines / entières / compactes / peu nubiles et peu déliées / très lointaines / sans histoire / augustes / austères / farouches / prodigues / entières / intègres |

et très // parcimonieuses / substantielles / essentielles / compréhensives / décentes / pudiques / fidèles / plénières / gravitées / louables / lointaines / distraites / austères / partiales / partielles |

texte définitif :

« voici que j'ai dessein d'errer parmi les plus hautes tranches phonétiques : jusqu'à des langues très lointaines, jusqu'à des langues très entières et très parcimonieuses

comme ces langues dravidiennes qui n'eurent pas de mots distincts pour "hier" et pour "demain". » (*Neiges*, IV, *O.C.*, p.162).

La première palette composée de verbes d'action désigne le travail du poète, ayant la « vocation d'entendre (et de surprendre / intégrer / voir / mimer / épier / sourire / agréer) ». L'acte créateur se constitue ainsi de la perception du réel, que le poète, à l'écoute des choses, doit « entendre », de la captation du réel, exprimée dans les verbes « surprendre / voir / épier », de l'accueil de la sensation, représenté par les expressions « agréer / sourire / voir », de la transformation du réel en une matière et une sensation poétiques, présente dans les mots « intégrer / mimer ».

Perception, captation, accueil et transformation, représentant les gestes principaux de la création artistique telle que Saint-John Perse la décrit dans son poème *Oiseaux*, mettent en lumière le pouvoir démiurgique du langage poétique, dont les qualités magiques sont explorées dans la deuxième palette du passage :

« langues très // fraîches / lointaines / entières / compactes / peu nubiles
et peu déliées / très lointaines / sans histoire / augustes / austères /
farouches / prodigues / entières / intègres |
et très // parcimonieuses / substantielles / essentielles / compréhensives /
décentes / pudiques / fidèles / plénières / gravitées / louables / lointaines /
distraites / austères / partiales / partielles ».

Les adjectifs qualifiant le langage rêvé appartiennent à deux champs lexicaux. Le premier regroupe les adjectifs qui possèdent une valeur axiologique, morale. Ces variantes vont jusqu'à la personnification de ces « langues très lointaines », auxquelles elles attribuent les qualités d'âme d'une jeune fille noble et idéalisée : honnêteté et loyauté – « intègres / fidèles » –, pureté, innocence, virginité – « peu nubiles et peu déliées » –, bienséance « décentes / pudiques », bonté et amabilité – « louables / compréhensives » –, dignité et fierté – « augustes / austères / farouches / gravitées ». ¹⁰⁰⁷ Le second champ lexical évoque le mythe romantique d'un langage originel, immémorial – « lointaines / entières / très lointaines / sans histoire » –, et d'une pureté aurorale – « fraîches / substantielles / essentielles ».

Cependant, la palette expose quelques variantes contradictoires, la richesse et l'abondance – « prodigues » – s'opposant à la sobriété et à l'ascèse – « austères / parcimonieuses », la plénitude et l'unité – « plénières / entières » – au fragmentaire – « partiales ¹⁰⁰⁸ / partielles », la concentration – « compactes » – à la dissipation – « distraites ». S'agit-il d'un langage sacré, transgressant les oppositions catégorielles ? D'un langage poétique, à la fois originel et moderne, unitaire et fragmenté, un et multiple ?

¹⁰⁰⁷ L'adjectif « gravitées » semble être une invention de Saint-John Perse, probablement formé d'après le substantif « gravité », signifiant « austérité, dignité, majesté ».

¹⁰⁰⁸ L'adjectif « partial » n'adopte pas ici son acception courante d'« injuste » ou de « passionné », mais signifie, selon son étymon latin *partialis* (de *pars*, *partis*, f. « la part »), « fragmentaire, incomplet » et possède ainsi le même sens que son doublet « partiel, elle », variante juxtaposée à l'intérieur de la palette.

Le réel se prolonge ainsi dans l'imaginaire, dans le rêve d'un nouveau langage susceptible d'évoquer et de figurer une réalité poétique, désormais substance du poème. L'absence du réel ne conduit pas au néant, mais au *songe* du réel, transformant celui-ci en possibilité, potentialité, virtualité. C'est pourquoi nous ne parlerons pas, comme M. Gontard, d'une « annulation du sens »¹⁰⁰⁹, ou d'un poème « énonçant sa propre impossibilité ». Même si l'association presque mallarméenne de la blancheur et de l'indicible risque parfois de culminer dans la dissolution diaphane de la sensation, la neige et le songe ne figurent pas l'absence de tout sens, mais, promesse de l'être et de l'inspiration, préfigurent son avènement postérieur sous une constellation crépusculaire.¹⁰¹⁰

« Au-delà sont les grands lés du songe » : le sens réside au-delà, dans l'espace du songe, mais il renaîtra aussi dans un nouvel espace poétique, dans un nouveau poème. Le sens à conquérir est encore irrévélé, caché sous la neige, mais non pas totalement absent. La neige, manteau blanc qui enveloppe le secret de l'être, du signe et du sens, évolue ici du symbole de l'absence à la métaphore de l'occulte, du mystérieux, de l'hermétique : elle n'incarne pas l'impossibilité du sens, mais lance la quête d'un sens caché, dans « la nuit même qu'elle [la poésie] explore, et qu'elle se doit d'explorer : celle de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain »¹⁰¹¹, acquérant ainsi un statut ontologique autant que poétique.

La page blanche ne signifie pas la négation de l'acte créateur, mais symbolise la promesse d'un poème à venir, dans la mesure où la création persienne est toujours une naissance à partir du néant : « Que de convoiter

¹⁰⁰⁹ « Dans la mesure où le poème, en se représentant, parle de lui-même, nous nous trouvons en face d'une procédure tautologique qui exclut le sens. » (Marc Gontard, *op. cit.*, p.83).

¹⁰¹⁰ « En 1963 Saint-John Perse reconnaît avec bonheur en Léon-Paul Fargue un poète "avide de présence, et non d'absence mallarméenne" (*O.C.*, p.517), semblable en cela à lui-même pour qui le néant mallarméen n'est jamais qu'une tentation, une expérience, voire une épreuve, en tout cas des états passagers, incompatibles avec sa quête essentielle qui est bien de présence [...]. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse, op. cit.*, p. 449).

¹⁰¹¹ *Discours de Stockholm, O.C.*, pp.445-446.

l'aire la plus nue pour assembler aux syrtes de l'exil un grand poème né de rien, un grand poème fait de rien... ».¹⁰¹²

3) La promesse

L'absence du réel se convertit en une promesse de présence, en une potentialité immaculée et pure comme la neige, symbolisant le lieu poétique par excellence. Lieu de l'avènement auroral de la création qui est anticipation, de la poésie qui est espoir et attente, comme le dit le *Discours de Stockholm* : « 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. »¹⁰¹³ L'évidence de l'être se situe avant les mots, le sens est à reconquérir : « nous remontons ce pur délice sans graphie où court l'antique phrase humaine ». ¹⁰¹⁴ Irrévéle dans une temporalité pure, avant les âges, avant le temps, enfoui sous la neige comme sous le poids d'un temps immémorial, « comme ces langues dravidiennes qui n'eurent pas de mots distincts entre "hier" et "demain" »¹⁰¹⁵, le rêve philologique coïncide avec le songe au-delà du poème.

N'est-il pas l'émanation d'un désir désespérément vivant ? La poésie, au moment même de cette constatation de la stérilité du monde dépourvu de sens, au moment de la découverte de la vanité de la parole, se convertit en un potentiel de vivacité, en une puissance d'enthousiasme et de créativité, capables de métamorphoser le néant en plénitude¹⁰¹⁶ : « Nous implorons qu'en vue de mer il nous soit fait promesse d'œuvres nouvelles : d'œuvres vivaces et très belles, qui ne soient qu'œuvre vive et ne soient qu'œuvre belle – de

¹⁰¹² *Exil*, II, O.C., p.124.

¹⁰¹³ *Discours de Stockholm*, O.C., p.445.

¹⁰¹⁴ *Neiges*, IV, O.C., p.162.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*

¹⁰¹⁶ « C'est la carence, c'est le vide, qui font la grandeur, font la plénitude, non par construction antithétique, pour important que soient les modèles de la méditation mystique, mais parce que l'intensité est plus forte où elle est pure, dans l'abstraction d'un désir de désir et d'une virtualité expressive. » (Jean Bollack, « Une esthétique de l'origine : Saint-John Perse », in : *La Grèce de personne*, Paris, Seuil, 1997, p.235).

grandes œuvres licencieuses, ouvertes à toutes prédatons de l'homme, et qui recréent pour nous le goût de vivre l'homme, à son écart, au plus grand pas de l'homme sur la pierre. »¹⁰¹⁷

Les « neiges de l'absence » produisant la béance douloureuse de la présence désirée – à un premier niveau de lecture celle de la mère aimée à laquelle le poème est dédiée –, le poète moderne et, en quelque sorte « mélancolique », fera de ce vide, en poésie infiniment fécond, l'objet même de son poème. Créer à partir de l'absence et, dans une position plus radicale et plus absolue, à partir du néant : c'est de ce paradoxe que naît, dans une contradiction fondamentale, le trop-plein du chant. La poétique, telle qu'elle se manifeste dans le poème *Neiges*, pourrait être la mise en œuvre de cet oxymore : créer à partir du néant, c'est déjà, en l'évoquant, en « tissant » les « grands lés du songe et du réel »¹⁰¹⁸, l'emplir de mots et de rêves, le peupler, l'habiter. Des « poudres mortes »¹⁰¹⁹ pourra s'élever « l'oiseau de cendre rose »¹⁰²⁰ de la création nouvelle, le verbe poétique recréant le mirage d'un sens riche et plein, portant « la fraîche haleine de mensonge »¹⁰²¹ vers un accomplissement fragile, précaire, éphémère, accompagné du constat lucide de son impossibilité. L'avènement de la promesse reste au-delà des mots.

La parole poétique fête les noces d'une nouvelle adhésion au monde : « Épouse du monde ma présence ! ».¹⁰²² Mais l'avènement de la présence n'est que promesse, peut-être mirage, voire mensonge, grâce au pouvoir trompeur des mots : « Épouse du monde ma présence, épouse du monde mon attente ! Que nous ravisse encore la fraîche haleine de mensonge ! ».¹⁰²³ Lucidité critique et enthousiasme dionysiaque se donnent la main dans *Neiges*. Le

¹⁰¹⁷ *Amers*, III, *O.C.*, p.293.

¹⁰¹⁸ *Neiges*, I, *O.C.*, p.157.

¹⁰¹⁹ *Anabase*, VII, *O.C.*, p.105.

¹⁰²⁰ *Neiges*, III, *O.C.*, p.161.

¹⁰²¹ *Neiges*, IV, *O.C.*, p.163.

¹⁰²² *Neiges*, II, *O.C.*, p.159.

¹⁰²³ *Neiges*, III, *O.C.*, p.161.

monde, mais aussi le verbe sont traîtres¹⁰²⁴, n'ayant pas d'emprise véritable sur le réel fuyant et impénétrable, intolérable et muet, radicalement autre.

La conscience du pouvoir maléfique des mots produit néanmoins le rêve poétique d'un langage pur, d'un « langage sans paroles »¹⁰²⁵, constituant « ce chant très pur de notre race », « le chant de pur lignage »¹⁰²⁶, où l'acte de parole et l'être coïncident dans la transparence de l'immédiateté. Le langage n'est plus médiation, discursivité. Là où le mot saisit l'instant de la manifestation ineffable du réel, il s'anéantit dans la plénitude de l'évidence : « [...] procédant, comme les mots, de lointaine ascendance, ils perdent, comme les mots, leur sens à la limite de la félicité ».¹⁰²⁷ La coïncidence exacte entre sentir et dire révèle leur fusion à la source de l'être, à son surgissement où le sens (analytique) cède à l'évidence, à l'éblouissement. Ce langage nouveau, pur comme la neige, n'est pourtant qu'un rêve linguistique, phonétique : « voici que j'ai dessein d'errer parmi les plus vieilles couches du langage, parmi les plus hautes tranches phonétiques : jusqu'à des langues très lointaines, jusqu'à des langues très entières et très parcimonieuses [...] ».¹⁰²⁸

Rêve linguistique, morphologique, phonétique – le rêve d'une langue nouvelle est porté par le désir nostalgique d'une langue mythique, « l'antique phrase humaine ». Le sujet lyrique baigne dans le délice verbal d'un langage adamique¹⁰²⁹ : « nous nous mouvons parmi de claires élisions, des résidus d'anciens préfixes ayant perdu leur initiale, et devançant les beaux travaux de linguistique, nous nous frayons nos voies nouvelles jusqu'à ces locutions inouïes, où l'aspiration recule au-delà des voyelles et la modulation du souffle

¹⁰²⁴ « Mon âme pleine de mensonge comme la mer agile et forte sous la vocation de l'éloquence. » (*Anabase*, III, *O.C.*, p.96).

¹⁰²⁵ *Neiges*, III, *O.C.*, p.160.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p.161.

¹⁰²⁷ *Oiseaux*, VIII, *O.C.*, p.417.

¹⁰²⁸ *Neiges*, IV, *O.C.*, p.162.

¹⁰²⁹ Saint-John Perse partage la conception romantique d'un « langage qui fut, un jour plus ou moins mythique, un et parfait, suppos[ant], on l'a vu, la perte de cette unité du monde un et parfait, au sein de pensées qui attribuent au langage une fonction adamique. D'où une nostalgie [...] d'un avant Babel, qui, à condition qu'elle ne confine pas le poète dans la déploration vaine d'un âge d'or du langage, peut, au contraire, le stimuler. C'est elle qui suscite justement le désir de retrouver par l'écriture poétique la perfection initiale du langage. » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p.472).

se propage, au gré de telles labiales mi-sonores, en quête de pures finales vocaliques. »¹⁰³⁰ Après une errance poétique assimilée à l'exode judaïque – « tant d'azyme encore aux lèvres de l'errant »¹⁰³¹ – le rêve philologique fait advenir, sous l'aurore matinale du songe poétique, le pays promis : « ... Et ce fut au matin, sous le plus pur vocable, un beau pays sans haine ni lésine, un lieu de grâce et de merci pour la montée des sûrs présages de l'esprit ». ¹⁰³²

Voici le passage manuscrit :

Ex 7, p.4 :

un beau pays sans haine ni lésine, < (un beau pays sans âge ni // mémoire / méfiance / paresse / bassesse / sans ombre ni blessure / bassesse) >, un lieu de grâce et de merci pour / où // licencier / congédier | toute // bassesse / les ombres du / l'invasion / l'éclosion / la montée | des // sûrs / purs / beaux / seuls / fiers // présages / sentence / message | de l'esprit

texte définitif :

« ... Et ce fut au matin, sous le plus pur vocable, un beau pays sans haine ni lésine, un lieu de grâce et de merci pour la montée des sûrs présages de l'esprit ; et comme un grand *Ave* de grâce sur nos pas, la grande roseraie blanche de toutes neiges à la ronde... » (*Neiges*, IV, O.C., p.163).

Selon la palette, toute « bassesse » humaine, telle que l'avarice, la rancœur, la « paresse » et la « méfiance », indignes de l'idéal princier persien, est bannie du pays promis, contrée paradisiaque et pure de toute douleur et de toute offense, « sans ombre ni blessure ». Appartenant à l'ère édénique « sans âge ni mémoire », ce pays échappe également au règne implacable du temps, cette « femelle grise du taon [*temps*], spectre aux yeux de phosphore, se jet[ant] en nymphomane sur les hommes dévêtus sur les plages... ». ¹⁰³³

¹⁰³⁰ *Neiges*, IV, O.C., pp.162-163.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p.163.

¹⁰³² *Ibid.*

¹⁰³³ *Sécheresse*, O.C., p.1396.

C'est cependant au seuil de l'épiphanie que le langage poétique éprouve sa défaite, face au surgissement du réel dans toute sa clarté éblouissante, « gagné soudain de cet éclat sévère où toute langue perd ses armes ».¹⁰³⁴ Les armes du langage, nécessaires pour apprivoiser le réel, se révèlent impuissantes face à cette sensation qui dépasse le pouvoir analytique de la conscience, et la puissance suggestive des mots. La transparence de l'être dans son épiphanie glorieuse demeure au-delà des signes ; le dévoilement du mystère, caché sous la neige, « là où les neiges encore sont guéables »¹⁰³⁵, excède la parole. Le poème, abruptement, s'achève au seuil textuel sur l'expérience d'une limite – « Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit ».¹⁰³⁶ La vérité réside au-delà du texte, au-delà du langage.

4) La renaissance

Nous assistons apparemment à l'anéantissement de la parole poétique. La transparence du sens a disparu, la neige provoquant l'opacité des signes. « Le poème ne peut qu'inscrire sur la page sa propre impossibilité ».¹⁰³⁷ Ce phénomène semble inexplicable, voire paradoxal – s'agit-il là d'un procédé rhétorique qui s'approcherait de la prétérition ? Le poème énonce sa propre impossibilité d'être, et pourtant, il existe, il est là sous nos yeux.¹⁰³⁸

Dans le poème *Amers*, c'est dans l'anéantissement du dire que l'expression rejoint le trop plein de l'être, son point culminant, extatique. La présence de l'être précède le langage discursif, médiatique, analytique. Sa manifestation verbale se cristallise dans la seule expression pure, immédiate et

¹⁰³⁴ *Neiges*, IV, O.C., p.162.

¹⁰³⁵ *Neiges*, IV, O.C., p.163.

¹⁰³⁶ *Ibid.*

¹⁰³⁷ Marc Gontard, *op. cit.*, p.75.

¹⁰³⁸ « Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit » : « À bien y regarder, la virginité de la page dissimule mal l'artifice de son effacement réitéré. Les neiges qui fondent nettoient le palimpseste du poème, d'où la présence de "plus rien" qui suppose la cessation d'une activité antérieure. Chez Perse, la page vierge n'est pas l'ermitage de l'inspiration tarie ou sublimée, la plage désertique de la stérilité

exclamative d'un « Aâh... », cri d'éblouissement et de jouissance : « Élevant l'anse de nos bras à l'appui de notre "Aâh...", nous avons eu ce cri de l'homme à la limite de l'humain ». ¹⁰³⁹ Râle presque inhumain d'un ravissement suprême dans la possession de l'être. Les trois points de suspension soulignent graphiquement ce saisissement du sujet face au surgissement de l'être, mais aussi son caractère inexprimable, indicible : seul le cri et le silence sont modes d'expression de la fulguration de l'être – « chant très pur où nul n'a connaissance ». ¹⁰⁴⁰ Le langage pur est donc un « langage sans paroles » ¹⁰⁴¹, une « voyelle infime où s'engage le dieu ». ¹⁰⁴²

Cri et silence – l'expérience inintelligible de l'être dévoilé dans son évidence signifie donc en même temps l'absence de paroles, allant jusqu'à abolition du poème et du pouvoir créateur : « et mon poème, ô Pluies ! qui ne fut pas écrit ! ». ¹⁰⁴³ Cette constatation, située à la fin du poème *Pluies*, n'est bien sûr qu'une sorte de prétérition rhétorique. Aussi le silence ne se manifeste-t-il pas chez Saint-John Perse comme le fruit d'une absence et d'une impossibilité d'expression, mais comme le langage de la présence, de la communion parfaite entre le sujet et l'être. Car « l'essentiel ne se dit pas, et bien plus, n'a jamais désiré se dire. » ¹⁰⁴⁴

« Il faut être absolument moderne. » ¹⁰⁴⁵ Par cette constatation, Arthur Rimbaud congédie dans *Une Saison en Enfer* la poésie du « voyant », devenue désormais impossible. La modernité, dont on parle souvent en termes de

littéraire, mais le chantier effervescent d'une parole qui rebondit sans cesse. » (Dan-Ion Nasta, *Saint-John Perse et la découverte de l'être*, op. cit., p.169).

¹⁰³⁹ *Amers*, « Invocation », O.C., p.266.

¹⁰⁴⁰ *Vents*, I, 3, O.C., p.185.

¹⁰⁴¹ « Qu'on nous laisse tous deux à ce langage sans paroles dont vous avez l'usage ». (*Neiges*, III, O.C., p.160).

¹⁰⁴² *Amers*, IX, IV, O.C., p.340.

¹⁰⁴³ *Pluies*, VIII, O.C., p.153.

¹⁰⁴⁴ Saint-John Perse, Lettre à Gustave-Adolphe Monod, O.C., p.658.

¹⁰⁴⁵ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, (éd. par Antoine Adam), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p.116.

fragmentation, d'hybridation, d'éclatement, de multiplicité, signifie-t-elle finalement le silence de la poésie ? Une telle impossibilité de la parole poétique radicaliserait le concept de la modernité littéraire ; l'écriture, mise en question quant à sa fonction, sa valeur et sa signification, doit désormais être justifiée au sein de la création poétique même. L'énoncé poétique, n'allant plus de soi, doit mettre en doute sa modalité, ce qui explique la présence d'une poétique à l'intérieur du poème.

L'autoréférentialité de la poésie moderne apparaît ainsi comme une conséquence de l'opacité du réel, qui, se refusant au langage, représente désormais un obstacle à l'expérience et à l'expression poétiques. L'échec de la conscience humaine face au monde provoque la fermeture du verbe poétique, ne communiquant plus avec les choses, qui, auparavant, s'ouvraient à lui dans toute leur transparence signifiante. Insaisissable, hermétique, opaque, le réel, dans son refus du sens, lance son défi au langage, défi que Saint-John Perse relève dans sa poésie et dans sa poétique. Conscient de la difficulté d'écrire dans le monde moderne, il questionne le pouvoir du verbe face au réel et au non-sens du monde¹⁰⁴⁶, fait le procès d'un langage poétique trop souvent défaillant, et cherche, à travers un travail très original sur les mots, une réponse au défi lancé.

L'aspect formel de la poésie persienne et sa rhétorique exubérante semblent pourtant traduire une confiance infaillible dans le pouvoir du langage poétique, même si, idéologiquement, ce langage s'avère vacillant et mensonger, « traître » comme le « soleil ». Mais cette défiance, thème poétique, ne paraît point dépasser son caractère rhétorique et conceptuel, peut-être aussi existentiel, voire ontologique – sur le plan strictement formel de la création persienne, à aucun moment le flot riche du style élevé n'est

¹⁰⁴⁶ Cependant, cette interrogation ne conduit jamais à une conviction nihiliste de la part de Saint-John Perse, qui malgré tout, reste l'héritier de Paul Claudel. Ainsi écrit-il dans une note manuscrite : « Le langage poétique, avec toutes ses puissances d'insomnie bienheureuse ou torturée, contient sans doute l'unique raison qu'a l'homme de se croire capable d'un sens, capable de se donner un sens. » (Saint-John Perse, note manuscrite sur le livre de G. Bounoure, *Marelle sur le parvis*, Paris, Plon 1958, p.428, qui figure dans la bibliothèque personnelle de Saint-John Perse ; cité d'après Colette Camelin,

interrompu ou réduit au tâtonnement, au balbutiement, au murmure incertain de la poésie moderne ou contemporaine. Nous découvrons donc ici une contradiction certaine entre le dire et le faire, entre la forme et le contenu : à quel niveau faut-il chercher la modernité persienne ?¹⁰⁴⁷

En ce qui concerne le poème *Neiges*, nous ne pouvons donc parler d'un anéantissement total de la parole, noyée dans l'impuissance finale de l'abstraction, anéantissement tel qu'il pourrait paraître peut-être dans la poésie mallarméenne, où l'idéalisme épuré perd le dynamisme chatoyant de la matière réelle. *Neiges* esquisse plutôt une conception de l'acte créateur tout à fait originale : même si le poème y est à un certain point victime de la page blanche et de l'impuissance d'écrire, cette impuissance n'est jamais totale, mais représente une étape nécessaire de la genèse poétique. Elle s'insère, selon une conception non seulement poétique mais aussi ontologique, dans le mouvement de l'être, épousant le devenir du cosmos oscillant entre mort et renaissance, toujours égal à lui-même dans sa circularité régulière.¹⁰⁴⁸ Mouvement qui dépasse la faillite de l'écriture à la limite du poème autant que le désastre de l'histoire.¹⁰⁴⁹

Le chant naît et meurt dans l'espace du poème, qui est en même temps l'espace de la page manuscrite, espace textuel en devenir où se profile le geste créateur. Cette image d'une écriture qui réfléchit sur elle-même, faute de

« 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.*.

¹⁰⁴⁷ Voir à ce sujet *Modernité de Saint-John Perse ?*, Catherine Mayaux (éd.), Actes du colloque de Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.

¹⁰⁴⁸ « Pourquoi la croyance en l'existence d'un langage primitif, qui contribue à accréditer le mythe poétique de l'unité, même si celle-ci a été perdue, excluerait-elle l'évolution du langage que ne répudie pas, mais inclut, voire implique, au bout du compte, la conception que Saint-John Perse a acquise de l'unité dans son existence vivante, singulièrement de l'unité du cosmos sur laquelle se modèlent à ses yeux toutes les autres ? » (Renée Ventresque, *La bibliothèque de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p. 497).

¹⁰⁴⁹ La souveraineté de l'immobilité achronique telle qu'elle règne dans la poésie persienne a souvent fait objet de reproche dans la critique. Mais cette attitude optimiste face au désastre historique, même si celui-ci trouve son écho dans le destin individuel (dans *Neiges*, dans la séparation douloureuse et tragique entre mère et fils) et surtout dans la crise de l'écriture poétique – « Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit » (*Neiges*, IV, *O.C.*, p.163) –, crée la confiance en un sens, permettant au poète de poursuivre son œuvre, de croire dans le pouvoir des mots, et de fêter, dans les poèmes ultérieurs, la

s'ouvrir sur le monde qui ne fait que lui renvoyer sa vanité, est essentiellement moderne. L'autoréférentialité, que nous avons mentionnée avec le concept de réflexivité comme critère d'une écriture moderne, se révèle notamment dans la dernière phrase du poème – « Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit »¹⁰⁵⁰ –, alexandrin dont la perfection métrique mime l'effet de clôture, de fermeture d'une écriture qui se replie sur elle-même et refuse de s'ouvrir sur le réel. « Cette page » désigne l'espace du poème où la parole advient et expire, où l'écriture s'enferme dans son royaume langagier, en abolissant, en apparence, toute référence externe. Surface miroitante qui lui renvoie sa propre image au lieu de s'épanouir dans la profondeur d'un espace, le poème *Neiges* ne réalise pas tout à fait une telle fermeture parfaite et absolue, puisque, par la vertu prismatique du songe, il nous renvoie les éclats du monde extérieur.

Contingence, vanité, évanescence : le néant, tel dans la philosophie chinoise, dont Saint-John Perse s'est profondément imprégné non seulement lors de son séjour diplomatique à Pékin, mais, comme le révèlent ses lectures, sa vie durant, est *énigme* : le point extrême où l'esprit se concentre pour renaître ailleurs. Il signifie non pas l'absence, mais la potentialité, la promesse – « Les écritures nouvelles encloses dans les grands schistes à venir... »¹⁰⁵¹ – d'une épiphanie de l'être et du sens « à venir » : la parole advient sous un éclat nouveau, et avec elle, la Vie et l'élan vital.¹⁰⁵² Dans *Neiges*, cette épiphanie est bannie dans l'au-delà de l'espace poétique, mais non pas dans l'au-delà de l'œuvre : « Elles [de très grandes forces en croissance] promettent murmure et chant d'hommes vivants, non ce murmure de sécheresse dont nous avons déjà parlé ».¹⁰⁵³ Voici l'importance du phénomène d'intratextualité qui illustre la

renaissance du poème : « ô toutes choses à renaître, ô vous toute réponse ! Et la vision enfin sans faille et sans défaut ! » (*Neiges*, II, *O.C.*, p.158).

¹⁰⁵⁰ *Neiges*, IV, *O.C.*, p.163.

¹⁰⁵¹ *Vents*, I, 3, *O.C.*, p.185.

¹⁰⁵² « L'épiphanie de la présence, essentielle à la poésie de Saint-John Perse, n'a de sens que parce que la Poésie est langage, fût-ce langage du silence comme dans *Exil*. » (Georges Cesbron, « Naissance du poème chez Saint-John Perse », in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, Paris, Gallimard, 1983, p.33).

¹⁰⁵³ *Vents*, I, 3, *O.C.*, p.184.

transcendance du néant dans l'immanence du poème : l'œuvre ne se présente pas comme texte, mais comme expérience – expérience vitale et ontologique.

Neiges incarne de façon originale la confrontation du sujet avec l'opacité du réel et du signe. La conversion du néant en plénitude de l'accomplissement poétique ne va plus de soi ; telle l'œuvre d'un Sisyphe, elle est toujours à recommencer. « Tout à reprendre. Tout à redire. Et la faux du regard sur tout l'avoir menée ! »¹⁰⁵⁴ L'écriture poétique moderne signifie le départ, toujours renouvelé, vers la conquête du sens : dans la violence de l'action, dans la contemplation du songe. Cette quête du sens, « chose fragile et très futile, comme un frôlement de cils »¹⁰⁵⁵, unique justification de l'activité créatrice toujours recommencée, aboutit, çà et là, à l'épiphanie de l'être dans et par la parole, dans le cri ou le silence.

¹⁰⁵⁴ *Vents*, I, 4, *O.C.*, p.186.

¹⁰⁵⁵ *Neiges*, I, *O.C.*, p.157.

Chapitre V :

Amers / Seamarks : poétique d'une traduction collective

« Et vous pouvez me dire : Où avez-vous pris cela ? – Textes reçus en langage clair ! Versions reçues sur deux versants ! » (*Vents*, II, 6, *O.C.*, p.213).

La découverte de quelques aspects de l'art poétique persien à travers la lecture des manuscrits du poème *Neiges* sera comparée, dans ce dernier chapitre consacré à la « poétique » du manuscrit persien, à la poétique avant-textuelle telle qu'elle se révèle à travers la genèse de la traduction du poème *Amers*. Les variantes, palettes et corrections que Saint-John Perse inscrit dans les différents états et versions de cette traduction de langue anglaise représentent autant d'informations permettant, une fois de plus, d'établir quelques caractéristiques de la poétique persienne, à la fois singulière et en quête d'universalité.

Comment naît une traduction ? Comment naît la traduction d'un poème ? Comment naît la traduction d'un poème à laquelle le poète lui-même a participé ? Telles sont les questions qui surgissent lors de la découverte des manuscrits dactylographiés, représentant les différents états de la traduction anglaise du poème *Amers* de Saint-John Perse. L'étude présente ne se limite pas à une analyse génétique, retraçant le processus de la création d'une traduction poétique : elle essaie également d'explorer les chemins obscurs du sens, car, paradoxalement peut-être, c'est à travers ce détour par la langue étrangère qu'une nouvelle lumière est jetée sur le texte français.

La première traduction anglaise officielle de la strophe IX « Étroits sont les vaisseaux » du poème *Amers*, qui nous servira de corpus dans cette étude, fut en réalité une traduction américaine, publiée, pendant l'exil du poète à Washington D.C., en édition bilingue sous le titre « Narrow are the vessels », in : *Seamarks, a translation by Wallace Fowlie, Bollingen Series, Pantheon Books, New York, 1958*. Derrière cette édition se cache un secret. Si, de prime abord, nous avons l'impression qu'elle est l'œuvre d'un seul auteur, l'examen des manuscrits révèle le caractère exceptionnellement collectif de cette traduction. Née à partir du travail de deux traducteurs (Wallace Fowlie, traducteur « officiel » et John Marshall, traducteur « parallèle »), elle est aussi le fruit d'une collaboration étroite, méticuleuse et très significative du poète lui-même, à laquelle s'ajoutent les conseils de Mina Curtiss, son amie.

Ce phénomène d'une traduction collective réunissant le travail de quatre personnes nous semble unique ; l'implication du poète dans le travail créateur « second » – le travail « premier » serait la création du texte originel, français – révèle sa perspective littéraire et idéologique : comment Saint-John Perse se représente-t-il les langues anglaise et française, comment conçoit-il son « art poétique », la « traductibilité » de sa poésie ?

1) Approche génétique

Afin d'étudier les différents états de la traduction¹⁰⁵⁶, il s'agit d'établir la chronologie des manuscrits et des diverses couches de corrections qui s'y

¹⁰⁵⁶ Voici la description formelle des différents états manuscrits :

Les manuscrits dactylographiés, conservés à la Fondation Saint-John Perse et menant à l'établissement de la traduction en question, sont au nombre de trois : le manuscrit de Wallace Fowlie I, le manuscrit de John Marshall, le manuscrit de Wallace Fowlie II.

Le premier manuscrit de Fowlie (*manuscrit Wallace Fowlie I*) est composé de 44 feuillets numérotés (l'écriture couvre uniquement le folio recto), de format A4. En haut sur la première page figure, écrit en majuscules, le titre « NARROW ARE THE SHIPS », corrigé par Saint-John Perse en « NARROW ARE THE VESSELS ». Sur ce manuscrit dactylographié, nous découvrons deux couches d'inscriptions interlinéaires manuscrites : la première, d'une écriture large au crayon, la deuxième, d'une écriture fine à l'encre noire. La disposition spatiale de l'écriture sur la page présente

inscrivent. Pour ce faire, nous avons adopté une « procédure à rebours », commençant notre observation par la dernière étape, afin de remonter, pas par pas, le chemin de la genèse de la traduction.

Les manuscrits inédits que nous allons analyser sont au nombre de deux.¹⁰⁵⁷ Sur le manuscrit dactylographié de Wallace Fowlie, nous découvrons deux couches d'inscriptions interlinéaires manuscrites – la première, d'une écriture large au crayon, la deuxième, d'une écriture fine à l'encre noire. Dans la marge de gauche apparaissent de nombreuses variantes, écrites à l'encre noire. Le texte entier est souligné à l'encre noire, processus qui valide chaque fois la version choisie entre le texte dactylographié de Wallace Fowlie, les inscriptions interlinéaires au crayon et les corrections à l'encre noire.

Le manuscrit dactylographié de John Marshall ne manifeste qu'une seule écriture correctrice à l'encre noire, apparaissant dans les interlignes. Nous découvrons sur la première page (page de présentation) la note manuscrite du poète : « Traduction de Marshall corrigée pour révision de la traduction de Fowlie et l'établissement du texte anglais final à renvoyer à

une marge de gauche de 5 cm, où apparaissent de nombreuses variantes, écrites à l'encre noire. Le texte entier est souligné à l'encre noire, processus qui valide chaque fois la version choisie entre le texte dactylographié de Wallace Fowlie, les inscriptions interlinéaires au crayon et les corrections à l'encre noire.

Le manuscrit dactylographié de John Marshall comporte 48 feuillets numérotés, de format A4, dont seul le folio recto est utilisé. Ce manuscrit ne manifeste qu'une seule écriture correctrice à l'encre noire, apparaissant dans les interlignes. Nous découvrons sur la première page (page de présentation) la note manuscrite du poète : « Traduction de Marshall corrigée pour révision de la traduction de Fowlie et l'établissement du texte anglais final à renvoyer à Fowlie (Giens, 1957) ». Il s'agit donc ici d'une traduction parallèle à la traduction officielle de Fowlie, dont nous allons étudier ultérieurement la fonction. Sur la même page figure aussi le titre de la traduction, « NARROW ARE THE VESSELS... / Saint-John Perse », accompagné de la précision suivante : « A translation for the author in four numbered copies : No. 1, JM, Easter 1957 ». A la fin du manuscrit dactylographié, nous retrouvons une indication temporelle, « October, 1956 – April, 1957 », barrée à l'encre noire.

Le deuxième manuscrit dactylographié de Fowlie (*manuscrit Wallace Fowlie II*), est écrit sur du papier très fin (pelure), format A4, et repartit en deux parties. Sur les chemises qui protègent ces deux parties, nous lisons les notes suivantes de Saint-John Perse : « Révision finale de la traduction anglaise pour l'établissement du texte final W.F. à renvoyer à Wallace Fowlie. » et « Copie (pelure) de la deuxième version (non révisée) de Wallace Fowlie, dernier texte général de Wallace Fowlie. » Il s'agit ici d'un manuscrit de prépublication, comportant de très rares corrections. Or, en ce qui concerne le passage « Narrow are the vessels » qui nous intéresse, nous constatons son absence énigmatique au sein du manuscrit *Wallace Fowlie II*. Dans la lettre du 20 février 1958, adressée à Saint-John Perse, Wallace Fowlie écrit à ce sujet : « A vous j'envoie la copie carbone de la révision, à laquelle manque le fragment « Narrow are the vessels » où il n'avait pas de corrections. » (Correspondance Wallace Fowlie, Fondation Saint-John Perse).

¹⁰⁵⁷ Etant donné que le manuscrit de prépublication, écrit par Wallace Fowlie sur papier pelure, ne contient pas notre fragment.

Fowlie (Giens, 1957) ». Il s'agit donc ici d'une traduction parallèle à la traduction officielle de Fowlie.

La comparaison entre le texte édité et la traduction corrigée de Marshall prouve que celle-ci constitue, dans son ensemble corrigé, la dernière étape de la genèse de la traduction. Les quelques différences qui apparaissent lors de cette comparaison sont minimales et se résument aux phénomènes suivants : modifications grammaticales (changement de la forme pronominale, de la forme verbale, du nombre, de la préposition, de la conjonction de coordination, du déterminant), modifications lexicales (presque synonymiques, métonymiques, faux-sens), modifications orthographiques (formes du pluriel, orthographe américaine, mots composés), américanismes, modifications syntaxiques (suppression de tournures emphatiques, inversion du sujet, modification de l'ordre syntagmatique, suppression / ajout d'une expression). Ces changements manifestent, dans la plupart des cas, un caractère formel (cf. orthographe américaine), et ne modifient que très rarement le sens du texte de manière essentielle (sauf dans le cas unique d'un faux-sens de « stallion » pour *étalon*, remplacé par « standard », qui correspond à la version initiale de Fowlie). Les modifications qui paraissent ne pas révéler une motivation claire, mais illustrer plutôt une préférence subjective pour l'une ou l'autre forme (le changement du pronom relatif « that » en « which », les modifications lexicales presque synonymiques), trouvent leur source dans la traduction de Fowlie. Ainsi, avant d'être éditée et imprimée, la traduction presque définitive, que constitue le manuscrit corrigé de John Marshall, est passée par les mains du « traducteur officiel », qui y a mis quelques touches finales.

La traduction de John Marshall représente donc une traduction parallèle à celle du traducteur officiel, Wallace Fowlie. En dehors du manuscrit dactylographié, nous ne possédons aucune trace de l'existence de ce travail, le nom de John Marshall n'étant mentionné ni dans l'édition finale, ni dans la correspondance entre Saint-John Perse et Fowlie.

Les corrections s'inscrivant dans ce manuscrit dactylographié proviennent de Saint-John Perse et ont été élaborées sur le manuscrit de Fowlie, représentant une étape antérieure de la création. Leur étude nécessite un va-et-vient comparatif entre les deux traductions parallèles, afin d'observer et d'identifier la provenance et la valeur des différentes couches correctrices du manuscrit de Wallace Fowlie. L'écriture au crayon appartient à Mina Curtiss, écrivain américain et proche amie de Saint-John Perse.¹⁰⁵⁸ Ces corrections reprennent systématiquement la version de Marshall, permettant ainsi la confrontation sur la même page des deux traductions parallèles. Inscrite dans les interlignes du manuscrit de Fowlie, cette « reprise » est interrompue dans treize cas, dans lesquels Mina Curtiss exprime, dans une courte remarque inscrite dans la marge de gauche, sa préférence pour la version de Fowlie (« I like this better »). Ces recommandations, formulées parfois sous forme de questions, révèlent, dans la plupart des cas, un faux-sens dans la version de Marshall¹⁰⁵⁹, ce qui explique la préférence de Mina Curtiss pour la version de Fowlie.¹⁰⁶⁰ Dans un des cas, l'amie du poète fait elle-même

¹⁰⁵⁸ Voir Lettres à Mrs. Henry Tomlinson Curtiss (Mina Curtiss), *Œuvres complètes de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1994, Bibliothèque de la Pléiade, pp.1044-1063.

¹⁰⁵⁹ (appelé en l'occurrence par son prénom « John »)

¹⁰⁶⁰ Voici trois exemples de ces commentaires :

- INHABITABLE / UNINHABITABLE (p.16) :

Commentaire de Mina Curtiss : « **Pierre. Is this or « inhabitable » according to Marshall right ?** »

Mina Curtiss refuse de confronter cette version avec celle de Marshall, qui révèle un faux ami :

Texte français : « L'inhabitable est notre site » (*Amers*, IX, IV, *O.C.*, p.338).

Fowlie : The uninhabitable is our site.

Marshall : The inhabitable is our site. (p.16)

Saint-John Perse, suivant le conseil de Mina Curtiss, adopte la version correcte de Fowlie et l'inscrit dans la version de Marshall. (cf. aussi la version imprimée, p.131)

« Inhabitable » : en français, *in-* est préfixe négatif. En anglais cependant, le préfixe négatif correspondant est *un-* (comme en allemand).

Le préfixe anglais *in-* est un préfixe locatif : to inhabit a place means to live there (in this place).

Le correspondant anglais de « inhabitable » (français) est ainsi uninhabitable : if a place is uninhabitable, it is impossible for people to live there, for example because it is dangerous or unhealthy.

- GUEST / HOST (p.26) :

Commentaire de Mina Curtiss : « **Pierre, is this « guests » or « hosts » ? John has the latter, but it doesn't sound right.** »

Mina Curtiss détecte ici un contresens, dû à un faux ami dans la version de Marshall.

une proposition de traduction : « Pierre, John has “disquiet heart”. I like “unquiet” better. »¹⁰⁶¹ Ces suggestions sont toujours respectées par Saint-John Perse, que Mina Curtiss appelle ici « Pierre », comme dans ses lettres inédites.

À partir des deux versions – la version de Fowlie, dactylographiée, et la version de Marshall, inscrite au crayon dans les interlignes par Mina Curtiss – le poète élabore à l’encre noire ses propres versions, souvent définitives, dont la genèse est rendue visible dans les palettes synonymiques, où se manifeste la recherche progressive de l’expression « juste ».¹⁰⁶² La version ainsi élaborée et définitivement choisie (et validée par un soulignement) sur le manuscrit de Fowlie se trouve ensuite inscrite, en tant que correction, sur le manuscrit de Marshall.¹⁰⁶³

Texte français : « Bienvenue, bienvenue, à tous nos hôtes – ô Consanguins ! » (*Amers*, IX, V, *O.C.*, p.345).

Version définitive : « Welcome, welcome, to all our guests ! » (p.149)

Fowlie : “Welcome, welcome, to all our guests !”

Marshall : “Welcome, welcome, to all our hosts !” (p.27)

Host : the host at a party is the person who has invited the guests and provides the food, the drink or entertainment.

Guest : a guest is someone who is visiting you or is at an event because you have invited them.

En français, le mot hôte possède deux sens : « celui qui invite » et « celui qui est invité ».

Sens 1 : L’hôte est la personne qui donne l’hospitalité, qui reçoit quelqu’un. (*Amphitryon*, maître de maison)

Sens 2 : L’hôte est la personne qui reçoit l’hospitalité → Invité (commensal, convive)

Le sens qui convient le mieux dans le contexte est celui d’invité. C’est pourquoi la version de Fowlie est préférable à celle de Marshall qui contient un contresens.

- CITIES / TOWNS (p.42) :

Mina Curtiss écrit : « **Pierre, John has « Towns ». Which ?** »

Texte français : « Il est temps, ô Cités, d’armorer d’une nef les portes de Cybèle. » (*Amers*, IX, VII, *O.C.*, p.359).

Version imprimée : « It is time, O Cities, to adorn the gates of Cybele with the figure of the ship. » (p.185)

Fowlie : It is time, O Cities, to emblazon the gates of Cybèle with a vessel.

Marshall : It is time, O Towns, to blazon with a shallop the gates of Cybèle. (p.46)

City : *hist.* A self-governing city or city-state.

Le terme « City » est préférable ici à cause de sa connotation historique faisant allusion au cités grecques. Cette allusion est portée dans le contexte par l’évocation de Cybèle, déesse phrygienne de la fécondité qui fut aussi adorée en Grèce antique.

¹⁰⁶¹ Manuscrit de Wallace Fowlie, *Seamarks*, p.40.

¹⁰⁶² Nous verrons ultérieurement quels sont les critères qui déterminent les choix du poète, sa préférence pour l’une ou l’autre version.

¹⁰⁶³ Nées d’une confrontation, ces corrections s’inspirent par conséquent à partir de différentes sources :

L'établissement et l'étude de cette typologie de corrections appuient notre découverte d'ordre chronologique : les corrections de Saint-John Perse sur le manuscrit de Marshall sont postérieures à celles que nous rencontrons sur le manuscrit de Fowlie. Les corrections sur le manuscrit de Marshall représentent en effet le résultat final et synthétique d'une recherche lexicale, qui a lieu sur le manuscrit de Fowlie. Elles sont constituées à la fois par les versions de Fowlie, transférées sur le manuscrit de Marshall, et les versions directement établies par le poète-traducteur.

Le manuscrit de Marshall, dans sa version corrigée, définitive, n'est donc rien d'autre qu'un immense « patchwork » de traductions provenant de trois auteurs différents, Wallace Fowlie, John Marshall et Saint-John Perse.¹⁰⁶⁴ La traduction américaine apparue dans les *Bollingen Series* (Pantheon Books) est bien le fruit d'un travail collectif.

Or si nous considérons l'étape où se dessine cette véritable mise en commun des différentes traductions, le manuscrit de Fowlie dans son ensemble annoté, d'abord par Mina Curtiss, ensuite par Saint-John Perse, manifeste l'état très intéressant de la confrontation dialectique des trois versions. Au lieu de se superposer dans trois strates différentes, celles-ci se mélangent, s'entrecroisent, s'affrontent et s'aiment, et font de la page de manuscrit un véritable champ de bataille. Les traces à l'encre noire sur le manuscrit de Fowlie manifestent tout un travail de réflexion, de recherche, d'exploration lexicale autant que sémantique, dont les marges du manuscrit portent le témoignage. La page de manuscrit devient ainsi un espace où s'impriment les pas d'un explorateur, d'un aventurier.

-
- corrections provenant de la version de Fowlie (corrections suivant exactement la version de Fowlie)
 - corrections inspirées par la version de Fowlie (Fowlie + Saint-John Perse)
 - corrections inspirées par la version de Marshall (Marshall + Saint-John Perse)
 - corrections s'inspirant de la version de Fowlie et de la version de Marshall (Fowlie + Marshall + Saint-John Perse)
 - corrections provenant du poète lui-même, dont nous pouvons suivre le phénomène de « gestation », d'élaboration progressive à travers les palettes synonymiques, inscrites dans la marge de gauche du manuscrit de Fowlie.

¹⁰⁶⁴ Quantitativement considéré, le travail des traducteurs est presque parfaitement équilibré, chacun des trois semble y avoir contribué à part égale.

2) Approche herméneutique

Dans cette partie de notre étude, il s'agit moins d'apprécier la qualité de la version choisie (appréciation qui serait forcément subjective), la résistance de la langue d'arrivée par rapport à la langue de départ, que d'étudier à travers la traduction et sa correction le fonctionnement poétique – sémantique et stylistique – du texte de départ. La traduction nous amène donc à reconsidérer et à recréer la poétique persienne : « Dans le cas où l'on possède plusieurs étapes de traductions, 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 ».¹⁰⁶⁵

C'est dans les variantes, inscrites par Saint-John Perse dans la marge de gauche et parfois dans les interlignes du manuscrit de Fowlie, que nous pouvons découvrir ce « trésor génétique ». Périphérie textuelle complexe, cette marge se transforme en espace d'essai, d'expérimentation lexicale à partir de palettes synonymiques et de variantes fonctionnant comme « banque de données ». Nous avons donc tenté de retracer la recherche méthodique de l'expression juste – « juste » selon les impératifs rythmiques, prosodiques et lexicaux, particuliers à la traduction poétique, dont Saint-John Perse nous fait part dans le manuscrit de Fowlie. Cette recherche commence par une organisation systématique du matériau poétique pour aboutir, à travers un processus d'approximation sémantique, à la sélection du syntagme définitif.

L'insertion dans le texte d'une expression provenant de la marge coïncide avec un mouvement de mise en situation et d'actualisation d'un sens dans le contexte poétique, les palettes synonymiques, marginales, constituant autant de variantes à valeur « virtuelle ». Il est intéressant de suivre ce

mouvement des mots de la marge vers le texte : l'expression choisie parmi le matériau de la marge est soulignée et apparaît dans le texte en tant que correction.¹⁰⁶⁶ Aussi les palettes inscrivent-elles la manifestation du sens dans un processus dynamique, parfois irrégulier, d'élaboration progressive. Le sens est « expliqué » (l'expression *expliquer* est prise ici dans son acception étymologique de *explicare* « déplier »), se déployant progressivement devant nos yeux : les parties obscures, ambiguës sont élucidées peu à peu à travers les différentes variantes, faisant apparaître le processus génétique comme un processus herméneutique.

Déploiement des différents sèmes contenus dans l'expression française, la traduction devient explicitation autant qu'interprétation. La pluralité sémique dont un seul mot est chargé, sa polysémie nécessitent ce déploiement, cette accumulation syntagmatique dans la langue anglaise des différentes motivations paradigmatiques du mot français. Rappelons-nous par exemple la proposition suivante : « il n'est plus femme qu'agrée ». Son extrême concentration et son degré élevé d'abstraction rendent difficile son interprétation. La négation exceptive, qui encadre le terme « femme », renforce cette difficulté de compréhension immédiate, en faisant apparaître la figure féminine non comme un personnage doué d'une existence réelle, mais comme une entité vide, abstraite, non actualisée – la négation dans la première partie de la proposition plonge le terme « femme » dans la virtualité jusqu'à l'adverbe « que », qui inverse la négation et ébauche un premier mouvement d'actualisation précaire.¹⁰⁶⁷ Dans la traduction anglaise, en revanche, la

¹⁰⁶⁵ Henriette Levillain, « Etude d'une traduction en anglais de *Chronique* par Robert Fitzgerald », in : *Saint-John Perse et les Etats-Unis*, Colloque 1980, Université de Provence, 1981, p.337.

¹⁰⁶⁶ Dans une majeure partie des cas, le syntagme marqué en dernière position dans une palette de synonymes s'avère être l'expression « juste », que Saint-John Perse intègre, en tant que correction, dans le texte. Parfois cependant, l'expression choisie ne correspond pas à la version définitive que constitue le manuscrit corrigé de Marshall (ou bien la version imprimée). Dans d'autres cas, le mot finalement choisi et inscrit dans le texte (dans le manuscrit de Fowlie) ne figure pas à l'intérieur d'une palette synonymique « marginale » (cf. p.9 *coils of clay*) ou bien, au mot souligné dans la marge, le poète préfère finalement une autre variante, notée également à l'intérieur de la palette synonymique, mais non soulignée.

¹⁰⁶⁷ La négation exceptive est ici représentée comme un mouvement en deux temps autour du pivot « que », qui inverse le mouvement négatif dans la première partie de la proposition en un mouvement positif d'exception dans la deuxième partie.

concentration poétique de la proposition s'amointrit à travers les différentes variantes, l'abstraction devient moins importante – « there is nothing of the woman that has not been greeted ».

*there is no part of / nothing of the woman to be...
that / which has not been accepted / asserted / approved
that / which does not need agreement / approval / acceptance
that / which has not been / is not enjoyed / acclaimed / approved /
appraised / acclaimed / appreciated / greeted¹⁰⁶⁸*

La négation exceptive sera remplacée par une tournure à valeur positive, résultant d'une double négation : le premier facteur de négation étant contenu dans le pronom indéfini « nothing », déterminé par le complément du nom « of the woman », le deuxième dans l'adverbe de négation, affectant le verbe « to greet » / « to be greeted » (voix passive / passé composé – *passive voice / past perfect tense*) dans la proposition relative : that has not been greeted. La présence féminine se matérialise dans les détails faisant allusion aux parties du corps féminin – « there is no part of the woman », conférant à la féminité plus de sensualité. Les différents participes passés explicitent le sens de l'énigmatique « agréée »¹⁰⁶⁹, jusqu'à aboutir à l'expression « to greet » (saluer, accueillir), adoptant ici une signification érotique et spirituelle à la fois.

Ainsi passons-nous d'une représentation symbolique et abstraite à une écriture plus descriptive et sensuelle. Dans la mesure où la traduction se fait plus volumineuse et plus concrète, la charge polysémique, paradigmatique du mot français se trouve projetée sur l'axe syntagmatique anglais. Or s'il y a projection dans l'horizontalité syntagmatique de la surcharge sémique de l'expression poétique, il y a aussi déploiement « vertical ». Les palettes

¹⁰⁶⁸ Transcription de la palette, inscrite dans la marge de gauche.

¹⁰⁶⁹ Le participe passé passif « agréée » fait également allusion au *gréement* du vaisseau. Cette association de la femme « qui geint avec le gréement » et du navire, permettant tous les deux à

synonymiques manifestent cette exploration paradigmatique des différents sèmes : « Sous l'effet de sa charge poétique, le mot a éclaté en autant de registres sémantiques que d'alignements et chacune des sémies s'est, à son tour, démultipliée sous la forme de réserves synonymiques. »¹⁰⁷⁰ La richesse sémantique de l'expression poétique convertit le mot en un foyer d'aimantation et de réconciliation, en un microcosme où se réfléchit la thématique entière du poème.

Nous proposons ici une transcription et une étude de quelques palettes, inscrites par Saint-John Perse dans la marge de gauche du manuscrit *Wallace Fowlie I*. Ces palettes possèdent, grâce au principe analogique déterminant l'engendrement des variantes, une grande valeur herméneutique, et contribuent activement à la recherche d'une clé interprétative de nombreux passages obscurs. Voici la première palette :

(page 4)

palette de Saint-John Perse:

lighted / luminous / radiant / translucent / glowing

Fowlie : “woman illumined by her aroma” / Marshall : “and woman who lights up her aroma”

version corrigée : “and woman's whole **radiance**, her aroma”

texte français : « et femme qu'éclaire son arôme »

(*Amers*, IX, II, *O.C.*, p.328).

Le poète préfère aux formes participiales et adjectivales, apparaissant dans la palette synonymique, le substantif « radiance », apposé à « aroma ». Cette forme syntaxique plus elliptique (l'apposition) occulte le lien

l'homme de s'embarquer pour un voyage vers l'inconnu, assimile les deux instances médiatrices de la puissance cosmique, révélée dans la mer et dans l'amour.

¹⁰⁷⁰ Henriette Levillain, *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, op. cit., p.238.

synesthétique existant entre la lumière et le parfum : dans le texte français, c'est le parfum de la femme qui lui donne son éclat lumineux – « femme qu'éclaire son arôme ». Cette « émanation » d'une présence féminine, faisant simultanément appel au sens optique et olfactif, représente une expérience cosmique dont la femme est médiatrice, permettant à l'homme de se fondre dans une vague vertigineuse de sensations s'entremêlant et se confondant dans un tout indistinct, originel.

*

(page 4)

version de Saint-John Perse : at man's approach

Fowlie : "that may be approached" / Marshall : "that taste of a happy woman to whom I come"

version corrigée : "that happy taste of a woman to whom I come"

texte français : « ce goût de femme heureuse et qu'on approche »

(*Amers*, IX, II, *O.C.*, p.328).

Dans le texte définitif est conservée la version de Marshall « to whom I come », version bien plus solennelle et poétique que les propositions de Saint-John Perse (« at man's approach ») et de Fowlie (« that may be approached »), plus « techniques » et d'une froideur abstraite, difficiles à concilier avec l'idée d'une approche érotique et amoureuse de la féminité.

*

(page 10)

palette de Saint-John Perse : ardent / chaleureux / flagrant ¹⁰⁷¹ / fervent

version corrigée : "and what other flesh scorched at the fire of vine branches on the terraces has ever borne higher witness ? Burned with love, the nape of the neck, ardent the hair where the **fiery** season dwelt, and the arm-pit seized with fever like ashes of roses in clay bowls... You

¹⁰⁷¹ Sens étymologique latin *flagrare* « flamber »

are like the bread offered on the altar, and bear the ritual incision heightened with the red mark...”

texte français : « Et nulle chair hâvie au feu de pampre des terrasses a-t-elle plus haut porté le témoignage ? Nuque brûlée d’amour, chevelure où fut **l’ardente** saison, et l’aisselle enfiévrée comme salaison de roses dans les jattes d’argile... 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).

Saint-John Perse accompagne ici sa recherche de l’expression anglaise d’une palette synonymique de mots français, susceptibles de restituer et d’illustrer le passage où apparaît l’isotopie du feu – témoignage à la fois de la passion amoureuse et du sacrifice rituel, de l’holocauste, la couleur du feu se mêlant au sang de la victime, immolée sur l’autel.

*

(page 13)

palette de Saint-John Perse:

throng / crush / bunch / herd / flock / group / body / gang / band / gathering / group / bunch

Fowlie : “like a **contest** of stars” / Marshall : “like a **clash** of stars”

version corrigée : “and the Lover holds the Woman like a *mêlée* of stars.”

texte français : « l’Amant tient l’Amante comme une **mêlée** d’astres »

(*Amers*, IX, IV, *O.C.*, p.336).

Dans la correction, aucune des expressions de la palette synonymique n’est employée, mais le mot français « mêlée » y figure (en italiques dans le texte imprimé). S’agit-il d’un mot « intraduisible » ?

Les versions anglaises « contest » et « crash » actualisent avant tout le sème de la confrontation violente, agressive, alors que les expressions synonymiques, notées par Saint-John Perse dans la marge, manifestent le sème dominant de la multitude rassemblée d’unités différentes. D’après son sens

étymologique, le mot « mêlée », formé à partir du verbe *mêler* < lat. pop. *misculare* < lat. class. *miscere*, « mélanger », associe le sème de la multitude à celui du désordre, du mélange, ainsi qu'à celui du mouvement, sans forcément impliquer le sème de la violence.¹⁰⁷²

*

(page 14)

palette de Saint-John Perse:

*hull*¹⁰⁷³ / *carina* / *keel* / *stream-line*

carinate / *keeled* / *faired* / *sheer*¹⁰⁷⁴

Fowlie : “love with its keel-shaped head” / Marshall : “love with sleek¹⁰⁷⁵ head”

version corrigée : “love with **faired** head”

texte français : « l'amour à tête carénée » (*Amers*, IX, IV, *O.C.*, p.337).

Le sens se développe ici à partir du transfert métonymique de la forme de la carène à sa propriété de finesse coupante, affilée, non pas « aérodynamique », mais « aquadynamique ».

*

(page 21)

palette de Saint-John Perse:

constant / *constant* [le mot apparaît deux fois] / *stead fast*

intime / *indissoluble* [s'agit-il ici de deux mots français ? Le mot *intime* n'existe pas en anglais.]

¹⁰⁷² Mêlée : (1) Confusion de combattants au corps à corps. V. Bataille, cohue, combat. Mêlée confuse, générale, sanglante. Lutte, conflit. V. Bagarre, rixe.

(2) Ensemble de personnes, de choses mêlées, indiscernables, désordonnées et le plus souvent agitées. V. Confusion.

C'est le sens 2 qui est actualisé dans le contexte.

¹⁰⁷³ body of a ship

¹⁰⁷⁴ thin, almost transparent, fine, delicate ; completely vertical

¹⁰⁷⁵ smooth, silky

Fowlie : “blended¹⁰⁷⁶ sweetness” / Marshall : “compounded¹⁰⁷⁷ sweetness”

version corrigée : “May I be for you sweetness **allied**¹⁰⁷⁸ and tender grace”

texte français : « Que je te sois douceur liée et grâce tendre »

(*Amers*, IX, V, *O.C.*, p.342).

Les deux traductions « blended » et « compounded » expriment davantage l’aspect matériel de l’expression « douceur liée » (lier, mettre ensemble, mélanger), tandis que la palette synonymique établie par le poète illustre son sens figuré (douceur intime, indissoluble, constante, créant une proximité substantielle entre les deux êtres, une confiance intime et un attachement réciproques, une communion). Le mot « allied » tente de concilier l’aspect matériel de la liaison avec sa signification symbolique prédominante. Le sème du mélange matériel est ainsi remplacé par celui de l’union affective.

*

(page 21)

palette de Saint-John Perse :

unassailable¹⁰⁷⁹ / impregnable¹⁰⁸⁰ / invulnerable¹⁰⁸¹ / entrenched¹⁰⁸²

Fowlie : “gods protected” / Marshall : “unscathed¹⁰⁸³ gods”

version corrigée : “scatheless gods”

texte français : « dieux saufs » (*Amers*, IX, V, *O.C.*, p.342).

¹⁰⁷⁶ *blend* : mix, combine with sth in a harmonious way, mix harmoniously, (esp of colours) shade gradually into each other

¹⁰⁷⁷ *compound* : mix together, make sth by mixing

¹⁰⁷⁸ *ally* : join or become joined with sb, sth by treaty, mariage, etc

allied : connected, similar

¹⁰⁷⁹ unconquerable, invincible, impregnable

¹⁰⁸⁰ resistant, fast, strong

¹⁰⁸¹ firm, impenetrable, steadfast

¹⁰⁸² fixed, permanent, stable, established, secure

¹⁰⁸³ protected, guarded, secure, unharmed, safe

La traduction évolue de « dieux protégées » à « dieux invulnérables » :
l'essence des dieux est d'être « inatteignables ».

*

(page 23)

palette de Saint-John Perse :

punctured / pun dotted / joke marked

rain joked / rain pecked

Fowlie : “On the pilfered sand” / Marshall : “And on the plundered
sands”

version corrigée : “And on the **rain pecked** sands”

texte français : « Et sur les sables picorés » (*Amers*, IX, V, *O.C.*, p.344).

Il s'agit bien ici d'un emploi métaphorique du participe passé
« picorés », établissant une analogie entre les empreintes des gouttes de pluie
dans le sable et les traces (petits trous) laissées par le bec de l'oiseau piquant
(picorant) sa nourriture sur le sol.

*

(page 25)

palette de Saint-John Perse:

swarm / array / flock / school

Fowlie : “a **multitude** of small medusas” / Marshall : “a **nation** of little
medusas”

version définitive : “a multitude of small medusae”

texte français : « un peuple de petites méduses »

(*Amers*, IX, V, *O.C.*, p.345)

La version de Fowlie est conservée, seule la forme du pluriel est changée par le poète : le pluriel anglais « medusas » est transformé en « medusae », pluriel latin : le mot garde ainsi une allure « scientifique ».

*

(page 29)

palette de Saint-John Perse :

bay / [gulf] / harbour

version de Fowlie : “Happy the **curve** which is inscribed in the pure delight of the Mistress.”

version corrigée : “Happy the **curve** inscribed in the pure delight of the woman who loves.”

texte français : « Heureuse la courbe qui s’inscrit au pur délice de l’amante. » (*Amers*, IX, V, *O.C.*, p.348).

Les expressions marquées dans la marge de gauche assimilent la « courbe » à celle d’un cours d’eau (« bay », « gulf »), créant la continuité de la métaphore aquatique qui apparaît dans la strophe antérieure : la femme y est comparée à la fois à un fleuve et à la mer – « M’es-tu le fleuve, m’es-tu la mer ? ou bien le fleuve dans la mer ? »¹⁰⁸⁴

*

(page 37)

palette de Saint-John Perse :

that we would urge them to be our company / to travel abroad / voyage
with us

beg their company

Fowlie : “and there may the hours be such that we will want to prey to them : like daughters of a noble house [...]”

¹⁰⁸⁴ *Amers*, IX, V, *O.C.*, p.347.

Marshall : “And may the hours there be for us as we would pray them to be : as daughters of great houses [...]”

version corrigée : “And there may the hours be such that **we would beg them to voyage with us** : like daughters of great houses when they embark without servants – ease of manners and very high tone, honour and grace and fever of the soul !”

texte français : « Et là les heures nous soient telles qu'on les veuille prier : comme filles de grande maison quand elles s'embarquent sans servantes – libres manières et très haut ton, honneur et grâce et fièvre d'âme ! » (*Amers*, IX, VI, *O.C.*, p.355).

Dans la traduction anglaise, Saint-John Perse « remplit » l'espace elliptique du texte français : la prière se présente ici comme la conséquence d'un désir de présence et d'accompagnement. La traduction confirme ainsi le sens d'un emploi littéraire de *prier*, « inviter ».

3) Approche poétique

« Le sacré est immanent au monde et les mots ont le pouvoir de le faire surgir des choses. » (Saint-John Perse).

La traduction parvient-elle à préserver ce pouvoir démiurgique du mot ? Dans une lettre adressée à Archibald MacLeish le 9 septembre 1941, jointe à l'envoi du manuscrit d'« Exil », Saint-John Perse met en question la traductibilité du poème : « Je ne sais d'ailleurs si une telle œuvre peut être publiée aux Etats-Unis en français. Et elle serait intraduisible : non pas tant intellectuellement, dans ses abstractions, ses ellipses, et ses « ambiguïtés »

voulues, que physiquement, dans ses allitérations, ses assonances et ses incantations (astreintes parfois au rythme de la vague) – littéralement aussi, dans les ressources étymologiques de certains de ses mots, les plus immatériels et les plus simples ».¹⁰⁸⁵

En révélant sa conscience de la difficulté gouvernant toute traduction poétique, Saint-John Perse pose la particularité idéologique et formelle de sa création – particularité concernant essentiellement le lexique (« abstractions », « ellipses », « ambiguïtés », « ressources étymologiques »), la syntaxe (« incantations », « rythme de la vague ») et la prosodie (« allitérations », « assonances »). Ces trois catégories poétiques regroupent aussi les motivations principales des corrections entreprises par Saint-John Perse sur les versions anglaises de Fowlie et de Marshall, corrections à travers lesquelles se manifestent les lois de son « art poétique ».

Ainsi, certains choix de Saint-John Perse révèlent une motivation lexicale. Si nous examinons par exemple la modification des substantifs, nous notons la présence abondante de changements presque synonymiques. Souvent, ceux-ci semblent s'éclairer par le désir de préserver le même étymon en anglais : pour traduire l'expression « bandes de cuir », Saint-John Perse préfère *leather bands* à *leather straps*, pour « hanche », il choisit *haunch* à la place de *hips* ou *flanc*, le mot français « écaille » sera traduit par *scale* et non par *shell*. Or ce critère étymologique, permettant le rapprochement sonore des deux expressions française et anglaise, ne rend pas toujours compte d'une évolution sémantique différente dans les deux langues. Si le sens étymologique de « couche » / *couch* est le même (de lat. *collocare* : « placer », « étendre »¹⁰⁸⁶), le sens actuel révèle une différenciation, avec une signification spécifique en anglais.¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸⁵ Saint-John Perse, Lettre à Archibald MacLeish, 9 septembre 1941, *O.C.*, p.548.

¹⁰⁸⁶ lat. *collocare* : « placer », « étendre » > coucher. Le substantif déverbal *couche* est formé d'après le verbe *coucher*, par dérivation régressive (suppression de la désinence verbale -er et adjonction d'un -e pour la forme féminine)

¹⁰⁸⁷ *couch* : 1) a long comfortable seat for two or three people 2) a bed in a doctor's or psychiatrist's consulting room, which patients lie on while they are being examined or treated.

Quant à la valeur sémantique de la correction du substantif, nous avons pu constater de prime abord une préférence de Saint-John Perse pour les termes abstraits et génériques, en accord avec le langage symbolique d'une poétique de la célébration rituelle. Cette tendance apparaît également dans les choix de Saint-John Perse concernant les corrections verbales. Les verbes dérivés (présence morphologique d'un affixe) ou les verbes construits avec une préposition, précisant souvent une direction ou une manière spécifique du déroulement du procès verbal, sont souvent abandonnés au profit d'un verbe à construction simple, afin de créer une tonalité moins descriptive et prosaïque : *join vs put together, ascend vs climb up / raise up, descend vs pour down / swoop down*, etc. La prédominance d'un langage symbolique et abstrait est cependant contrebalancée par le choix de termes très concrets et d'une grande précision technique et scientifique selon le contexte : *soil vs surface / eyrie, marshgrass vs grasses / grass, kelp vs seaweed / growth*. Saint-John Perse écrit à ce sujet : « Le poète a parfaitement le droit, et même le devoir, d'aller explorer les domaines les plus obscurs ; mais plus il va loin dans cette direction, plus il doit user de moyens d'expression concrets. Aussi loin qu'il pénètre dans l'au-delà irrationnel ou mystique, il est tenu de s'exprimer par des moyens réels, même tirés de sa vie expérimentale. Gardez votre emprise au sol et bâtissez avec tout cela une preuve hors du temps, hors du lieu, édifiée dans cette recreation ». ¹⁰⁸⁸

Le langage poétique de la traduction est ainsi traversé par un mouvement double (abstrait vs concret, générique vs spécifique). Or comment se fait-il que, malgré la grande présence de termes techniques concrets, le langage symbolique domine dans la poésie persienne, alors que dans la traduction anglaise, l'emploi d'une langue scientifique et descriptive est parfois difficile à concilier avec le concept poétique d'un drame rituel au bord

Le choix de l'expression *couch*, très spécialisée, ne s'explique que par une motivation étymologique. Le mot *bed*, au contraire, hypéronyme à extension plus grande, semble sémantiquement mieux correspondre à l'expression française, d'autant plus qu'il peut adopter une connotation géologique dans un contexte maritime.

¹⁰⁸⁸ Saint-John Perse, « D'une interview de Pierre Mazars », (Extraits), *O.C.*, p.576.

de la mer ?¹⁰⁸⁹ C'est ici que s'opposent les ressources des deux langues d'après la vision du poète à travers les corrections. Le mot concret français, développant un deuxième sens figuré¹⁰⁹⁰, peut revêtir une signification abstraite, tandis que, d'après nos analyses des corrections de Saint-John Perse – qui reflètent spécialement *sa* conception du langage poétique anglais, constituée souvent à partir de jugements superficiels, voire de préjugés¹⁰⁹¹ – le vocabulaire anglais, concret et descriptif, ne possède pas le même pouvoir de transfiguration métaphorique et symbolique.

Il devient ainsi particulièrement difficile de trouver dans la langue étrangère une expression équivalente, susceptible de développer ce deuxième sens figuré et abstrait, de former une syllepse. Examinons l'exemple suivant :

texte français : « et [la jubilation] dans l'âme est l'**aiguillon** »

(*Amers*, IX, III, *O.C.*, p.334).

version de Marshall : and the **dart**¹⁰⁹² of the flesh is in the soul (p.13)

version de Fowlie : and from the flesh in the soul is the **thorn**¹⁰⁹³ (p.12)

¹⁰⁸⁹ Si Saint-John Perse critique souvent la tonalité « prosaïque » de la traduction anglaise, il s'insurge ailleurs contre la « surpoétisation » de la traduction : « C'est un abus de l'amplification, de l'addition, de la surcharge ornementale ou musicale, mais toujours gratuite, qui, par goût de l'euphuisme, tend toujours à affadir et émousser les contraintes les plus essentielles du poème le plus sobre et le plus elliptique. La traductrice ne se contente pas de réarticuler des strophes ou des vers que le poète a voulu désarticulés, elle charge de fleurs nouvelles les rameaux que l'auteur a voulu dépouillés, elle cède, en un mot, à la complaisance d'une véritable surenchère personnelle : et le goût, malheureusement, en est trop douteux, sous une vocation trop éthérée et trop céruleenne. [...] Les traducteurs trop enclins à « surpoétiser » la poésie, comme les interprètes musicaux qui ont trop d'harmoniques dans la voix, devraient être appelés à méditer cette concession d'Oscar Wilde à Yeats : "Nous autres, Irlandais, nous sommes trop poétiques pour faire de bons poètes." » (Saint-John Perse, Lettre à Archibald MacLeish, 22 décembre 1941, *Saint-John Perse et ses amis américains. Courrier d'exil*, Carol Rigolot (éd.), *Cahiers Saint-John Perse*, n°15, Paris, Gallimard, 2001, p.71).

¹⁰⁹⁰ (faisant parfois allusion à une tradition mythique, sacrée)

¹⁰⁹¹ « L'esprit anglo-saxon est, de longue date, habitué au processus discursif de la poésie anglaise, poésie d'idée, donc de définition et d'élucidation, toujours explicite et logique, parce que de source rationnelle, et par là même portée aux enchaînements formels d'une dialectique intellectuelle et morale. La poésie anglaise semble toujours naître d'une méditation, non d'une transe ; suivre la ligne d'une modulation, non la complexité réelle d'une incantation. Successive toujours, ou thématique, elle redoute l'ellipse comme une inconséquence, et très harmonieusement se garde de l'accès, pour n'avoir pas de crise à dénouer. Son propos semble moins celui d'une révélation que d'une confirmation ; son mouvement moins celui d'une insinuation que d'une intimation. Aussi concise soit-elle, elle n'est encore que commentaire et paraphrase. Elle assiège, elle honore l'idée, de toute la révérence du chant, mais non point de la danse ». (Lettre de Saint-John Perse à George Huppert, in : *Honneur à Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1965, p.656).

¹⁰⁹² Dart : dard, trait, fléchette, (mouvement) mouvement soudain, to make a sudden dart : foncer, se précipiter.

correction de Saint-John Perse : and **spur**¹⁰⁹⁴ to the soul is the joy of the flesh

Formant une syllepse, le mot *aiguillon*, aux nombreuses ressources polysémiques¹⁰⁹⁵, déploie ici à la fois son sens concret, employé métaphoriquement (« dard » > « flèche » > allusion mythique à la flèche d'Eros), et son sens figuré, abstrait (« stimulus »). Or ses traductions littérales – « thorn » (sens botanique) et « dart » (sens zoologique) – sont incapables d'actualiser l'acception figurée. La traduction doit donc recourir à un transfert métonymique important (du « pique-bœuf » / « dard » à « l'éperon ») pour retrouver le même sens figuré, donnant sa cohérence au texte.

Luttant contre la gratuité des images, cette clé, permettant la cohérence isotopique où se manifeste « l'idée » du poème, est, selon T.S. Eliot, le fruit d'une véritable traduction : « The idea (and there decidedly is one), is conveyed by a cumulative succession of images and one cannot simply translate the images, one must find equivalents that cannot be done bit by bit, but by founding an English key to the combination. »¹⁰⁹⁶ (Lettre à Marguerite Caetani-Bassiano). Cette réflexion nous permet de comprendre pourquoi la traduction littérale anglaise a souvent pu paraître « surréaliste » aux yeux du poète : sans cette « clé », conférant au passage son unité significative, la

¹⁰⁹³ **Thorn** : épine,

to be a thorn in someone's flesh or side : être un sujet continué d'irritation à quelqu'un

¹⁰⁹⁴ **Spur** : épéron, fig. stimulant

Spur : 1) either of a pair of sharp-toothed wheels or projecting points, worn on the heels of a rider's boots and used to make a horse go faster.

2) fig. (to sth) thing that urges a person on to greater activity ; incentive : the spur of poverty, a spur to greater efficiency

3) "on the spur of the moment" : on a sudden impulse, without previous planning : she went to London on the spur of the moment.

¹⁰⁹⁵ **Aiguillon** : 1) Long bâton muni d'une pointe de fer servant à piquer les bœufs.

2) zool. Dard effilé et rétractile, portant généralement un venin à l'extrémité de l'abdomen de certains hyménoptères (guêpes, abeilles)

3) bot. Épine

4) fig (du sens 1) Stimulant.

Aiguillon : (pique-bœuf) goad ; fig. incentive, spur, stimulus, bot. prickle, thorn, sting (of wasp).

¹⁰⁹⁶ « L'idée (et il en existe décidément une) se manifeste dans une accumulation d'images successives et on ne peut simplement traduire les images ; il s'agit de trouver des équivalences, qui ne peuvent pas être créées une par une, mais en trouvant une clé anglaise pour cette combinaison. »

combinaison originale de mots très concrets crée une esthétique de l'insolite, une beauté bizarre, étrange, excentrique, incompatibles avec une poésie « classique » de la célébration et de la communion.¹⁰⁹⁷

En dehors de la motivation lexicale, les corrections peuvent également suivre des lois syntaxiques. En ce qui concerne l'enchaînement syntagmatique de la traduction, il s'agit souvent de rétablir l'ordre syntaxique du texte initial, même si le rythme exigé ne correspond pas toujours à l'enchaînement syntaxique naturel de l'anglais. Pour recréer le même rythme dans la traduction, la correction recourt souvent à une inversion du sujet :

texte français : « où croissent les monstres, les héros »

(*Amers*, IX, III, *O.C.*, p.332).

version de Fowlie et de Marshall : where monsters and heroes grow

correction de Saint-John Perse : where wax the monsters, the heroes

Recréant l'inversion du sujet, la version corrigée anglaise suit exactement la disposition syntaxique du modèle français, caractérisé par un rythme octosyllabique 5/3. La correction développe ainsi, du moins dans la première partie du syntagme, le même rythme iambique :

_ / (_) _ / _

où croissent les monstres

_ / _ / _

where wax the monsters

Dans la deuxième partie après la virgule cependant, l'accent tonique anglais ne porte plus sur la même syllabe :

_ _ /

les héros

vs

_ / _

the heroes

¹⁰⁹⁷ Voici, en d'autres termes, (structuralistes cette fois-ci), la même idée : « La traduction n'est homogène à un texte que si elle produit un langage-système, travail dans les chaînes du signifiant (dans et par le texte-système, des chaînes qui font système, de la petite à la grande unité) comme pratique de contradiction entre texte étranger et réénonciation, logique du signifiant et logique du

L'emploi du verbe « wax » à la place de « grow » permet d'ailleurs de créer une jolie allitération en [w] (*where wax*), soulignant le processus même d'élargissement, de croissance, de gradation à travers un rythme ascendant.

La tension entre rythme et syntaxe que nous venons d'observer est motivée d'une part par l'exigence mimétique de la traduction, censée reproduire de façon maximale le modèle français, d'autre part par la loi de la syntaxe française même, soumise à la dynamique de l'objet du poème – la mer – qu'elle doit reproduire. Saint-John Perse écrit à ce sujet : « Il importe de ne pas se méprendre, en poésie française, sur le mouvement même qui porte à l'expansion de larges poèmes comme *Vents* ou *Amers*. L'erreur serait d'y voir de l'amplification verbale ou de la complaisance oratoire, alors que de tels développements, étroitement commandées par le thème lui-même, demeurent en réalité un vaste enchaînement d'ellipses, de raccourcis, de contractions, et parfois même de simples fulgurations, privés de toute transition. C'est que dans la création poétique telle que je puis la concevoir, la fonction même du poète est d'intégrer la chose qu'il évoque ou de s'y intégrer, s'identifiant à cette chose jusqu'à la devenir lui-même et s'y confondre : la vivant, la mimant, l'incarnant, ou en un mot, se l'appropriant, toujours très activement, jusque dans son mouvement propre et sa substance propre. D'où la nécessité de croître et de s'étendre quand le poème est vent, quand le poème est mer – comme la nécessité serait au contraire de l'extrême brièveté si le poème était la foudre, était l'éclair, était le glaive. »¹⁰⁹⁸

Ce mimétisme entre la forme et le contenu du poème nous invite à reconsidérer les choix prosodiques. Comme la syntaxe maintient isotopiquement l'objet de l'expérience poétique, la cadence rythmique manifestant sa présence à l'intérieur du poème, la prosodie (versification,

signe, une langue-culture-histoire et une autre langue-culture-histoire. » (Henri Meschonnic, « Poétique de la traduction », in : *Pour la poésie II*, Paris, Gallimard, 1973, p.314).

¹⁰⁹⁸ Saint-John Perse, Lettre à Mrs. Francis Biddle, 12 décembre 1955, *O.C.* pp. 921-922.

échos sonores, allitérations, assonances) est, elle aussi, soumise aux lois de cette poésie. Souvent, les choix du poète, conditionnant ses corrections, vont confirmer cette conception esthétique.

Le rythme phrastique se développe à partir de l'accent tonique des mots : en anglais, l'accent porte principalement sur la première syllabe du mot, ce qui crée un rythme trochaïque, alors qu'en français, la dernière syllabe du mot est accentuée, produisant un rythme iambique.

texte français : « dans l'allongement des premiers feux du soir »

(*Amers*, IX, *O.C.*, p.325).

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

Dans ce passage, le syntagme entier est modifié selon des choix prosodiques. Nous lisons d'après la première correction sur le manuscrit de Fowlie : « in the lengthening fires of early evening ». Plusieurs transformations ont eu lieu : « evening light » a été transformé en « fires » (correction au crayon reprenant la version de Marshall, soulignée à l'encre), plus fidèle au texte français qui dit « feux ». La valeur d'intensité du pluriel contribue à créer l'atmosphère « passionnée », dans laquelle s'inscrit le drame cosmique : l'embrasement de l'horizon, la couleur flamboyante du coucher du soleil annoncent, selon tout un système de « correspondances », la « Vivacité divine » et l'ardeur amoureuse du couple. La correction lexicale révèle donc l'importance de la « poéticité » des mots : comparé à « light », le mot « fires » possède un plus grand pouvoir d'évocation visuelle. L'antéposition de « fires » (« evening light » représente une expression lexicalisée, « evening fires » n'existe pas), provoque la suppression du premier article défini (correction de Saint-John Perse), pour éviter la répétition : « in the lengthening (of) fires of early evening ». Or cette suppression de l'article défini entraîne, en ce qui concerne le mot « lengthening », un changement de catégorie grammaticale : d'abord

substantif (participe présent substantivé), il se trouve transformé en adjectif épithète (adjectif verbal), complément de « fires ».

La version définitive supprime aussi le mot « early » dans l'expression « early evening », afin de créer un rythme qui s'apaise progressivement, qui allonge la cadence et imite le phénomène d'allongement des rayons :

_ _ / _ _ / () _ / _
in the lengthening fires of evening.¹⁰⁹⁹

_ _ _ / _ _ / / _ /
dans l'allongement des premiers feux du soir.¹¹⁰⁰

Les hésitations de la traduction illustrent ce va-et-vient dialectique entre les exigences d'un mimétisme lexical et grammatical d'une part, et prosodique d'autre part, ce combat entre la dynamique du désir et la résistance de la langue.

Par conséquent, la musicalité, les échos sonores représentent autant de critères justifiant l'intervention correctrice du poète. Parfois, l'exactitude sémantique de la traduction est subordonnée à l'effet sonore, à la création d'allitérations et d'assonances. Voici quelques exemples :

Assonances :

texte français : « qui t'ouvre en nous ses voies de mer »
(*Amers*, IX, III, *O.C.*, p.332).

Marshall : who for you opens in us his seaways

Fowlie : who opens up in us to you his ways of the sea

correction de Saint-John Perse : who opens to you the seaways deep in us

Les assonances en [u:] et en [i:] illustrent la profondeur de l'âme humaine, assimilée à la mer.

¹⁰⁹⁹ Rythme dactylique suivi d'un trochée.

¹¹⁰⁰ Anapestes suivi d'un rythme iambique.

Allitérations :

texte français : « et mes mains ont licence parmi l'attelage de tes muscles » (*Amers*, IX, III, *O.C.*, p.331).

Marshall : and my hands are licensed in the teaming of your muscles

Fowlie : and my hands have permission among the harnessing of your muscles

correction de Saint-John Perse : and my **h**ands **h**old licence among the **h**arness of your muscles

L'allitération en ['h] / [h] fait ressentir le contact charnel, érotique et passionné entre les Amants.

texte français : « en vue de mer » (*Amers*, IX, III, *O.C.*, p.331).

Marshall : with the sea in view

Fowlie : in view of the sea

correction de Saint-John Perse : in the sight of the sea

La musicalité domine ici la motivation étymologique, observée plus haut : l'allitération en [s], reproduisant le bruit sifflant des vagues marines, explique le choix du mot « sight » à la place de « view », qui partage le même étymon avec l'expression française « vue ».¹¹⁰¹

¹¹⁰¹ Voici encore deux exemples :

texte français : en forme de poisson

Fowlie et Marshall : in the shape of a fish

correction de Saint-John Perse : in the form of a fish (allitération en [f])

texte français : anneaux d'argile

Fowlie : clay rings

Marshall : clay tablets

correction de Saint-John Perse : coils of clay (allitération en [k]).

La prosodie évoque aussi les problèmes de versification. Parmi les corrections que nous avons relevées, nous avons rencontré le cas d'un alexandrin « classique », régulier, binaire (avec une césure à l'hémistiche), dont la traduction corrigée parvient à reproduire le même phénomène, sans perdre son intensité d'expression, son pouvoir de fascination :

texte français : « Lèvres qui t'ont **flairée** / ne fleurent point la **mort**. »
(*Amers*, IX, VII, *O.C.* p.360). (6/6)

Marshall : Lips that have scented yours / will never garland death. (6/6)

Fowlie : Lips which have detected you / do not smell of death. (7/5)

correction de Saint-John Perse : Lips that have kown your **scent** / bear no
fragrance of **death**. (6/6)

Pendant que les versions de Fowlie (mètre 7/5) et de Marshall font apparaître un pronom personnel et un pronom possessif à la césure – la prosodie classique exigeant cependant un « mot plein » – la version française ainsi que la traduction corrigée par le poète placent deux mots importants à l'hémistiche : le parfum et la mort. Leur relation nous révèle ici le message initiatique du poème entier : le principe féminin, assimilé à la force régénératrice de la houle marine, se métamorphose en principe cosmique, vital, immortel. La connaissance de l'amour signifie l'expérience de la mort, et, par là même et paradoxalement, la conquête de la vie et de l'immortalité.

Sans doute les lois de la poétique persienne ne sont pas nées de « l'exercice d'autotraduction » auquel se livre le poète en corrigeant les versions des deux traducteurs et en se confrontant ainsi aux exigences contradictoires d'une écriture qu'il juge à la fois intraduisible et universelle. Mais cette contribution si décisive de Saint-John Perse à la traduction de son

poème acquiert une valeur idéologique et ontologique : le poète est à la fois créateur et interprète de son œuvre. Miroir d'une écriture en quête d'elle-même, l'histoire de cette traduction apparaît comme l'évolution d'une création seconde mais aussi comme méditation sur le langage et les procédés poétiques, méditation où advient et s'affirme l'art poétique persien, ramenant à la conscience analytique le désir inconscient du texte, dévoilant l'origine secrète de l'acte créateur.

À travers nos trois approches – génétique, herméneutique et poétique – des manuscrits de la traduction anglaise de « Étroits sont les vaisseaux », nous espérons avoir contribué à une nouvelle lecture du texte de départ, qui est le poème français. Remonter le chemin de la genèse littéraire vers sa source revient à intégrer le concept de la temporalité dans la création qui, ainsi, ne se conçoit plus comme résultat définitif, mais comme processus dynamique, comme phénomène vivant, « en devenir ». L'exploration archéologique de la traduction anglaise nous a révélé les secrets et l'originalité de sa naissance, autant que son sens profond et ses principes esthétiques.

Les palettes deviennent le point de départ d'une nouvelle interprétation : lieu où se manifestent et s'actualisent les sèmes dominants, clés d'interprétation créant la cohérence des images, lieu où les ellipses obscures se trouvent explicitées, lieu aussi où le poète opte pour un vocabulaire symbolique, représentant une vision dramatique et non descriptive de la célébration rituelle qu'est *Amers*. De même, les variantes et les corrections du poète nous ont fait découvrir « l'idéologie » de sa création. Principalement caractérisé par un mimétisme entre la forme et le contenu du poème, son « art poétique » traduit une conception ontologique de la poésie qui, en mimant la chose, s'ouvre à elle, se métamorphose et, l'intégrant en s'intégrant à elle, devient la chose elle-même.

Cette équivalence ontologique posée par Saint-John Perse entre être et écrire, entre poème et mer, entre mots et amers, justifie le mythe poétique

d'*Amers*, sa « Vivacité divine » – vivacité que nous retrouvons dans la dynamique de l'avant-texte, où se révèle le principe vital de la création.

Conclusion

« Et de cette aube de fraîcheur, comme d'un ondolement très pur, ils gardent parmi nous quelque chose du songe de la création. »

(*Oiseaux*, XIII, *O.C.*, p.427).

L'œuvre persienne se dresse « dans une superbe solitude »¹¹⁰², loin des courants et écoles littéraires de son époque. Une poésie voulue sans ascendance par son auteur, tentant d'échapper au lignage de l'histoire littéraire, à l'héritage classique de la rhétorique des genres, en érigeant le mythe de l'origine. « Éternel exilé », Saint-John Perse façonne un portrait littéraire et fictif dans son testament littéraire, les *Œuvres complètes* publiées dans l'édition de la Pléiade.¹¹⁰³ Cependant, les différents aspects de son acte créateur contredisent parfois cette image solitaire et exceptionnelle du Poète et de son œuvre, et font apparaître de nombreux critères de la modernité poétique du vingtième siècle.

Lors de notre étude des manuscrits persiens, nous avons eu recours à une multitude de techniques d'analyse et d'interprétation, empruntées aux

¹¹⁰² Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p.13.

¹¹⁰³ « D'ailleurs Saint-John Perse écrit-il pour lui-même ? Il nous semble que c'est aussi là que réside une grande part de la modernité : dans cette manière touchante, presque pathétique – tant elle s'entoure d'anxiété, de détours savamment calculés, de subterfuges – que le poète a de préparer sa postérité, dans cet art consommé du contrôle de l'image qu'il veut renvoyer de lui-même, en rejetant catégoriquement toute ingérence, toute interférence extérieure. » (Samia Kassab-Charfi,

différents courants de critique littéraire ; nous avons suivi les approches linguistiques et stylistiques, thématiques et herméneutiques, textuelles et structuralistes, socio-linguistiques, pragmatiques et historiques, l'esthétique de la production et de la réception, pour élucider la démarche créatrice de Saint-John Perse et le fonctionnement de l'écriture en acte sur les manuscrits. Réunies au sein de la critique génétique, toutes ces approches fournissent des éléments différents pour ce qu'on pourrait appeler une « poétique du manuscrit persien ».

Les aspects les plus variés de l'acte créateur – les phénomènes de la genèse poétique, les mécanismes du geste scriptural, les caractéristiques du style en devenir et de l'écriture en train de naître, le travail des mots et le fonctionnement des signes sur les documents manuscrits – représentent les différents « amers » de cette poétique vivante. La portée réflexive d'un tel « art poétique » de la genèse littéraire donne également naissance à une conception esthétique et éthique, à une idéologie créatrice. Le geste créateur sur le manuscrit reflète sa propre activité et la transforme en une vision métaphysique, car, chez Saint-John Perse, « toute poétique est une ontologie », et toute création expression d'une conception esthétique.¹¹⁰⁴

Si la visée principale de notre recherche était d'exposer l'originalité de la genèse poétique de Saint-John Perse et la particularité de son processus de création, cette étude nous a également conduite à une nouvelle interprétation de nombreux passages obscurs de l'œuvre achevée, et nous a permis de découvrir le trésor imaginaire, sémantique et stylistique auparavant inexploré des manuscrits. Découverte archéologique et herméneutique, philosophique aussi, puisqu'elle nous a amenée à dégager quelques grandes lignes d'une

« Contribution à une poétique des *Lettres d'Asie* », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, p.216).

¹¹⁰⁴ « Achever c'est parfaire, porter à l'incandescence de l'accompli, mais aussi arrêter le mouvement des mots, le geste de l'écrire, imposer le silence, mettre fin. Un certain mode d'existence esthétique est à ce prix, surtout cautionné d'une éthique, d'une poétique et d'une politique qui valorisent l'ordre du "fini", l'intégrant à une totalité qui peut être celle de l'art. » (Claude Duchet, « Notes inachevées sur l'inachèvement », in : *Leçons d'écriture : Ce que disent les manuscrits*, Almuth Grésillon (éd.), Paris, Minard, 1985, p.243).

esthétique de la création persienne¹¹⁰⁵, dont nous rappelons ici les grandes orientations.

La genèse persienne est plurielle, englobant non seulement une pratique d'écriture, mais aussi une manière d'être et de penser. L'ensemble des documents manuscrits qui ont fait l'objet de nos analyses se caractérisent avant tout par leur impressionnante hétérogénéité. Les différentes phases de la création, produisant de nombreux états manuscrits, sont doublées d'une création seconde de lecture, d'interprétation, de réception, de traduction et de réécriture. Le geste de production scripturale est donc accompagné d'un véritable travail de critique : en créant son œuvre, Saint-John Perse se fait critique de sa propre création. Ce phénomène réflexif, particulièrement visible dans le travail testamentaire immense, fourni par le poète en vue de l'édition de ses œuvres dans la Bibliothèque de la Pléiade, apparaît également à l'intérieur du processus d'écriture, car les lois de la création poétique surgissent lors de la genèse du poème sur les pages manuscrites, ainsi que dans les corrections persiennes des traductions en langue anglaise.

Dans la première partie de notre étude, nous avons présenté les différentes facettes de la *démarche créatrice*. Saint-John Perse, traducteur, interprète et critique de son œuvre, y met en scène des mécanismes créateurs et procédés herméneutiques complexes, englobant des activités multiples dans un seul acte créateur. Le déploiement verbal de l'invention littéraire sur le manuscrit correspond à une objectivation et à une distanciation du sentiment lyrique, transformé en plaisir esthétique. Le sens du texte et l'émotion esthétique qu'il dégage se trouvent concurrencés par la vie propre des mots, qui, une fois détachés du sujet écrivant et suivant leurs lois propres, créent une signification *a posteriori*, provoquant une interrogation sur le fonctionnement

¹¹⁰⁵ L'*esthétique de la création*, appelée aussi *esthétique de la production*, est pensée comme le pendant de l'*esthétique de la réception*, définie par l'École de Constance. Voir à ce sujet l'article précité de Hans Robert Jauss, « Réception et production : le mythe des frères ennemis », in : *La naissance du texte*, L. Hay (éd.), Paris, Corti, 1989, pp.163-173.

propre du langage poétique. Les jets, flux, tracés, mouvements polymorphes et hétérogènes, les surprises, interruptions et suspensions de l'écriture dévoilent les matériaux divers et dispersés dont l'avant-texte est constitué. La composition scripturale sur le manuscrit s'accompagne d'une activité réflexive d'interprétation et de réception. La naissance textuelle est guidée par une mémoire textuelle, inscrivant la genèse – l'histoire de la création – à l'intérieur de l'acte créateur.

La démarche créatrice persienne est double et complémentaire. La création poétique première et sa recreation à travers la correction de la traduction anglaise participent d'un seul et même acte créateur. Suivant les principes d'invention et de composition de la création originale¹¹⁰⁶, les palettes persiennes en langue anglaise, surgissant sur les manuscrits des traductions, fournissent des informations supplémentaires, permettant d'expliquer mainte expression hermétique du texte français. Cette même démarche exégétique se manifeste aussi dans les commentaires explicatifs pour les traducteurs, où le principe analogique préside à la logique du sens.

La deuxième partie de notre étude était consacrée aux *constantes de l'écriture naissante*. Le processus scriptural suit de fait quelques principes invariables, produisant des phénomènes à la fois antinomiques et complémentaires. Constantes de la genèse d'une forme et d'un style, l'analogie et la contradiction, la métaphore et l'étymologie représentent des procédés sémantiques et rhétoriques, participant activement à la naissance de la signification. L'écriture persienne en devenir sur le manuscrit est ainsi traversée par des tensions contraires, les signes graphiques suivant les lois de l'attraction et de l'éloignement, de la ressemblance et de la différence. Le principe de la sonorité représente un facteur central de la genèse scripturale, ayant pour conséquence la prédominance du signifiant sur le signifié lors de la naissance de l'écriture. L'importance sensorielle de la matière verbale dans

¹¹⁰⁶ c'est-à-dire française

l'avènement du texte et du sens sur le brouillon persien accorde un statut exceptionnel au signifiant, qui exerce une attirance impérieuse, une séduction irrésistible, faisant dévier l'intention du sens. Cette supériorité de la forme sur le sens à l'intérieur de la genèse poétique ne veut pas dire que la signifiante représente le résultat aléatoire et indifférent d'une combinaison sonore, mais le résultat d'une « co-naissance » de la matière et de l'idée.

La naissance de la métaphore joue également un rôle capital dans l'avènement textuel sur le manuscrit. Rapprochant des termes éloignés grâce à une analogie sémantique, elle suscite une rupture isotopique tout en produisant un voyage imaginaire, qui engendre la narration poétique et lui donne corps. Autre principe créateur, l'étymologie crée des ouvertures virtuelles à chaque carrefour sémantique, multipliant ainsi les possibilités imaginaires du développement textuel, au sein duquel le mot adopte un rôle essentiel et significatif. La création se fait de mot en mot, de signe en signe, de son en son – les palettes persiennes illustrent cette marche microscopique de la composition poétique.

Les mots à la recherche de l'expression juste se révèlent souvent insaisissables dans leur action et dans leur signification. Ils possèdent une vie propre, indépendante, autonome, échappant parfois à l'intention créatrice de l'auteur, qui se laisse guider par leur force d'invention et de séduction. L'ambiguïté et la polysémie sont deux manifestations stylistiques de cette altérité du langage poétique ; comme Saint-John Perse le montre dans ses commentaires destinés aux traducteurs de son œuvre, cette altérité représente une ouverture au monde des choses, toujours autre et inclassable, à travers le monde des signes, donnant naissance à un déploiement sémantique sans fin.

Dans la troisième partie de notre étude, nous nous sommes proposée d'esquisser une « *poétique* » *du manuscrit persien*, et de présenter quelques éléments et notions essentiels de la genèse littéraire de Saint-John Perse, ses principes esthétiques et éthiques, ses aspects philosophiques, métaphysiques, ontologiques. Nos investigations archéologiques ont tenté d'éclaircir quelques

questions concernant les sources d'inspiration d'une œuvre, les circonstances de sa production. Ainsi, le *Discours de Stockholm* semble-t-il inspiré du discours socio-culturel et philosophique de son temps, le poème *Oiseaux* avoir été composé non pas en tant qu'œuvre indépendante, mais à partir des tableaux de Georges Braque. Nous avons également abordé la question du genre, qui préexiste effectivement à la naissance de l'œuvre, et influe sur son processus créateur, sur les mécanismes de l'écriture en devenir. Les manuscrits des poèmes *Anabase*, *Neiges*, *Vents*, *Amers* et *Oiseaux*, accompagnés des avant-textes de leurs traductions anglaises, révèlent une esthétique et une éthique de la création persienne, une conception philosophique de la poésie. La découverte de la traduction collective du poème *Amers* dévoile en dernier lieu les fonctionnements complexes de la traduction poétique, tout en exposant les principes de l'art poétique persien.

Les manuscrits illustrent donc l'expérience d'une « écriture vécue », une exploration du monde langagier, et adoptent par là une forme existentielle, comme l'écrit également Louis Hay : « Lorsque le fil des déchiffrements s'allonge, l'exploration de ce monde se transforme peu à peu en expérience d'une écriture vécue. À la suivre dans toutes les étapes de son activité : aux aguets de l'observation, aux transfigurations de la mémoire, à la recherche des systèmes de fiction et de figuration, on finit par la percevoir comme une forme d'existence. »¹¹⁰⁷ Aussi, à la question « pourquoi écrivez-vous ? », Saint-John Perse répond-il : « pour mieux vivre ». L'approche méthodique des manuscrits que nous avons expérimentée au sein de cette étude à travers la lecture génétique des manuscrits, nous a révélé l'envers du décor scintillant construit par le poète dans ses *Œuvres complètes*, les coulisses secrètes de la création où se profile une réalité autre et fuyante, insaisissable et incompréhensible, qu'il a voulu dissimuler et occulter sa vie durant.

¹¹⁰⁷ Louis Hay, « En amont de l'écriture », in : *Carnets d'écrivains, op. cit.*, p.22.

Toutes ces découvertes nous ont permis de dégager les aspects multiples de l'acte créateur, de présenter quelques éléments d'une poétique de la création persienne. Car cette « part d'œuvre vraiment créatrice – c'est-à-dire la vie elle-même dans son élan vital et son évolution profonde »¹¹⁰⁸ qu'est la genèse de Saint-John Perse, produit une nouvelle conception esthétique de la création artistique et de l'œuvre d'art.¹¹⁰⁹ Le manuscrit de ce poète inclassable, dont l'œuvre n'appartient à aucun mouvement littéraire du siècle, y apparaît comme un espace ouvert, instable, rebelle, mouvant, échappant à toute catégorisation définitoire, et manifeste un échange vibrant avec le sujet écrivant. Le brouillon porte le témoignage d'un vécu scriptural, ouvrant sur une dimension authentique où se révèlent des phénomènes scripturaux parfois insaisissables, se soustrayant à la conscience analytique. L'hétérogène, le fragmentaire et l'inachevé représentent autant de failles, d'écarts et de silences dans la manifestation de la parole vivante sur le feuillet, et deviennent les piliers conceptuels d'une poétique avant-textuelle. Dévoilant la rupture, l'errance, le désordre et la déconstruction, le manuscrit illustre l'autre du texte, son « inaliénable altérité », ou ce que Maurice Blanchot nomma le « dés-œuvrement »¹¹¹⁰ – les découvertes mais aussi les débris et décombres d'une genèse littéraire dont le tissu textuel porte la trace souvent invisible.

Texte en devenir où se manifeste le parcours d'une écriture en quête d'elle-même, le brouillon expose, dans son inachèvement, ses lacunes et défaillances, contribuant par là à une nouvelle vision de l'œuvre achevée, et de sa poétique, réunissant « l'ensemble des procédés et des techniques qui entrent en jeu dans la fabrication du poème ».¹¹¹¹ Celle-ci représente la scène d'un combat éternel entre forces contraires ; les unes poussant à l'accomplissement d'une forme, les autres agissant à l'inverse, vers une poursuite sans fin de l'écriture, comme le montrent les reprises innombrables d'une même séquence

¹¹⁰⁸ Saint-John Perse, *Hommage à Edgar Varèse, O.C.*, p.534.

¹¹⁰⁹ « Qu'en est-il d'une esthétique qui se priverait de la notion d'œuvre pour mieux se pencher sur les bribes des brouillons, sur l'inachevé et l'incertain, sur ces procès sans fin ? » (Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique, op. cit.*, p.8).

¹¹¹⁰ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

¹¹¹¹ Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p.7.

à travers de nombreux états manuscrits. Le manuscrit porte et incarne l'hétérogène dans toute sa splendeur déroutante, qui continuera d'être à l'œuvre dans le texte achevé. « Le brouillon peut donc se lire pour lui-même, non comme préparation de ce qui doit l'annuler, mais à rebours, comme annulation de la forme qui l'aura fixé, aléatoirement, et donc comme travail d'un hétérogène, toujours actif dans le texte qui le refoule. Le brouillon révèle une écriture en acte, occupée tout à la fois d'elle-même et de son rapport avec ce qu'elle nomme, dans le foisonnement de ce qu'elle émeut. On pourrait même dire que c'est en lui que le texte s'achève, s'y ressourçant de son inachevé, dont il porte la trace, en creux. L'inachevé du brouillon est du textuel à l'état natif, et le reliquat du textuel. Il est ce qui manque à l'œuvre, sa marge d'ombre qui la fait texte, précisément. »¹¹¹²

« Nulle part ni jamais la forme n'est résultat, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. Son être est devenir » – au terme de notre étude des manuscrits de Saint-John Perse, nous ne pouvons que souscrire à cette déclaration du peintre Paul Klee. Ainsi espérons-nous avoir fourni dans le présent travail quelques éléments pour concevoir une nouvelle vision de la poétique, appliquée à l'empire fascinant et troublant de l'avant-texte, où se révèle la genèse de l'œuvre, une nouvelle représentation de l'œuvre d'art aussi, qui intègre son processus de création. Si, ayant accompagné notre lecture des dossiers manuscrits d'une enquête herméneutique, nous pouvons affirmer avec Gianni Vattimo, auteur du livre *Éthique de l'interprétation*, que « ce n'est que si l'on conçoit l'interprétation comme l'appropriation par un sujet d'un objet originellement étranger que l'on peut penser l'expérience herméneutique comme quelque chose qui se conclut par une transparence sans résidu, laquelle équivaut à la "mise à disposition totale" de l'objet »¹¹¹³, les manuscrits de Saint-John Perse échappent souvent à une telle entreprise d'interprétation, non seulement par leurs lacunes matérielles, associées à nos insuffisances méthodologiques, mais

¹¹¹² Claude Duchet, « Notes inachevées sur l'inachèvement », *op. cit.*, p.253.

¹¹¹³ Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, *op. cit.*, pp. 209-210.

aussi par leur nature même, qui refuse toute catégorisation, toute réduction à un système régi par des lois rationnelles et immuables. Notre lecture de l'avant-texte persien n'atteindra donc jamais cette « transparence sans résidu », résultat idéal de l'entreprise herméneutique, puisque, comme l'écrit Louis Hay, « dans l'univers des mots, aucun classement n'a de valeur absolue. Toujours un moment arrive où l'écriture coule entre les doigts de qui veut la saisir pour la mettre en bouteille et l'étiquetter. Mais ce mouvement fluide permet de la regarder avant qu'elle en soit fondue dans une structure. »¹¹¹⁴

La réalité vivante et riche du brouillon correspond ainsi à une vision moderne, voire postmoderne du monde et du littéraire, dominée par le fragment, l'inachevé, l'hétérogène et le multiple, par les phénomènes de déconstruction, d'éclatement, de pluralité, si opposés à l'image représentée dans le testament littéraire du poète, les *Œuvres complètes* éditées dans la « Pléiade », édifice triomphal et superbe, construction architecturale grandiose et parfaitement achevée. Prenant en compte cette « marge d'ombre » qui persiste dans chaque œuvre achevée, tel le silence virtuel qui lui a donné naissance, la lecture génétique rend le texte au royaume des possibles d'où il avait émergé, et réveille en lui les marques de son commencement et de son ascendance. Traducteur, interprète et critique de son œuvre, Saint-John Perse porte lui-même, dans un but souvent herméneutique, un tel regard rétrospectif sur le commencement et l'éclosion de ses œuvres, les livrant à leur statut virtuel, à leurs zones d'ombre et d'errance. L'acte créateur persien embrasse sur le manuscrit l'intégralité de la création et de la médiation littéraires – l'invention, l'élaboration, la réception et la critique – dans un unique désir d'unité et de totalité. La technique inventive du palimpseste ou du collage que nous découvrons sur le brouillon, ainsi que sa structure référentielle double, imaginaire (extralinguistique) et réflexive (génétique), visent à célébrer dans un seul geste créateur le monde et la création poétique.

¹¹¹⁴ Louis Hay, « En amont de l'écriture », in : *Carnets d'écrivains, op. cit.*, p.13.

Cette double célébration de la parole et de l'univers à l'intérieur de l'espace avant-textuel institue un rapport nouveau entre l'écriture et le réel : celle-là se déploie à partir de son référent imaginaire dont elle célèbre la présence sensible autant que sacrée, pendant que celui-ci est appréhendé à travers le processus créateur, qui lui confère un vécu scriptural, une trace manuscrite et un passé affectif, lui accordant le pouvoir de signifier. La représentation poétique et idéologique de l'acte créateur persien s'accompagne, malgré les affirmations optimistes de l'auteur, de la conscience moderne du pouvoir illusoire et trompeur des mots, de l'impossibilité de transgresser l'espace-temps textuel, d'aller au delà du poème. L'effort poétique et éthique persien de conquérir l'être et le réel sur le manuscrit consiste en vérité en une conquête du langage, en une quête stylistique et sémantique toujours recommencée.

En de nombreux endroits sur le manuscrit, la réalité scripturale échappe autant que le monde réel à la connaissance, et demeure une zone de mystère. Le commencement absolu de la genèse, situé en deçà du texte et du langage articulé¹¹¹⁵, ainsi que l'aboutissement ultime de la naissance textuelle, passage invisible mais décisif, transformant le manuscrit en œuvre achevée¹¹¹⁶, représentent les moments extrêmes et inexplorables de la création. Le processus créateur se dévoile comme une durée intérieure, une temporalité dynamique et irrégulière, dont les points limites à jamais inconnus subsistent hors de toute atteinte d'un regard analytique. Éclairant de nombreux passages de l'œuvre achevée, la découverte génétique d'une poétique du manuscrit doit cependant déclarer faillite devant ces énigmes insurmontables, que la connaissance de l'avant-texte ne fait qu'accroître. Ainsi Octave Nadal est-il amené à conclure son étude de l'avant-texte valéryen avec une telle

¹¹¹⁵ « La création artistique ne ressemble pas à l'éclosion d'une espèce naturelle, à partir de la semence ou du germe. » (Octave Nadal, *Paul Valéry : La Jeune Parque. Étude critique*, Paris, Gallimard, 1992, p.150).

¹¹¹⁶ « Je m'assurais que ni les brouillons ni les esquisses ne révèlent l'œuvre ; ses commencements ne sont pas dans les tribulations et les vicissitudes de sa genèse, mais dans l'unique instant où elle existe en tant qu'œuvre. Elle n'apparaît dans sa fleur qu'achevée. » (*ibid.*)

constatation : « Il y avait là une poétique neuve et singulière qui n’entendait plus faire de mystère poésie, mais de poésie mystère. »¹¹¹⁷

La poétique des manuscrits de Saint-John Perse embrasse ces zones d’ombre et de mystère indéchiffrables, qui incarnent la substance la plus vivante, la matière la plus animée de la genèse persienne, et leur attribue un statut essentiel et ontologique, car l’obscur et l’incohérent s’y transforment en gages de vivacité, de vie. À travers les vicissitudes de la création qui semblent prolonger à l’infini la suite des différentes étapes créatrices, dont les états manuscrits portent le témoignage éloquent, la genèse persienne se révèle comme une unité ouverte et vivante, dans ses continuités et ses failles, dans ses ruptures et ses illisibilités. L’émancipation de l’avant-texte n’enlève rien au charme magique, souvent inexplicable, de l’œuvre achevée. Le secret de la création ne peut être complètement élucidé, le manuscrit et l’œuvre achevée gardant toujours une partie d’obscurité.

La visée principale de notre travail était d’abandonner les *a priori* théoriques pour immerger notre regard dans l’espace sensible et envoûtant du manuscrit persien. De mettre en question l’idéologie créatrice établie par Saint-John Perse lui-même dans l’édition de la Pléiade, véritable *doxa* reprise et répétée à l’infini par une certaine critique persienne, que Mireille Sacotte nomma les « gardiens du temple ».¹¹¹⁸ De libérer l’œuvre de Saint-John Perse de la spéculation de la critique thématique traditionnelle et de sa subjectivité, par un retour exact au texte et à l’avant-texte, au fait manuscrit qui révèle l’intention véritable de l’auteur. D’expérimenter enfin une nouvelle technique d’interprétation, une pratique herméneutique à travers la genèse de l’œuvre.

Nous espérons avoir contribué par cette étude à une nouvelle approche de l’œuvre persienne, inépuisable et fascinante, à une meilleure compréhension de ses passages obscurs. Nous espérons avoir expliqué le fonctionnement de l’écriture persienne et du poème naissant sur le manuscrit –

¹¹¹⁷ Octave Nadal, *Paul Valéry : La Jeune Parque. Étude critique*, Paris, Gallimard, 1992, p.149.

¹¹¹⁸ Mireille Sacotte, *Saint-John Perse, op. cit.*, p.29.

même si ces secrets de la création garderont toujours une partie insondable et ne seront jamais complètement dévoilés.

Bibliographie sélective

Corpus¹¹¹⁹

1) Œuvres poétiques de Saint-John Perse

Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, Bibliothèque de la Pléiade.

Eloges, Paris, Gallimard, 1925 et 1948.

avec :

Images à Crusocé, daté 1904, Paris, La Nouvelle Revue Française, août 1909.

Écrit sur la Porte, daté 1908, Paris, La Nouvelle Revue Française, avril 1910.

Pour fêter une enfance, daté 1907, Paris, La Nouvelle Revue Française, avril 1910.

Récitation à l'éloge d'une Reine, daté 1907, Paris, La Nouvelle Revue Française, avril 1910.

Éloges, daté 1908, Paris, La Nouvelle Revue Française, juin 1911.

Amitié du Prince, Paris, Commerce, été 1924.

Chanson du Présomptif, Paris, Commerce, n° 3, hiver 1924.

Berceuse, publié dans *Mesa*, n°1, New York, Aurora, automne 1945.

Anabase, Paris, Gallimard, 1924.

Exil, Buenos Aires, Édition des Lettres Françaises, 1944.

avec :

Exil, Marseille, Cahiers du Sud, mai 1942.

Pluies, Buenos Aires, Édition des Lettres Françaises, 1944.

Neiges, Buenos Aires, Lettres Françaises, n° 13, juillet 1944.

Poème à l'étrangère, New York, Hémisphères, n° 1, été 1943.

¹¹¹⁹ Sont référencées ici uniquement les œuvres publiées. En ce qui concerne les références des manuscrits étudiés dans ce travail, nous invitons le lecteur à se reporter aux parties correspondantes de l'annexe.

Vents, Paris, Gallimard, 1946.

Amers, Paris, Gallimard, 1957.

Chronique, Paris, Gallimard, 1960.

L'Ordre des oiseaux, par Saint-John Perse et Georges Braque, Paris, « Au Vent d'Arles », La Société d'Éditions d'art, 1962.

Oiseaux, Paris, Gallimard, 1963.

Chanté par celle qui fut là..., Paris, La Nouvelle Revue Française, janvier 1969.

Chant pour un équinoxe, Paris, La Nouvelle Revue Française, septembre 1971.

Nocturne, Paris, La Nouvelle Revue Française, n°241, janvier 1973.

Sécheresse, Paris, La Nouvelle Revue Française, n° 258, juin 1974.

2) Écrits en prose de Saint-John Perse

publiés dans les *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade :

Discours

Hommages

Témoignages

Lettres

Publications posthumes de la correspondance de Saint-John Perse :

Correspondance avec Jean Paulhan (1925-1966), Joëlle Gardes-Tamine (éd.), *Cahiers Saint-John Perse*, n°10, Paris, Gallimard, 1991.

Correspondance avec Dag Hammarskjöld (1955-1961), Marie-Noëlle Little (éd.), *Cahiers Saint-John Perse*, n°11, Paris, Gallimard, 1993.

Correspondance avec Roger Caillois (1942-1975), Joëlle Gardes-Tamine (éd.), *Cahiers Saint-John Perse*, n°13, Paris, Gallimard, 1996.

Courrier d'exil. Saint-John Perse et ses amis américains (1940-1970), Carol Rigolot (éd.), *Cahiers Saint-John Perse*, n°15, Paris, Gallimard, 2001.

Lettres à l'Étrangère, Mauricette Berne (éd.), Paris, Gallimard, 1987.

Publication posthume d'un carnet de notes :

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

3) Traductions en langue anglaise de l'œuvre poétique de Saint-John Perse

Éloges and other poems, translated by Louise Varèse, New York, Pantheon Books, Bollingen Series, 1956 et 1960 (édition bilingue).

Anabasis, translated by T.S. Eliot, London, Faber and Faber, 1930 et 1959 (édition bilingue).

Anabasis, translated by T.S. Eliot, New York, Harcourt, Brace and Co., 1938 et 1949 (édition bilingue).

Anabasis, translated by Roger Little, Arlington (Texas), *The Arlington Quarterly*, II, 4, fall 1970.

Exile and other poems, translated by Denis Devlin, New York, Pantheon Books, Bollingen Series, 1949, 1953 et 1961 (édition bilingue).

Winds, translated by Hugh Chisholm, New York, Pantheon Books, Bollingen Series, 1953 et 1961 (édition bilingue).

Seamarks, translated by Wallace Fowlie, New York, Pantheon Books, Bollingen Series, 1958 (édition bilingue).

Chronique, translated by Robert Fitzgerald, New York, Pantheon Books, Bollingen Series, 1961 (édition bilingue).

Birds, translated by Robert Fitzgerald, New York, Pantheon Books, Bollingen Series, 1966 (édition bilingue).

4) Ouvrages appartenant à la bibliothèque personnelle de Saint-John
Perse

BÉGUIN Albert : *L'Âme romantique et le Rêve*, Édition des *Cahiers du Sud*, 1937.

BÉGUIN Albert (éd.) : *Le Romantisme allemand*, numéro spécial des *Cahiers du Sud*, mai-juin 1937.

GERMAIN Louis et LECHEVALIER Paul : *Encyclopédie pratique du naturaliste*, Paris, 1925.

MAQUET Charles : *Dictionnaire analogique*, Paris, Larousse, 1936. (cote 443.1 MAQ 1936).

MAQUET Charles : *Dictionnaire de Poche de la Langue Française Larousse analogique*, Paris, Larousse, 1971.

Bibliographie critique

1) Ouvrages entièrement consacrés à Saint-John Perse

AIGRISSE Gilberte : *Saint-John Perse et ses mythologies*, Paris, Imago, 1992.

AQUIEN Michèle : *L'Être et le nom*, Seyssel, Champ Vallon, 1985.

ARANJO Daniel : *Saint-John Perse et la musique*, Pau, J&D Éditions, 1988.

BERNE Mauricette (éd.) : *Saint-John Perse. Lettres à l'Étrangère*, Paris, Gallimard, 1987.

BOSQUET Alain : *Saint-John Perse*, Paris, Seghers, 1971.

CADUC Évelyne : *Saint-John Perse. Connaissance et création*, Paris, Corti, 1977.

CADUC Évelyne : *Index de l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Paris, Champion, 1993.

CAILLOIS Roger : *Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1972.

CAMELIN Colette : *Éclat des contraires : la poétique de Saint-John Perse*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

CAMELIN Colette : *Saint-John Perse : l'éclat des contradictions. Poétique et philosophie du mouvement*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII, 1995.

CHEHAB May : *Saint-John Perse et la Grèce*, Thèse de doctorat, Université de Provence, 1999.

CLERC Gabrielle : *Saint-John Perse ou la poésie comme acte sacré*, Neuchâtel, La Baconnière, 1990.

CORZANI Jack (éd.) : *Saint-John Perse : les années de formation*, Paris, L'Harmattan, 1996.

COSS-HUMBERT Élisabeth : *Poésie, science de l'être : une lecture ontologique de Saint-John Perse*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

DESSONS Gérard : *Rythmique de Saint-John Perse*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII, 1989.

DOUMET Christian : *Les thèmes aériens dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Paris, Minard, 1976.

- ELBAZ Shlomo : *T.S.Eliot et Saint-John Perse face à face et face au désert*, Thèse de doctorat, Université de Jérusalem, 1973.
- ELBAZ Shlomo : *Lectures d'Anabase de Saint-John Perse : le désert, le désir*, Genève, L'Âge d'homme, 1977.
- FAVRE Yves-Alain : *Saint-John Perse. Le langage et le sacré*, Paris, Corti, 1977.
- FAVRE Yves-Alain (éd.) : *De l'homme au poète. Portulans pour Saint-John Perse*, Pau, J&D Éditions, 1989.
- FRANC André-Alain : *Étrangeté et exil dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse II, 1992.
- FREDERIC Madeleine : *La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1984.
- GALLAGHER Mary : *La créolité de Saint-John Perse*, Cahiers Saint-John Perse, n°14, Paris, Gallimard, 1998.
- GALLAGHER Mary : *La poétique de la différence chez Saint-John Perse*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII, 1988.
- GARDES-TAMINE Joëlle : *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996.
- GARDES-TAMINE Joëlle (éd.) : *Correspondance Saint-John Perse – Jean Paulhan (1925-1966)*, Cahiers Saint-John Perse, n°10, Paris, Gallimard, 1991.
- GARDES-TAMINE Joëlle (éd.) : *Saint-John Perse. Correspondance avec Roger Caillois (1942-1975)*, Cahiers Saint-John Perse, n°13, Paris, Gallimard, 1996.
- GARDES-TAMINE Joëlle (éd.) : *Saint-John Perse. Aventurier du monde et de l'esprit. (1887-1975)*, Aix-en-Provence, Fondation Saint-John Perse, 1994.
- GUERRE Pierre : *Portrait de Saint-John Perse*, par Roger Little, Marseille, Sud, 1989.
- GUO Anding (éd.) : *Saint-John Perse et la Chine*, Pékin, La Chine au présent, 1999.
- HENRY Albert : *"Amitié du Prince" de Saint-John Perse : Édition critique, Transcription d'états manuscrits, Études*, Paris, Gallimard, 1979.
- HENRY Albert : *"Amers" de Saint-John Perse : une poésie du mouvement*, Paris, Gallimard, 1981.
- HENRY Albert : *"Anabase" de Saint-John Perse : Édition critique, Transcription d'états manuscrits, Études*, Paris, Gallimard, 1983.

- HENRY Albert (éd.) : *Lettres d'Alexis Leger à Gabriel Frizeau*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1993.
- LEVILLAIN Henriette : *Le rituel poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1977.
- LEVILLAIN Henriette : *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Paris, Corti, 1987.
- LEVILLAIN Henriette et SACOTTE Mireille (éd.) : *Saint-John Perse. Antillanité et universalité*, Paris, Éditions Caribéennes, 1988.
- LITTLE Marie-Noëlle (éd.) : *Correspondance Alexis Leger – Dag Hammarskjöld (1955-1961)*, Cahiers Saint-John Perse, n°11, Paris, Gallimard, 1993.
- LITTLE Roger : *Études sur Saint-John Perse*, Bibliothèque du XX^e siècle, Paris, Klincksieck, 1984.
- LITTLE Roger et BURGOS Jean (éd.) : *Lectures de Saint-John Perse*, Cahiers du XX^e siècle, n°7, Paris, Klincksieck, 1976.
- LORANQUIN Albert : *Saint-John Perse. Essai*, Paris, Gallimard, 1963.
- MAYAUX Catherine : *Les Lettres d'Asie de Saint-John Perse. Les récrits d'un poète*, Cahiers Saint-John Perse, n°12, Paris, Gallimard, 1994.
- MAYAUX Catherine : *Le référent chinois dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Thèse d'État, Université de Pau, 1991.
- MAYAUX Catherine (éd.) : *Modernité de Saint-John Perse ?*, Actes du colloque de Besançon, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.
- NASTA Dan-Ion : *Saint-John Perse et la découverte de l'être*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- OSTROVSKY Erika : *Under the sign of ambiguity : Saint-John Perse / Alexis Leger*, New York, New York University Press, 1985.
- PAULHAN Jean : *Énigmes de Perse*, Mazamet, Babel, 1992.
- PINALIE Pierre (éd.) : *Pour Saint-John Perse. Études et essais pour le Centenaire de Saint-John Perse (1887-1987)*, Paris, L'Harmattan, 1988.
- RACINE Daniel : *La fortune de Saint-John Perse en Amérique jusqu'en 1970*, Thèse de doctorat, Université Paris IV, 1972.
- RACINE Daniel (éd.) : *Saint-John Perse. L'obscur naissance du langage*, La Revue des Lettres Modernes, Paris, Minard, 1987.

- RACINE Daniel (éd.) : *Saint-John Perse et les Arts, La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1989.
- RADHOUANE Nebil : *La syntaxe dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Thèse d'État, Université de Tunis I, 1998.
- RIGOLOT Carol (éd.) : *Saint-John Perse et ses amis américains. Courrier d'exil, Cahiers Saint-John Perse*, n°15, Paris, Gallimard, 2001.
- RIGOLOT Carol : *Forged Genealogies : Saint-John Perse's Conversations with Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.
- RIGOLOT Carol : *The dialectics of poetry : Saint-John Perse*, Thèse de doctorat, University of Michigan, 1973.
- SACOTTE Mireille : *Parcours de Saint-John Perse*, Paris, Champion, 1987.
- SACOTTE Mireille : *Saint-John Perse*, Paris, Belfond, 1991.
- SACOTTE Mireille : *Alexis Leger / Saint-John Perse*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- SACOTTE Mireille : *M. Sacotte présente "Éloges" et "La Gloire des rois" de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1999.
- SACOTTE Mireille : *Itinéraire de Saint-John Perse : espace, initiation, écriture*, Thèse d'État, Université Paris IV, 1983.
- STERLING Richard L. : *The prose works of Saint-John Perse. Towards an understanding of his poetry*, New York, Lang, 1994.
- URIAN Judith : *The biblical context in Saint-John Perse's work*, Thèse de doctorat, Université Hébraïque de Jérusalem, 1997.
- VAN RUTTEN Pierre : *Le langage poétique de Saint-John Perse*, Paris-La Haye, Mouton, 1975.
- VENTRESQUE Renée : *Les Antilles de Saint-John Perse. Itinéraire intellectuel d'un poète*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- VENTRESQUE Renée : *Le songe antillais de Saint-John Perse*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- VENTRESQUE Renée : *La Bibliothèque de Saint-John Perse des années de jeunesse à l'exil : matériau anthropologique et création poétique*, Thèse de doctorat, Université Montpellier III, 1990.
- WINSPUR Steven : *Saint-John Perse and the Imaginary Reader*, Genève, Droz, 1988.
- YOYO Émile : *Saint-John Perse et le conteur*, Paris, Bordas, 1971.

2) Ouvrages collectifs : recueils d'études et numéros d'hommage

Cahiers Saint-John Perse, Paris, Gallimard, Publication de la Fondation Saint-John Perse, à partir de 1978.

Espaces de Saint-John Perse, n°1-2, « Questions de Poétique : Le travail du texte » (Table-Ronde 1978) et « Mots et savoirs dans l'œuvre de Saint-John Perse » (Colloque 1979), Aix-en Provence, Publication de l'Université de Provence, 1980.

Espaces de Saint-John Perse, n°3, « Saint-John Perse et les États-Unis » (Colloque 1980), Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1981.

Hommage à Saint-John Perse, *Nouvelle Revue Française*, n°278, Paris, février 1976.

Honneur à Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1965.

Modernité de Saint-John Perse ?, Catherine Mayaux (éd.), Actes du colloque de Besançon, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.

Pour Saint-John Perse. Études et Essais pour le Centenaire de Saint-John Perse (1887-1987), textes réunis par Pierre Pinalie, Paris, L'Harmattan, 1988.

Saint-John Perse, textes réunis par Jean Paulhan, *Les Cahiers de la Pléiade*, n°X, Paris, Gallimard, 1950.

Saint-John Perse, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 78^e année, n°3, Paris, A. Colin, mai-juin 1978.

Saint-John Perse, *Europe*, 73^e année, n°799-800, nov-déc. 1995.

Saint-John Perse : Antillais universel, textes réunis par Daniel Racine, Paris, Minard, 1992.

Saint-John Perse. Antillanité et Universalité, textes réunis par H. Levillain et M. Sacotte, Paris, Éditions Caribéennes, 1988.

Saint-John Perse, l'éternel exilé, *La Revue des Deux Mondes*, n°3, Paris, mars 1999.

Saint-John Perse : les années de formation, textes réunis par Jack Corzani, Paris, L'Harmattan, 1996.

3) Ouvrages en partie consacrés à Saint-John Perse

AQUIEN Michèle : « La chose et l'œuvre : Saint-John Perse et le mythe du poète indivis », *L'autre versant du langage*, Paris, Corti, 1997, pp.363-395.

BOLLACK Jean : « Une esthétique de l'origine : Saint-John Perse », *La Grèce de personne. Les mots sous le mythe*, Paris, Seuil, 1997, pp.223-245.

BONNEFOY Yves : *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995.

BOSQUET Alain : « Saint-John Perse », *La mémoire ou l'oubli*, Paris, Grasset, 1980.

BOURGEOIS Louis : « Saint-John Perse ou L'assomption du néant par la force », *Poètes de l'au-delà*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984.

CAIRNS Hunlington : *The Bollingen Adventure. A toast to J.D. Barret*, Bollingen Series, Princeton University Press, 1969.

CASTIN Nicolas : « La traversée sensible », *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp.157-235.

DELORT Jacques : « L'Éthique européenne à travers l'œuvre de Saint-John Perse », *La Poésie et le sacré. Rimbaud, Paul Valéry, Saint-John Perse, René Char*, Arpajon, Éditions du Labyrinthe, 1996, pp.33-59.

DENTAN Yves : « Le Chant de Saint-John Perse », *Souffle du large. Douze rencontres de Mauriac à Malraux*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1996, pp.147-157.

FRIEDRICH Hugo : « Saint-John Perse », *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

GARAUDY Roger : « Saint-John Perse », *D'un réalisme sans rivages*, Paris, Plon, 1966.

GIUSTO Jean-Pierre : « Saint-John Perse : "Exil". Écriture et présence », *Écritures, aventures. (Baudelaire, Char, Jaccottet, Laforgue, Lautréamont, Michaux, Rimbaud, Saint-John Perse, Segalen, Verlaine)*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, pp.113-162.

GLISSANT Édouard : *Faulkner. Mississippi*, Paris, Stock, 1996.

GLISSANT Édouard : *Traité du tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

GRACQ Julien : *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1980.

- GUERMES Sophie : *La poésie moderne : essai sur le lieu caché. (Rimbaud, Char, Bonnefoy, Saint-John Perse)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- HOFMANNSTHAL Hugo von : *Le livre des amis*, Paris, Maren Sell, 1990.
- JACCOTTET Philippe : « Saint-John Perse : Trop de beauté ? », *L'Entretien des muses. Chroniques de poésie*, Paris, Gallimard, 1968, pp.33-41.
- JACCOTTET Philippe : *Écrits pour papier journal*, Paris, Gallimard, 1994.
- MAC GUIRE William : *Bollingen, An adventure in collecting the past*, Bollingen Series, Princeton University Press, 1982.
- MESCHONNIC Henri : « Historicité de Saint-John Perse », *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, pp.359-389.
- ONIMUS Jean : « Saint-John Perse, une poésie de la transcendance », *Expérience de la poésie*, Paris-Bruxelles, Brouwer, 1973, pp.23-42.
- PAYET-BURIN Roger : *Émerveillement et lucidité poétiques : Baudelaire, Apollinaire, Éluard, Cocteau, Saint-John Perse, Char*, Paris, Nizet, 1977.
- PARENT Monique : « Les thèmes poétiques de Saint-John Perse », *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Paris, Klincksieck, 1960.
- POULET Georges : « Saint-John Perse », *Études sur le temps humain*, tome III, « Le point de départ », Paris, Plon, 1964.
- RICHARD Jean-Pierre : « Saint-John Perse », *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil 1964.
- SON Mihae : *La quête métaphysique dans la poésie moderne des années 1920 aux années 1960. Jules Supervielle, Saint-John Perse et Pierre-Jean Jouve*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse II, 1995.
- VENTRESQUE Renée [et al.] (éd.) : *Trois poètes face à la crise de l'histoire : André Breton, Saint-John Perse, René Char*, Paris, L'Harmattan, 1997.

4) Articles consacrés à Saint-John Perse

ACHARD-ABELL Marcelle : « Heidegger et la poésie de Saint-John Perse : un rapprochement », in : *Revue de métaphysique et de morale*, juillet-septembre 1966.

AGOSTI Stefano : « Pour une typologie de la métaphore persienne », in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°7, Paris, Gallimard, 1984, pp.85-105.

AGOSTI Stefano : « Instance phatique et construction du poème chez Saint-John Perse », in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°3, Paris, Gallimard, 1980, pp.71-97.

ALEXANDRE Didier : « La référence scientifique dans la poésie de Saint-John Perse », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.173-188.

ALEXANDRE Pascale : « Claudel et Saint-John Perse traducteurs des Grecs », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, Catherine Mayaux (éd.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.45-64.

ANDREWS Mark W. : « "Aux Syrtes de l'exil". Saint-John Perse et les territoires de l'autre », in : *Saint-John Perse : Antillais universel*, D. Racine (éd.), Paris, Minard, 1992, pp.287-305.

AQUIEN Michèle : « Saint-John Perse et le cratylisme », in : *L'Information littéraire*, 39^e année, n°2, mars-avril 1987, pp.62-67.

AQUIEN Michèle : « Saint-John Perse et le signifiant antillais », in : *Saint-John Perse : Antillanité et Universalité*, H. Levillain et M. Sacotte (éd.), Paris, Éditions Caribéennes, 1988, pp.119-130.

AQUIEN Michèle : « Le *Discours de Stockholm* : "Poésie" et poésie », in : *Saint-John Perse, Europe*, n°799-800, 73^e année, nov-déc 1995, pp.147-156.

ARANJO Daniel : « Saint-John Perse et Edgar Varèse. Un axe très atlantique », in : *Saint-John Perse : Antillais universel*, D. Racine (éd.), Paris, Minard, 1992, pp.125-141.

ARANJO Daniel : « Saint-John Perse et Paul Valéry », in : *Conscience et création dans l'œuvre de Paul Valéry*, S. Larnaudie (éd.), Pau, Presses Universitaires de Pau, 1997, pp.155-168.

- ARCHAMBAULT Paul J. : « L'exil américain de Saint-John Perse », in : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°43, Paris, mai 1991, pp.113-133.
- BATEMAN Jacqueline : « Questions de métrique persienne », in : *Lectures de Saint-John Perse, Cahiers du XX^e siècle*, n°7, R. Little (éd.), Paris, Klincksieck, 1976, pp.27-56.
- BÉHAR Henri : « Surréaliste à distance. Correspondance André Breton - Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse, Europe*, n°799-800, nov-déc. 1995, pp.59-84.
- BERCHAN Richard : « Réflexions sur des problèmes de traduction : le cas Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse et les États-Unis, Espaces de Saint-John Perse*, n°3, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1981, pp.317-333.
- BIDDLE Francis : « Saint-John Perse chez ses amis d'Amérique », in : *Saint-John Perse, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, Bibliothèque de la Pléiade, pp.1247-1252.
- BLAINE Larene R. : « Exil ou l'ironie en images », in : *Saint-John Perse : Antillais universel*, D. Racine (éd.), Paris, Minard, 1992, pp.307-312.
- BONNE-DUBLINE Chantal et HUYNH Jeanne-Antide : « "Images à Crusoé" de Saint-John Perse : du seuil poétique au cœur de l'œuvre », in : *Le Français d'Aujourd'hui*, mars 1997, pp.80-90.
- BONNEFOY Yves : « L'Illumination et l'Éloge », in : *Honneur à Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1965.
- BRACHER Nathan, « La conjuration du poète et de la chose : objectivisme de Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse. L'obscur naissance du langage*, D. Racine (éd.), *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1987, pp.13-25.
- BRACHER Nathan : « De la débâcle au rassemblement. Une poétique cosmopolite », in : *Saint-John Perse : Antillais universel*, D. Racine (éd.), Paris, Minard, 1992, pp.143-156.
- BRESSOLETTE Michel, « La Mort au masque de céruse », in : *La Mort en toutes Lettres*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983.
- BURGOS Jean : « À propos de *Sécheresse*. Note sur la dernière poétique de Saint-John Perse », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, Catherine Mayaux (éd.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.163-172.

CADUC Évelyne : « Pays rêvé, pays réel. Le texte-paysage chez Saint-John Perse et Édouard Glissant », in : *Horizons d'Édouard Glissant*, Y-A. Favre (éd.), Pau, J&D Éditions, 1992, pp.485-498.

CAI Shu : « Saint-John Perse, un poète qui voyage en ses propres propos », in : *Saint-John Perse et la Chine*, A. Guo (éd.), Pékin, La Chine au présent, 1999, pp. 65-70.

CAILLOIS Roger : « Une poésie encyclopédique », in : *Saint-John Perse, Cahiers de la Pléiade*, n°X, Paris, Gallimard, 1950, pp.98-105.

CAMELIN Colette : « L'orage d'Orthez », in : *Souffle de Perse*, n°4, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 1994, pp.92-102.

CAMELIN Colette : « Notre Spinoza : la pensée du corps dans la poétique de Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse face aux créateurs, Souffle de Perse*, n°5/6, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1995, pp.164-179.

CAMELIN Colette : « Commentaire composé : Saint-John Perse, "Eloges", XVI », in : *L'École des Lettres*, II, 7, février 1995, pp.57-68.

CAMELIN Colette : « Saint-John Perse et le Nouveau Monde », in : *Dans le sillage de Collomb : l'Europe du Ponant et la découverte du Nouveau Monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, pp.439-446.

CAMELIN Colette : « Ruysbroeck à l'Hôtel Roquelaure : la crise spirituelle de Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse : les années de formation*, J. Corzani (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp.137-163.

CAMELIN Colette : « La Danse de Shiva : Saint-John Perse et la violence de l'histoire », in : *Trois poètes face à la crise de l'histoire : André Breton, Saint-John Perse, René Char*, R. Ventresque [et al.] (éd.), Paris, L'Harmattan, 1997, pp.117-137.

CAMELIN Colette : « Mythes et histoire dans les poèmes d'exil de Saint-John Perse » in : *Les Systèmes mythologiques*, J. Boulogne (éd.), Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, pp.161-172.

CAMELIN Colette : « Les *Œuvres complètes* de Saint-John Perse », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.251-264.

- CAMELIN Colette : « 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*, mai 2002, CRDP de Reims, (à paraître).
- CANADAS Serge : « Naissance du mythe poétique », in : *Saint-John Perse : les années de formation*, J. Corzani (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp.229-248.
- CASTIN Nicolas : « La symbolisation persienne. L'horizon de l'unité », in : *Horizons de la poésie moderne*, M. Collot (éd.), Publication de l'Université Paris X, 1998, pp.95-109.
- CASTIN Nicolas : « Figures du vent : modernités du paysage persien », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.137-152.
- CÉRY Loïc : « La dure vie de l'oiseau Annaô », in : *Souffle de Perse*, n°9, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 2000, pp.52-68.
- CESBRON Georges : « Naissance du poème chez Saint-John Perse : Une proposition de lecture d'*Amers* », in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, Paris, Gallimard, 1983, pp.9-37.
- CESBRON Georges : « 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, pp.338-340.
- CHEHAB May : « *Anabase* : antiquité et modernité », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.27-44.
- CHEVRIER Désiré : « De la pompe persienne », in : *De l'homme au poète. Portulans pour Saint-John Perse*, Y-A. Favre (éd.), Pau, J&D Éditions, 1989, pp.44-54.
- CHURCHMAN Anne : « L'énumération chez Saint-John Perse : à propos d'une page de *Vents* », in : *Honneur à Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1965, pp.480-488.
- CLAVERIE André : « Une poésie de la célébration », in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°4, Paris, Gallimard, 1981, pp.83-114.
- CLAVERIE André : « Le paradigme antillais », in : *Pour Saint-John Perse*, P. Pinalie (éd.), Paris, L'Harmattan, 1988, pp.101-124.

- CLAVERIE André : « Le prince et le poète. Une image de l'impossible épopée de Saint-John Perse », in : *De l'homme au poète. Portulans pour Saint-John Perse*, Y-A. Favre (éd.), Pau, J&D Éditions, 1989, pp.86-96.
- CONDÉ Maryse : « Éloge de Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse, Europe*, n°799-800, nov-déc. 1995, pp.20-25.
- COSS-HUMBERT Élisabeth : « La dialectique de la séduction dans la poétique de Saint-John Perse », in : *Littérature et séduction*, Paris, Klincksieck, 1997, pp.141-151.
- DAUCHY Valérie : « Note sur la genèse d'Éloges », in : *Souffle de Perse*, n°2, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 1992, pp.65-69.
- DESSONS Gérard : « L'usage du dictionnaire dans la poésie de Saint-John Perse. Un mode paradoxal de l'écriture », in : *Dictionnaires et littérature*, P. Corbin (éd.), Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp.307-317.
- DEVLIN Denis : « Saint-John Perse à Washington », in : *Saint-John Perse, Les Cahiers de la Pléiade*, n°X, Paris, Gallimard, 1950.
- ELBAZ Shlomo : « T.S.Eliot vu et corrigé par Saint-John Perse », in : *Espaces de Saint-John Perse*, n°1-2, Publication de l'Université de Provence, 1979, pp.129-150.
- ELIOT Thomas Stearns : « Un feuillet unique », in : *Saint-John Perse. Les Cahiers de la Pléiade*, n°X, Paris, Gallimard, 1950.
- FAVRE Yves-Alain : « Saint-John Perse et l'art de la lettre », in : *De l'homme au poète. Portulans pour Saint-John Perse*, Y-A. Favre (éd.), Pau, J&D Éditions, 1989, pp.18-28.
- FOWLIE Wallace : « The Poetics of Saint-John Perse », *Poetry*, vol. LXXXII, n°6, Chicago, 1953.
- FREDERIC Madeleine : « Jeux sémantiques chez Saint-John Perse », in : *Espaces de Saint-John Perse*, n° 1-2, « Mots et savoirs dans l'œuvre de Saint-John Perse », Aix-en Provence, Publication de l'Université de Provence, 1980, pp.169-178.
- FREDERIC Madeleine : « Arbitrage du signe et remotivation poétique », in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°5, Paris, Gallimard, 1982, pp.109-121.
- FREDERIC Madeleine : D'Éloges à Anabase, du parti pris à l'essence des choses, in : *Saint-John Perse : les années de formation*, J. Corzani (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp.261-272.

- FRÉMY Yann : « Arthur Rimbaud et Saint-John Perse (ou le concept d'énergie à l'épreuve de la réalité) », in : *Rimbaud vivant*, n°37, juillet 1998, pp.14-19.
- GALLAGHER Mary : « L'être et l'étant : le sens du divers dans l'écriture poétique de Saint-John Perse », in : *Pour Saint-John Perse*, P. Pinalie (éd.), Paris, L'Harmattan, 1988, pp.187-201.
- GALLAGHER Mary : « Saint-John Perse et la nouvelle créolité », in : *Souffle de Perse*, n°4, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 1994, pp.75-92.
- GALLAGHER Mary : « 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.
- GALLAGHER Mary : « Des ébauches d'une poétique créole. Trois poèmes de Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse : les années de formation*, J. Corzani (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp.29-43.
- GALLAGHER Mary : « Saint-John Perse : créole, donc moderne ? », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Besançon, Presses Universitaires Franco-Comtoises, 2001, pp.363-376.
- GARDES-TAMINE Joëlle : « Les graines du poème », in : *Impressions du Sud*, 24, décembre 1989, p.9.
- GARDES-TAMINE Joëlle : « Sur trois grandes saisons », in : *Bulletin de liaison*, 3, 1989, pp.10-15.
- GARDES-TAMINE Joëlle : « De la multiplicité des apparences à l'unité de l'être : le collage chez Saint-John Perse », in : *Cuadernos de filología francesa*, n°8, Universidad de Extremadura, 1994, pp.46-56.
- GARDES-TAMINE Joëlle : « Mots et figures de l'exil chez Saint-John Perse », *Œuvres et critiques*, XX, 1, Tübingen, 1995, pp.233-241.
- GARDES-TAMINE Joëlle : « 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.
- GARDES-TAMINE Joëlle : « Saint-John Perse et les mots », in : *Saint-John Perse, Europe*, n°799-800, nov-déc. 1995, pp.110-118.
- GARDES-TAMINE Joëlle : « De la biographie d'Alexis Leger à la Vie de Saint-John Perse », in : *Les mots, la Vie, Revue sur le surréalisme*, n°9, 1996, pp.82-87.

GARDES-TAMINE Joëlle : « Des textes de jeunesse à *Anabase* : la constitution d'un lyrisme impersonnel », in : *Saint-John Perse : les années de formation*, J. Corzani (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp.249-260.

GARDES-TAMINE Joëlle : « Quelques réflexions sur le collage chez Cendrars, Apollinaire, Saint-John Perse », in : *Blaise Cendrars 4, La Provence et la séduction du Sud, La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1996, pp.85-98.

GARDES-TAMINE Joëlle : « De l'intérêt stylistique du verbe », in : *Travaux : le verbe*, n°14, Publications de l'Université de Provence, 1997, pp.202-208.

GARDES-TAMINE Joëlle : « D'Alexis Leger à Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse, l'éternel exilé, La Revue des Deux Mondes*, n°3, Paris, mars 1999, pp.16-31.

GARDES-TAMINE Joëlle : « "Ces terres jaunes, notre délice..." : La Chine dans la constitution de la poétique de Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse et la Chine*, A. Guo (éd.), Pékin, La Chine au présent, 1999, pp. 15-29.

GARDES-TAMINE Joëlle : « Car "la mémoire est incertaine et le récit est aberrant". Sur les étapes d'une "Biographie" », in : *Souffle de Perse*, n°9, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 2000, pp.5-10.

GARDES-TAMINE Joëlle : « Saint-John Perse et la belle parole », in : *Cartes Blanches*, n°1, Presses Universitaires de Montpellier, septembre 2000, pp.145-162.

GATEAU Jean-Charles : « Tentative de fécondation d'un avant-texte de Saint-John Perse », in : *Souffle de Perse*, n°7, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1997, pp.91-101.

GIRARD Alain : « Portrait de Saint-John Perse en mandarin chinois. Note sur la poétique du sujet dans l'œuvre de Saint-John Perse vue à travers la structure Prince-poète », in : *Saint-John Perse : les années de formation*, J. Corzani (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp.273-296.

GIRARD René : « L'Histoire dans l'œuvre de Saint-John Perse », in : *The Romanic Review*, n°44, 1953, pp.47-55.

GIUSTO Jean-Pierre : « Le mot poétique : trois expériences. Rimbaud, Saint-John Perse et Michaux », in : *Enjeux poétiques du vingtième siècle*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 1997, pp.77-90.

GONTARD Marc : « La métaphore du texte. (Écriture et in-signifiante dans *Neiges*) », in : *Espaces de Saint-John Perse*, n° 1-2, « Questions de poétique : le

travail du texte », Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1979, pp.73-86.

GOODHART Lynne M. : « Saint-John Perse et les Vents du Nouvel Âge », in : *Saint-John Perse : Antillais universel*, D. Racine (éd.), Paris, Minard, 1992, pp.195-205.

GREINER Thorsten : « La mantique du poème », in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°2, Paris, Gallimard, 1979, pp.77-104.

GUÉRARD Jean-François : « La *Biographie* en guise de préface chez Saint-John Perse », in : *L'Information littéraire*, n°42-4, 1990, pp.3-6.

HARTMANN Esa : « Histoire d'une traduction », in : *Souffle de Perse*, n°9, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 2000, pp.11-27.

HENRY Albert : « La vierge et l'épée. Deux énigmes persiennes », in : *Studi Francesi*, Torino, XXXII, 94, maggio-agosto 1988, pp.297-302.

HOLST Holger Christian : « Une correspondance perdue : Karen Bramson / Alexis Leger (1916-1918) », in : *Souffle de Perse*, n°9, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 2000, pp.28-46.

KASSAB-CHARFI Samia : « Contribution à une poétique des *Lettres d'Asie* de Saint-John Perse », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Besançon, Presses Universitaires de Besançon, 2001, pp.203-218.

KEMP Friedhelm : « Annotations de Saint-John Perse », précédé d'une présentation de F. Kemp, in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, Paris, Gallimard, 1983, pp.39-131.

KEMP Friedhelm : « Der Dichter Saint-John Perse », in : *Texte und Zeichen*, Darmstadt-Berlin, n°8, janvier 1956.

LACOUR Thérèse : « Poésie mythique ou poésie mystique ? Variations sur le thème du "temps favorable" dans *Chronique* et *Sécheresse* de Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse : Antillais universel*, D. Racine (éd.), Paris, Minard, 1992, pp.207-225.

LEVEUGLE Estelle : « Le mythe de la langue dans la poésie de Saint-John Perse », in : *Sprache und Mythos, Mythos der Sprache*, B. Burtscher-Bechter (éd.), Bonn, Romanistischer Verlag, 1998, pp.73-81.

LEVILLAIN Henriette : « L'image du sacrifice dans la poétique de Saint-John Perse », in : *Espaces de Saint-John Perse*, n° 1-2, « Mots et savoirs dans l'œuvre de Saint-John Perse », Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1979, pp.189-200.

LEVILLAIN Henriette : « La religion préchrétienne chez Saint-John Perse », in : *L'Histoire des Religions dans le mouvement symboliste européen*, Paris, Bayeux, 1979, pp.72-85.

LEVILLAIN Henriette : « Étude sur une traduction anglaise de *Chronique* par R. Fitzgerald », in : *Saint-John Perse et les États-Unis, Espaces de Saint-John Perse*, n°3, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1981, pp.335-357.

LEVILLAIN Henriette : « Saint-John Perse et sa traduction (Saint-John Perse et l'étranger), in : *Poésie*, 87, mai 1987.

LEVILLAIN Henriette : « Aux sources du mot poétique : le dictionnaire analogique », in : *Pour Saint-John Perse*, P. Pinalie (éd.), Paris, L'Harmattan, 1988, pp.157-168.

LEVILLAIN Henriette : « Saint-John Perse : de la nomenclature ornithologique au nom poétique », in : *Modèles de la création littéraire*, Actes du Colloque de l'Université Paris X, Paris, Publication de l'Université Paris X-Nanterre, 1989, pp.113-126.

LEVILLAIN Henriette : « Ungaretti et Saint-John Perse : des affinités sélectives », in : *Revue des Études Italiennes*, XXXV, 1-4, juillet 1990, pp.51-57.

LEVILLAIN Henriette : « Saint-John Perse. Traducteur en langue anglaise de son œuvre. Problématique d'analyse critique », in : *La traduction plurielle*, M. Ballard (éd.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, pp.33-45.

LEVILLAIN Henriette : « Saint-John Perse, le poète au masque d'or », in : *Elseneur*, 9, Université de Caen, 1994, pp.51-57.

LEVILLAIN Henriette : « L'Obscurité du visible ou le malentendu sur la propriété du mot », in : *Saint-John Perse, Europe*, n°799-800, nov-déc. 1995, pp.199-127.

LEVILLAIN Henriette : « Portrait d'Alexis Leger au Quai d'Orsay : 1938-1940 », in : *Trois poètes face à la crise de l'histoire : André Breton, Saint-John Perse, René Char*, R. Ventresque [et al.] (éd.), Paris, L'Harmattan, 1997, pp.61-77.

LEVILLAIN Henriette : « L'aventure poétique de la traduction d'*Anabase* », in : *Saint-John Perse, l'éternel exilé, La Revue des Deux Mondes*, n°3, Paris, mars 1999, pp.86-103.

LEVILLAIN Henriette : « Peut-on être nouveau sans être moderne ? », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Actes du colloque de Besançon, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.337-350.

- LEVILLAIN Henriette et SACOTTE Mireille : « La Recherche du sens », in : *Saint-John Perse, Europe*, n°799-800, nov-déc. 1995, pp.3-5.
- LITTLE Roger : « Le monde et le verbe dans l'œuvre de Saint-John Perse », in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°1, Paris, Gallimard, 1978, pp.101-122.
- LITTLE Roger : « T.S. Eliot et Saint-John Perse », *The Arlington Quarterly Review*, University of Texas, vol. II, n°2, 1969.
- LITTLE Roger : « Saint-John Perse et le parler créole », in : *Revue des Sciences humaines*, juillet-sept. 1970, pp.467-471.
- LITTLE Roger : « Pour une lecture de Saint-John Perse », *Alif*, n°7, Tunis, 1976.
- LITTLE Roger : « Saint-John Perse et Denis Devlin : un compagnonnage », in : *Espaces de Saint-John Perse*, n° 1-2, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1980, pp.119-127.
- LITTLE Roger : « Les métaphores du langage », in : *Espaces de Saint-John Perse*, n° 1-2, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1980, pp.393-405.
- LITTLE Roger : « Versions données sur deux versants... », in : *Espaces de Saint-John Perse*, n°3, « Saint-John Perse et les États-Unis » (Colloque 1980), Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1981, pp.315-316.
- LITTLE Roger : « La disposition d'un texte : « Récitation à l'éloge d'une Reine ». À la recherche d'un rythme », in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°6, Paris, Gallimard, 1983, pp.133-162.
- LITTLE Roger : « Saint-John Perse, poète anglais », in : *Études sur Saint-John Perse*, Paris, Klincksieck, 1984, pp.136-144.
- LITTLE Roger : « Comte rendu de : Henriette Levillain, *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique* », in : *French Studies*, XLII, 3, Oxford, July 1988, pp.364-365.
- LITTLE Roger : « Alexis Leger et Saint-John Perse. Le masque et la plume », in : *De l'homme au poète. Portulans pour Saint-John Perse*, Y-A. Favre (éd.), Pau, J&D Éditions, 1989, pp.6-17.
- LITTLE Roger : « Traduire Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse, Europe*, n°799-800, nov-déc.1995, pp.157-160.
- LONGHI Maria Giulia : « Lecture d'un poète par son traducteur : Romeo Lucchese et Saint-John Perse », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Actes

du colloque de Besançon, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.415-428.

MAXENCE Michel : « Saint-John Perse ou la tentation de la démesure », in : *Tel Quel*, n°4, hiver 1961.

MAYAUX Catherine : « Emprunts, collage et mise en page du poème dans le chant X d'*Anabase* », in : *Pour Saint-John Perse*, P. Pinalie (éd.), Paris, L'Harmattan, 1988, pp.169-185.

MAYAUX Catherine : « Le prince chinois dans "Le Fils du Ciel" de Segalen et dans "Amitié du Prince" de Saint-John Perse », in : *Victor Segalen*, Y-A. Favre (éd.), Actes du Colloque International, Pau, Université de Pau, 1988, pp.89-104.

MAYAUX Catherine : « Pour une relecture des *Lettres d'Asie* », in : *De l'homme au poète. Portulans pour Saint-John Perse*, Y-A. Favre (éd.), Pau, J&D Éditions, 1989, pp.29-43.

MAYAUX Catherine : « 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, pp.21-26.

MAYAUX Catherine : « À propos des *Lettres d'Asie* de Saint-John Perse », in : *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain Fournier*, XIX, n°69, 1993, pp.37-48.

MAYAUX Catherine : « Perse palimpseste », in : *Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre*, Pau, Publication de l'Université de Pau, 1993, pp.129-134.

MAYAUX Catherine : « Saint-John Perse, lecteur de Victor Segalen », in : *Saint-John Perse face aux créateurs*, *Souffle de Perse*, n°5/6, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1995, pp.138-150.

MAYAUX Catherine : « L'amateur de textes. Saint-John Perse et l'Asie centrale », in : *Saint-John Perse : les années de formation*, J. Corzani (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp.99-109.

MAYAUX Catherine : « Saint-John Perse, lecteur de Claudel », in : *Claudel Studies*, XXIV, 1-2, 1997, pp. 111-117.

MAYAUX Catherine : « Compléments aux récrits d'un poète », in : *Souffle de Perse*, n°8, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1998, pp.55-64.

- MAYAUX Catherine : « Traces chinoises dans l'œuvre de Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse et la Chine*, A. Guo (éd.), Pékin, La Chine au présent, 1999, pp. 41-56.
- MAYAUX Catherine : « Saint-John Perse et les poètes contemporains », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, Actes du colloque de Besançon, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.265-282.
- MOREL Pierre : « Alexis Leger en Amérique. L'éloge de l'exil », in : *Saint-John Perse, l'éternel exilé, La Revue des Deux Mondes*, n°3, mars 1999, pp.43-70.
- MOROT-SIR Édouard : « Le songe et l'imagination ironique de la référence selon Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse. L'obscur naissance du langage*, D. Racine (éd.), *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1987, pp.191-213.
- NOGACKI Edmond : « Saint-John Perse et l'Extrême-Orient. Le navigateur dans le vent jaune », in : *L'énergie créatrice*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 1997, pp.105-112.
- NONNENMACHER Georges : « La lecture de Saint-John Perse par Yves Bonnefoy, et ses enseignements », in : *Souffle de Perse*, n°7, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1997, pp.10-19.
- PEREZ Claude-Pierre : « L'autoportrait de Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse : Antillais universel*, D. Racine (éd.), Paris, Minard, 1992, pp.346-360.
- PHILIPPON Michel : « Discours de la rééducation volontaire. La lettre à Frizeau du mars 1907 », in : *Saint-John Perse : les années de formation*, J. Corzani (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp.195-204.
- PICARD Jacqueline : « Les "Images à Crusoé" comme variation textuelle et picturale », in : *Souffle de Perse*, n°7, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1997, pp.102-120.
- PRINDERRE Corinne : « Saint-John Perse, victime de la mode ? », in : *Souffle de Perse*, n°9, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 2000, pp.95-98.
- RACINE Daniel : « État de recherches sur Saint-John Perse », in : *La revue des Lettres Modernes*, 1989, pp.137-175.
- RACINE Daniel : « Saint-John Perse devant la critique américaine », in : *Espaces de Saint-John Perse*, n°3, « Saint-John Perse et les États-Unis » (Colloque 1980), Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1981, pp.205-230.

- RADHOUANE Nébil : « De la parole primultime dans *Chant pour un équinoxe* », in : *Souffle de Perse*, n°7, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1997, pp.20-36.
- RAYBAUD Antoine : « *Exil palimpseste* », in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°5, Paris, Gallimard, 1982, pp.79-107.
- RIGOLOT Carol : « L'Amérique de Saint-John Perse : Référentielle ou intertextuelle ? », in : *Espaces de Saint-John Perse*, n°3, « Saint-John Perse et les États-Unis » (Colloque 1980), Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1981, pp.87-97.
- RIGOLOT Carol : « *Amers* – à la recherche d'une poétique du discours épique », in : *Saint-John Perse. L'obscur naissance du langage*, D. Racine (éd.), *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1987, pp.103-119.
- RIGOLOT Carol : « The textual sea of *Amers* », in : *Pour Saint-John Perse*, P. Pinalie (éd.), Paris, L'Harmattan, 1988, pp.133-141.
- RIGOLOT Carol : « Neiges d'antan, Neiges d'Antilles : les signaux liminaires du poème », in : *Saint-John Perse : Antillais universel*, D. Racine (éd.), Paris, Minard, 1992, pp.93-108.
- RIGOLOT Carol : « *Oiseaux* : texte de Braque, sous-texte d'Audubon », in : *Saint-John Perse face aux créateurs, Souffle de Perse*, n°5/6, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1995, pp.245-256.
- RIGOLOT Carol : « Les éloges paradoxaux d'*Éloges* », in : *Saint-John Perse : les années de formation*, J. Corzani (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp.111-125.
- RIGOLOT Carol : « L'autobiographie de Saint-John Perse : une chanson de geste moderne », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Actes du colloque de Besançon, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.189-202.
- ROUSSEAU André : « En marge d'un article sur la littérature française dans une encyclopédie américaine : annotations inédites de Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse. L'obscur naissance du langage*, D. Racine (éd.), *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1987, pp.95-101.
- ROUYÈRE René : « Les deux états d'"Images à Crusoé". De la connaissance immédiate aux chemins du langage », in : *De l'homme au poète. Portulans pour Saint-John Perse*, Y-A. Favre (éd.), Pau, J&D Éditions, 1989, pp.55-67.

- ROUYÈRE René : « "L'Animale", étude critique », in : *Saint-John Perse : les années de formation*, J. Corzani (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp.181-194.
- RYAN Marie-Laure : « *Cohorte, Oiseaux*, les noms et les mots. La conception du langage dans deux poèmes de Saint-John Perse », in : *The Romanic Review*, n°3, 1978, pp.107-221.
- RYAN Marie-Laure : « Genèse du discours et discours de la genèse : Pluies et Neiges de Saint-John Perse », in : *Modern Language Association Convention*, Chicago, 1977.
- SACOTTE Mireille : « Sur la forme d'un adagio : une définition de l'espace littéraire selon Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse et les arts*, D Racine (éd.), *Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1989, pp.29-42.
- SACOTTE Mireille : « Le rire de Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse, Europe*, n°799-800, nov-déc. 1995, pp.135-142.
- SACOTTE Mireille : « Une lettre et son devenir : dialogue entre une lettre d'Alexis Leger et une lettre de Saint-John Perse », in : *Genesis*, n°13, Paris, J-M. Place, 1999, pp.33-43.
- SACOTTE Mireille : « Quelques usages contemporains du texte de Saint-John Perse », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Actes du colloque de Besançon, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.351-162.
- SIGANOS André : « Le rêve d'un rythme. Les parenthèses chez Saint-John Perse », in : *Recherches et Travaux*, n°47, Publication de l'Université de Grenoble III, 1995, pp.151-158.
- SMALL Andrew : « *Oiseaux* de Saint-John Perse : un art poétique », in : *French Forum*, XXII, 3, september 1997, pp.279-302.
- SMALL Andrew : « Estivation d'*Oiseaux* : Sur l'origine de *L'Ordre des oiseaux* de Georges Braque et de Saint-John Perse », in : *Souffle de Perse*, n°8, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1998, pp.67-81.
- SMALL Andrew : « Transmuter la guerre en paix. Intégration physique et psychique dans les suites VII et VIII d'*Oiseaux* », in : *Souffle de Perse*, n°9, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 2000, pp.99-111.
- STERLING Richard L. : « Saint-John Perse et l'Orient », in : *Saint-John Perse : Antillais universel*, D. Racine (éd.), Paris, Minard, 1992, pp.239-247.

- SUREAU François : « Une étrange aversion pour les livres », in : *Saint-John Perse, l'éternel exilé, La Revue des Deux Mondes*, n°3, mars 1999, pp.71-78.
- THIEBAUT Claude : « Alexis Leger / Saint-John Perse dans l'œil du cyclone », in : *Trois poètes face à la crise de l'histoire : André Breton, Saint-John Perse, René Char*, R. Ventresque [et al.] (éd.), Paris, L'Harmattan, 1997, pp.79-100.
- TORRENS Martine : « Amers et alchimie », in : *De l'homme au poète. Portulans pour Saint-John Perse*, Y-A. Favre (éd.), Pau, J&D Éditions, 1989, pp.68-85.
- UNGARETTI Giuseppe : « Histoire d'une traduction », in : *Saint-John Perse, Cahiers de la Pléiade*, n°X, Paris, Gallimard, 1950.
- URIAN-KOPENHAGEN Judith : « La condition de la femme biblique dans la poésie de Saint-John Perse », in : *Souffle de Perse*, n°4, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1994, pp.55-66.
- URIAN-KOPENHAGEN Judith : « Delicious abyss. The biblical darkness in the poetry of Saint-John Perse », in : *Comparative Literature Studies*, XXXVII, University Park, 1999, pp.195-208.
- URIAN-KOPENHAGEN Judith : « Saint-John Perse face aux sources bibliques indirectes », in : *Souffle de Perse*, n°9, Publication de la Fondation Saint-John Perse, janvier 2000, pp.112-124.
- VAN RUTTEN Pierre : « Peinture et poésie, ou le pouvoir de l'art dans *Oiseaux* », in : *Saint-John Perse et les arts*, D Racine (éd.), *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1989, pp.141-146.
- VAN RUTTEN Pierre : « Perse, le mystique », in : *Saint-John Perse : Antillais universel*, D. Racine (éd.), Paris, Minard, 1992, pp.249-258.
- VAN RUTTEN Pierre : « « Les Alexandrins et Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse : les années de formation*, J. Corzani (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp.127-136.
- VENTRESQUE Renée : « 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, pp.57-64.
- VENTRESQUE Renée : « Alexis Leger et Gauguin : un allié substantiel occulté », in : *Les Mots, la Vie, Revue sur le surréalisme*, n°8, 1994, pp.29-38.

VENTRESQUE Renée : « Saint-John Perse, un grand poète du XIX^e siècle : l'héritage symboliste de Mallarmé », in : *Saint-John Perse face aux créateurs, Souffle de Perse*, n°5/6, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1995, pp.96-105.

VENTRESQUE Renée : « L'incurable nostalgie du langage de l'origine », in : *Saint-John Perse, Europe*, n°799-800, nov-déc. 1995, pp.103-109.

VENTRESQUE Renée : « La biographie de Saint-John Perse dans l'édition de la Pléiade : d'un masque l'autre », in : *Les mots, la Vie, Revue sur le surréalisme*, n°9, 1996, pp.71-80.

VENTRESQUE Renée : « Dialogue dans le secret d'une bibliothèque : Saint-John Perse et Emerson », in : *Saint-John Perse : les années de formation*, J. Corzani (éd.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp.88-98.

VENTRESQUE Renée : « Saint-John Perse face à la crise de l'histoire : "le sens de ce très grand désordre" », in : *Trois poètes face à la crise de l'histoire : André Breton, Saint-John Perse, René Char*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp.101-115.

VENTRESQUE Renée : « Les étapes et enjeux de l'élaboration de l'édition des *Œuvres complètes* de Saint-John Perse dans la "Pléiade" à travers la correspondance inédite Saint-John Perse / Robert Carlier », in : *Souffle de Perse*, n°7, Publication de la Fondation Saint-John Perse, juin 1997, pp.76-89.

VENTRESQUE Renée : « Saint-John Perse face à Alexis Leger, 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.255-265.

VENTRESQUE Renée : « 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.

VENTRESQUE Renée : « Le Prince et le dernier survivant. Philippe Jaccottet lecteur de Saint-John Perse », in : *Cartes Blanches*, n°1, Presses Universitaires de Montpellier, septembre 2000, pp.235-249.

VENTRESQUE Renée : « Saint-John Perse : éloge de la main », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Actes du colloque de Besançon, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.153-162.

- VIPREY Jean-Marie : « Éléments de dynamique du *Discours de Stockholm* », in : *Modernité de Saint-John Perse ?*, C. Mayaux (éd.), Actes du colloque de Besançon, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp.219-234.
- WEIR Jennifer : « Catalogues américains d'oiseaux « montés » par Saint-John Perse », in : *Espaces de Saint-John Perse*, n°3, « Saint-John Perse et les États-Unis » (Colloque 1980), Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1981, pp.113-125.
- WILSON Max : « Saint-John Perse ou la hantise de l'être. Essai d'analyse structurale d'une ontologie esthétique », in : *Saint-John Perse : Antillais universel*, D. Racine (éd.), Paris, Minard, 1992, pp.361-394.
- WINSPUR Steven : « Le signe pur », in : *Cahiers Saint-John Perse*, n°4, Paris, Gallimard, 1981, pp.43-63.
- WINSPUR Steven : « *Exil* signifiant : le signifiant en exil », in : *Espaces de Saint-John Perse*, n°3, « Saint-John Perse et les États-Unis » (Colloque 1980), Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1981, pp.21-51.
- WINSPUR Steven : « Le lecteur idéal de Saint-John Perse », in : *Saint-John Perse : Antillais universel*, D. Racine (éd.), Paris, Minard, 1992, pp.275-283.
- YE Rulian : « Une lecture de *Oiseaux* dans le couple frère des arts, Saint-John Perse et Georges Braque », in : *Saint-John Perse et la Chine*, A. Guo (éd.), Pékin, La Chine au présent, 1999, pp. 31-40.

Ouvrages théoriques et essais

1) Critique génétique

ALBALAT Antoine : *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, Paris, Corti, 1991.

ANIS Jacques : « Gestes d'écriture de Francis Ponge », in : *L'écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, D. Ferrer (éd.), Paris, Éditions du CNRS, 1991, pp.111-136.

ARON Thomas (éd.) : *La réécriture du texte littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

BELLEMIN-NOËL Jean : *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.

BEVAN D.G. et WETHERILL P.M. : *Sur la génétique textuelle*, Amsterdam, Rodopi, 1990.

BOCKELKAMP Marianne : « Les manuscrits : objets matériels », in : *Les manuscrits des écrivains*, L. Hay (éd.), Paris, Hachette-CNRS Éditions, 1993, pp.88-101.

BOIE Bernhild : « L'écrivain et ses manuscrits », in : *Les manuscrits des écrivains*, L. Hay (éd.), Paris, Hachette-CNRS Éditions, 1993, pp.34-53.

BONNEFOY Yves : « Enchevêtrements d'écriture. Entretien avec Michel Collot », in : *Manuscrits poétiques, Genesis*, n°2, M. Collot (éd.), Paris, J-M. Place, 1992, pp.123-126.

BOURGEA Serge (éd.) : *Génétique et traduction, Cahier de critique génétique*, Paris, L'Harmattan, 1995.

BOURGEA Serge : *Paul Valéry : le sujet de l'écriture*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

BRUN Bernard : « Les Cahiers de la Recherche : classement des documents, histoire du roman, genèse de l'écriture », in : *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, A. Grésillon (éd.), Paris, Minard, 1985, pp.23-32.

- CELEYRETTE-PIETRI Nicole : « Le bricolage du poète. Travail du vers dans les manuscrits de Valéry », in : *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, A. Grésillon (éd.), Paris, Minard, 1985, pp.93-106.
- CHRISTIN Anne-Marie : « Espaces de la page », in : *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, L. Hay (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1989, pp.141-168.
- COLLOT Michel (éd.) : *Manuscrits poétiques, Genesis*, n°2, Paris, J-M. Place, 1992.
- COLLOT Michel : « Les carnets d'André du Bouchet : une écriture en marche », in : *Carnets d'écrivains*, Paris, Éditions du CNRS, 1990, pp.177-201.
- COLLOT Michel : « Génétique et thématique : *Gravitations* de Supervielle », in : *Études françaises*, n°28-1, Montréal, 1992, pp.92-108.
- COLLOT Michel : « Tendances de la genèse poétique », in : *Manuscrits poétiques, Genesis*, n°2, Paris, J-M. Place, 1992, pp.11-26.
- CONTAT Michel : *L'auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- CONTAT Michel et FERRER Daniel (éd.) : *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, Théories*, Paris, CNRS Éditions, 1998.
- DE BIASI Pierre-Marc : « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », in : *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, Théories*, M. Contat et D. Ferrer (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1998, pp.55-64.
- DE BIASI Pierre-Marc : « L'horizon génétique », in : *Les manuscrits des écrivains*, L. Hay (éd.), Paris, Hachette-CNRS Éditions, 1993, pp.238-259.
- DEBRAY-GENETTE Raymonde : « Genèse d'une description : les écuries d'Hérodiade », in : *Les manuscrits des écrivains*, L. Hay (éd.), Paris, Hachette-CNRS Éditions, 1993, pp.162-183.
- DRAGONETTI Roger : « L'origine de la forme », in : *La naissance du texte*, L. Hay (éd.), Paris, Corti, 1989, pp.193-204.
- DUCHET Claude : « Notes inachevées sur l'inachèvement », in : *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, A. Grésillon (éd.), Paris, Minard, 1985, pp.241-156.
- DUVERNOY Jacques et CHARRAUT Daniel : « Messages de l'écriture », in : *La naissance du texte*, L. Hay (éd.), Paris, Corti, 1989, pp.33-40.

- ESPAGNE Michel : *De l'archive au texte : recherches d'histoire génétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- FERRER Daniel [et al.] (éd.) : *L'écriture et ses doubles : genèse et variation textuelle*, Paris, CNRS Éditions, 1991.
- FERRER Daniel et RABATÉ Jean Michel : « Paragraphes en expansion », in : *De la lettre au livre. Sémiotiques des manuscrits littéraires*, L. Hay (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1989, pp.89-114.
- FERRER Daniel et LEBRAVE Jean-Louis : « De la variante textuelle au geste d'écriture », in : *L'écriture et ses doubles : genèse et variation textuelle*, D. Ferrer [et al.] (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1991.
- GODARD Henri : « Du bon usage des leçons antérieures », in : *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, A. Grésillon (éd.), Paris, Minard, 1985, pp.141-150.
- GRÉSILLON Almuth (éd.) : *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits, En hommage à Louis Hay*, Paris, Minard, 1985.
- GRÉSILLON Almuth : *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- GRÉSILLON Almuth (éd.) : *De la genèse du texte littéraire : manuscrit, auteur, texte, critique*, Tusson, Du Lérot, 1998.
- GRÉSILLON Almuth et FUCHS Catherine : *La genèse du texte : les modèles linguistiques*, Paris, CNRS Éditions, 1987.
- GRÉSILLON Almuth : « Débrouiller la langue des brouillons », in : *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, A. Grésillon (éd.), Paris, Minard, 1985, pp.321-332.
- GRÉSILLON Almuth : « Méthodes de lecture », in : *Les manuscrits des écrivains*, L. Hay (éd.), Paris, Hachette-CNRS Éditions, 1993, pp.138-161.
- GRÉSILLON Almuth : « Fonctions du langage et genèse du texte », in : *La naissance du texte*, L. Hay (éd.), Paris, Corti, 1989, pp.177-192.
- HAY Louis (éd.) : *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, CNRS Éditions, 1989.
- HAY Louis (éd.) : *La naissance du texte*, Paris, Corti, 1989.
- HAY Louis (éd.) : *Les manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette-CNRS Éditions, 1993.
- HAY Louis (éd.) : *Carnets d'écrivains*, Paris, Éditions du CNRS, 1990.

- HAY Louis et GRÉSILLON Almuth (éd.) : *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979.
- HAY Louis et NEEFS Jacques : *Le manuscrit inachevé : écriture, création, communication*, Paris, CNRS Éditions, 1986.
- HAY Louis : « Critiques du manuscrit », in : *La naissance du texte*, Paris, Corti, 1989, pp.9-20.
- HAY Louis : « L'amont de l'écriture », in : *Carnets d'écrivains*, Paris, Éditions du CNRS, 1990, pp.7-22.
- HAY Louis : « L'écriture vive », in : *Les manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette-CNRS Éditions, 1993, pp.10-31.
- HAY Louis : « Les manuscrits au laboratoire », in : *Les manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette-CNRS Éditions, 1993, pp.122-137.
- HERSCHBERG-PIERROT Anne : « La marge des notes », in : *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, A. Grésillon (éd.), Paris, Minard, 1985, pp.69-78.
- JAUSS Hans Robert : « Réception et production : le mythe des frères ennemis », in : *La naissance du texte*, L. Hay (éd.), Paris, Corti, 1989, pp.163-173.
- LEBRAVE Jean-Louis : « Processus linguistiques et genèse du texte », in : *De la genèse du texte littéraire : manuscrit, auteur, texte, critique*, A. Grésillon (éd.), Tusson, Du Lérot, 1998, pp.59-66.
- LEBRAVE Jean-Louis : « La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ? », in : *Genesis*, n°1, Paris, J-M. Place, 1992, pp.33-72.
- LEDEANU Alina : « La traduction comme lecture génétique », in : *Génétique et traduction, Cahier de critique génétique*, Serge Bourgea (éd.), Paris, L'Harmattan, 1995, p.59.
- LEVAILLANT Jean (éd.) : *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.
- MARMANDE Francis : « Georges Bataille : la main qui meurt », in : *L'écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, D. Ferrer (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1991, pp.137-176.
- MARTY Éric : « Les conditions de la génétique : génétique et phénoménologie », in : *Pourquoi la critique génétique, Méthodes, Théories*, M. Contat et D. Ferrer (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1998.

- MITTERAND Henri : « Programme et préconstruit génétiques : le dossier de *L'assommoir* », in : *Essais de critique génétique*, L. Hay (éd.), Paris, Flammarion, 1979, pp.193-226.
- MITTERAND Henri : « Critique génétique et histoire culturelle », in : *La naissance du texte*, L. Hay (éd.), Paris, Corti, 1989, pp.147-162.
- NADAL Octave : *Paul Valéry : La Jeune Parque. Étude critique*, Paris, Gallimard, 1992.
- NEEFS Jacques et DIDIER Béatrice (éd.) : *Éditer les manuscrits : archives, complétude, lisibilité*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.
- NEEFS Jacques : « Marges », in : *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, L. Hay (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1989, pp.57-88.
- NEEFS Jacques : « Les manuscrits : objets intellectuels », in : *Les manuscrits des écrivains*, L. Hay (éd.), Paris, Hachette-CNRS Éditions, 1993, pp.102-119.
- NEEFS Jacques : « La critique génétique : l'histoire d'une théorie », in : *De la genèse du texte littéraire : manuscrit, auteur, texte, critique*, A. Grésillon (éd.), Tusson, Du Lérot, 1998, pp.11-22.
- NEEFS Jacques : « Page à page », in : *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, A. Grésillon (éd.), Paris, Minard, 1985, pp.333-344.
- PAGÈS Alain : « Correspondance et genèse », in : *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, A. Grésillon (éd.), Paris, Minard, 1985, pp.207-214.
- PICHOIS Claude : « L'auteur et ses manuscrits. Hugo, Nerval, Baudelaire », in : *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, A. Grésillon (éd.), Paris, Minard, 1985, pp.15-22.
- RAY Alain : « Tracés », in : *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, L. Hay (éd.), Paris, CNRS Éditions, 1989, pp.35-55.
- RICOEUR Paul : « Regards sur l'écriture », in : *La naissance du texte*, L. Hay (éd.), Paris, Corti, 1989, pp.213-220.
- STAROBINSKI Jean : « Approche de la génétique des textes », in : *La naissance du texte*, L. Hay (éd.), Paris, Corti, 1989, pp.207-213.
- WERNER Michaël : « Genèse et histoire. Quelques remarques sur la dimension historique de la démarche génétique », in : *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, A. Grésillon (éd.), Paris, Minard, 1985, pp.277-294.

2) Ouvrages stylistiques et linguistiques

- AQUIEN Michèle : *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.
- AQUIEN Michèle, *La versification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- BLOCH Oscar et VON WARTBURG Walter : *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- CAMPA Laurence : *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998.
- CHAMBON Jean-Pierre et LÜDI Georges (éd.) : *Discours étymologiques*, Tübingen, Niemeyer, 1991.
- CNRS (éd.) : *Trésor de la Langue Française*, Paris, Gallimard, 1980.
- CREPIN André : *La versification anglaise*, Paris, Nathan, 1996.
- DE BOISSIEU Jean-Louis et GARAGNON Anne-Marie : *Commentaires stylistiques*, Paris, SEDES, 1987.
- DELBOUILLE Paul : *Poésie et sonorités : les nouvelles recherches*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- DELOFFRE Frédéric : *La phrase française*, Paris, SEDES, 1969.
- DELOFFRE Frédéric : *Stylistique et poétique françaises*, Paris, SEDES, 1985.
- FONTANIER Pierre : *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- FROMILHAGUE Catherine : *Les Figures de style*, Paris, Nathan, 1995.
- FROMILHAGUE Catherine et SANCIER-CHÂTEAU Anne : *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 1996.
- GAFFIOT Félix : *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934.
- GARDES-TAMINE Joëlle : *La stylistique*, Paris, A. Colin, 1992.
- GARDES-TAMINE Joëlle : *La construction du texte : de la grammaire au style*, Paris, A. Colin, 1998.
- GARDES-TAMINE Joëlle : *Description syntaxique du sens figuré : la métaphore*, Thèse d'État, Université Paris VII, Lille, ANRT, 1978.
- GARDES-TAMINE Joëlle et MOLINO Jean : *Introduction à l'analyse de la poésie*, (2 volumes), Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- GARDES-TAMINE Joëlle, MOLINO Jean et SOUBLIN Françoise : *La métaphore*, Paris, Didier-Larousse, 1979.

- GREIMAS Algirdas Julien : *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- GROUPE μ : *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
- HENRY Albert : *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971.
- HENRY Albert : « Réflexion étymologique et langage poétique », in : *Discours étymologiques*, J-P. Chambon et G. Lüdi (éd.), Tübingen, Niemeyer, 1991, pp.95-106.
- JAKOBSON Roman : *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- JAKOBSON Roman : *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- JAKOBSON Roman : *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit, 1976.
- JAKOBSON Roman : *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.
- LE GUERN Michel : *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- MAINGUENEAU Dominique : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1993.
- MARTEN Rainer : « Le rôle de l'étymologie dans la pensée de Martin Heidegger », in : *Discours étymologiques*, J-P. Chambon et G. Lüdi (éd.), Tübingen, Niemeyer, 1991, pp.227-238.
- MAZALEYRAT Jean : *Éléments de métrique française*, Paris, A. Colin, 1995.
- MOLINIÉ Georges : *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- MOLINIÉ Georges : *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- PELLETIER Anne-Marie : *Fonctions poétiques*, Paris, Klincksieck, 1977.
- RAY Alain (éd.) : *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.
- RICOEUR Paul : *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RIFFATERRE Michaël : *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- RIFFATERRE Michaël : *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1978.
- RIFFATERRE Michaël : *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- SAUSSURE Ferdinand de : *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1968.
- SPITZER Leo : *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.
- SUHAMY Henri : *Versification anglaise*, Paris, SEDES, 1970.
- TODOROV Tzvetan : *Poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- TODOROV Tzvetan : *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

TODOROV Tzvetan : *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979.

WEINRICH Harald : « Sémantique de la métaphore », in : *Folia Linguistica*, n°1, La Haye, 1967, pp.3-17.

3) Critique et théorie littéraires

ARISTOTE : *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

BARTHES Roland : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BÉNICHOU Paul : *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

BÉNICHOU Paul : *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.

BÉNICHOU Paul : *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 1996.

BERMAN Antoine : *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

BERMAN Antoine : *Pour une critique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1995.

BESSIÈRE Jean [et al.] : *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

BONNEFOY Yves : « La traduction de la poésie », *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.

BONNEFOY Yves : « La présence et l'image », *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.

BONNEFOY Yves : « Sur la fonction du poème », *Le Nuage rouge, La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992.

BONNET Henri : *Roman et poésie : essai sur l'esthétique des genres*, Paris, Nizet, 1980.

BORIE Jean : *Archéologie de la modernité*, Paris, Grasset, 1999.

BOURGEA Serge : *Mallarmé / Valéry : poétiques*, *Bulletin des Études Valéryennes*, Université de Montpellier, 1999.

CAILLOIS Roger (éd.) : *Colloque sur la traduction poétique*, Paris, Gallimard, 1978.

CHAMBERS Ross : *Mélancolie et opposition : les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987.

GLEIZE Jean-Marie : *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992.

- GLEIZE Jean-Marie (éd.) : *La poésie : textes critiques, XIV^e-XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1995.
- COHEN Jean : *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- COHEN Jean : *Théorie de la poéticité*, Paris, Corti, 1995.
- COLLOT Michel : *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- COLLOT Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- COMBE Dominique : *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.
- COMBE Dominique : *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- DECAUDIN Michel : *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Genève, Slatkine, 1981.
- DOUBROVSKI Serge : *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1966.
- ECO Umberto : *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- ECO Umberto : *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- ECO Umberto : *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
- FOWLIE Wallace : *Mallarmé*, London, Dobson, 1953.
- FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- GARDES-TAMINE Joëlle : *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, A. Colin, 1996.
- GARELLI Jacques : *Le temps des signes*, Paris, Klincksieck, 1983.
- GENETTE Gérard : *Figures*, Paris, Seuil, 1966.
- GENETTE Gérard : *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard : *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard : *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976.
- GENETTE Gérard : *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard : *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (éd.) : *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- GENETTE Gérard : « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp.123-153.
- HAMBURGER Käte : *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

- ISER Wolfgang : *Der implizite Leser*, München, Fink, 1972.
- ISER Wolfgang : *Der Akt des Lesens*, München, Fink, 1976.
- JACKSON John E. : *La question du sujet : un aspect de la modernité poétique européenne*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978.
- JACKSON John E. : *Mémoire et subjectivité romantiques*, Paris, Corti, 1999.
- JAUSS Hans Robert : *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JAUSS Hans Robert : *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
- KNÖRRICH Otto (éd.) : *Formen der Literatur*, Stuttgart, Kröner, 1991.
- KRISTEVA Julia : *Sèméiotikhè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- KRISTEVA Julia : *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- LAVOREL Guy et BOBILLOT Jean-Pierre : *Les genres insérés dans la poésie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996.
- LYOTARD François : *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MC RAE John : *The language of poetry*, New York, Routledge, 1998.
- MESCHONNIC Henri : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- MESCHONNIC Henri : *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970.
- MESCHONNIC Henri : *Epistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction, Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC Henri : *Une parole écriture, Pour la poétique III*, Paris, Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC Henri : *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.
- MESCHONNIC Henri : *Poésie sans réponse, Pour la poétique V*, Paris, Gallimard, 1978.
- MESCHONNIC Henri : *Les états de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- MESCHONNIC Henri : « Poétique de la traduction », *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, pp.305-366.
- MOUNIN Georges : *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 1992.
- POULET Georges : *La Conscience critique*, Paris, Corti, 1971.
- POULET Georges : *Études sur le temps humain*, Monaco, Éditions du Rocher, 1976 sq.

- RAYMOND Marcel : *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1969.
- RICHARD Jean-Pierre : *Littérature et Sensation*, Paris, Seuil, 1954.
- RICHARD Jean-Pierre : *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, 1955.
- RICHARD Jean-Pierre : *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- RICHARD Jean-Pierre : *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.
- RICHARD Jean-Pierre : *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1971.
- RICHARD Jean-Pierre : *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.
- RICHARD Jean-Pierre : *Pages paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984.
- RICHARD Jean-Pierre : *L'État des choses*, Paris, Gallimard, 1990.
- RICHTER Mario : *La crise du logos et la quête du mythe : Baudelaire, Rimbaud, Cendrars, Apollinaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976.
- ROSSI Paul Louis : *Vocabulaire de la modernité littéraire*, Paris, Minerve, 1996.
- SCHAEFFER Jean-Marie : *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SCHAEFFER Jean-Marie : « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », in : *Théorie des genres*, G. Genette et T. Todorov (éd.), Paris, Seuil, 1986, pp.179-205.
- STAIGER Emil : *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990.
- STAROBINSKI Jean : *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.
- STAROBINSKI Jean : *La Relation critique, (L'Œil vivant II)*, Paris, Gallimard, 1970.
- STAROBINSKI Jean : *Les mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971.
- STEINMETZ Jean-Luc : *La poésie et ses raisons : Rimbaud, Mallarmé, Breton, Artaud, Char, Bataille, Michaux, Ponge, Tortel, Jaccottet*, Paris, Corti, 1990.
- SZONDI Peter : *Poésie et poétiques de la modernité*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.
- TODOROV Tzvetan : *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.
- TODOROV Tzvetan : *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- TODOROV Tzvetan : *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.
- VENTRESQUE Renée (éd.) : *L'autobiographie : du désir au mensonge*, Paris, L'Harmattan, 1996.

4) Ouvrages philosophiques, esthétiques, essais littéraires

BACHELARD Gaston : *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942.

BACHELARD Gaston : *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

BEGUIN Albert : *L'Âme romantique et le Rêve*, Paris, Corti, 1946.

BENJAMIN Walter : *Écrits français*, J-M. Monneyer (éd.), Paris, Gallimard, 1991.

BENJAMIN Walter : *Le concept de critique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986.

BERGSON Henri : *L'évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1907.

BERGSON Henri : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

BLANCHOT Maurice : *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BLANCHOT Maurice : *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BLANCHOT Maurice : *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1991.

BONNEFOY Yves : *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.

BONNEFOY Yves : *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992.

BONNEFOY Yves : *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992.

BONNEFOY Yves : *Rimbaud*, Paris, Seuil, 1994.

BONNEFOY Yves : *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000.

BRETON André : *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1992.

BURGOS Jean : *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

CAILLOIS Roger : *Les impostures de la poésie*, Paris, Gallimard, 1962.

CAILLOIS Roger : *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1976.

CAILLOIS Roger : *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978.

CHAMPEAU Serge : *Ontologie et poésie : trois études sur les limites du langage*, Paris, Vrin, 1995.

CLAUDEL Paul : *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1953.

COMPAGNON Antoine : *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

DERRIDA Jacques : *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DERRIDA Jacques : *La Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

- DURAND Gilbert : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- FOUCAULT Michel : *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1990.
- GADAMER Hans Georg : *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1976.
- GRACQ Julien : *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1980.
- GRONDIN Jean : *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, 1993.
- GUIOMAR Michel : *Une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1985.
- HEIDEGGER Martin : *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976.
- HEIDEGGER Martin : *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1990.
- HEIDEGGER Martin : *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1996.
- HÉRACLITE D'EPHÈSE : *Doctrines philosophiques*, par M. Solovine, Paris, Alcan, 1931.
- JACCOTTET Philippe : *L'Entretien des muses. Chroniques de poésie*, Paris, Gallimard, 1968.
- JACCOTTET Philippe : *La Semaison*, Paris, Gallimard, 1984.
- JACCOTTET Philippe : *Une transaction secrète : lectures de poésie*, Paris, Gallimard, 1987.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe : *La poésie comme expérience*, Paris, Bourgeois, 1986.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc : *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- MAULPOIX Jean-Michel : *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.
- MERLEAU-PONTY Maurice : *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY Maurice : *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY Maurice : *Sens et non sens*, Paris, Gallimard, 1948.
- MERLEAU-PONTY Maurice : *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY Maurice : *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MESCHONNIC Henri : *Modernité, modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988.

NIETZSCHE Friedrich : *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1995.

NIETZSCHE Friedrich : *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1995.

NIETZSCHE Friedrich : *Par delà le bien et le mal*, Paris, Aubier, 1978.

NIETZSCHE Friedrich : *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1995.

NIETZSCHE Friedrich : *Ecce Homo*, Paris, Denoël Gonthier, 1982.

NIETZSCHE Friedrich : *Crépuscule des idoles*, Paris, Hatier, 1987.

OSTER Pierre : *Pratique de l'éloge*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977.

PINSON Jean-Claude : *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

PLOUVIER Paule (éd.) : *Poésie et mystique*, Paris, L'Harmattan, 1995.

PLOUVIER Paule : *Sous la lumière de Nietzsche. Rimbaud ou le corps merveilleux*, Les Casers, Théétète, 1996.

POE Edgar Allan : *La philosophie de la composition, Trois Manifestes*, Paris, Charlot, 1946.

POE Edgar Allan : *Méthode de composition, Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1990, Bibliothèque de la Pléiade.

POE Edgar Allan : *Œuvre*, Paris, Laffont, 1992.

PONGE Francis : « My creative method », *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1965.

PONGE Francis : *Entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, 1991.

RANCIÈRE Jacques : *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.

REVERDY Pierre : *Cette émotion appelée poésie : écrits sur la poésie (1932-1960)*, Paris, Flammarion, 1974.

RICOEUR Paul : *L'herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Paris, Beauchesne, 1995.

SARTRE Jean-Paul : *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1994.

SARTRE Jean-Paul : *Qu'est-ce que la Littérature*, Paris, Gallimard, 1995.

SOUCHE-DAGUES Denise : *Nihilismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

VATTIMO Gianni : *La fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture postmoderne*, Paris, Seuil, 1987.

VATTIMO Gianni : *Éthique de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 1991.

VATTIMO Gianni : *Au-delà de l'interprétation : la signification de l'herméneutique pour la philosophie*, Bruxelles, De Boeck Université, 1997.

Œuvres littéraires de référence

APOLLINAIRE Guillaume : *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1978, Bibliothèque de la Pléiade.

APOLLINAIRE Guillaume : *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1993, Bibliothèque de la Pléiade.

BAUDELAIRE Charles : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, Bibliothèque de la Pléiade.

BONNEFOY Yves : *Poèmes. Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France, 1978.

BRETON André : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, Bibliothèque de la Pléiade.

CELAN Paul : *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Gallimard, 1998, (édition bilingue).

CHAR René : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983, Bibliothèque de la Pléiade.

CLAUDEL Paul : *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1967, Bibliothèque de la Pléiade.

ELIOT Thomas Stearns : *The Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber, 1969.

GARCIA LORCA Federico : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1992, Bibliothèque de la Pléiade.

HOFMANNSTHAL Hugo von : *La Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1992.

HÖLDERLIN Friedrich : *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1989, Bibliothèque de la Pléiade.

JACCOTTET Philippe : *Requiem*, Lausanne, Mermod, 1947.

JACCOTTET Philippe : *La promenade sous les arbres*, Lausanne, Mermod, 1961.

JACCOTTET Philippe : *L'Obscurité*, Paris, Gallimard, 1961.

JACCOTTET Philippe : *La Semaison*, Paris, Gallimard, 1984.

JOUVE Pierre-Jean : *Œuvre*, Paris, Mercure de France, 1987.

MALLARMÉ Stéphane : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, Bibliothèque de la Pléiade.

NERVAL Gérard de : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1993, Bibliothèque de la Pléiade.

PONGE Francis : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, Bibliothèque de la Pléiade.

REVERDY Pierre : *Plupart du temps*, Paris, Gallimard, 1945.

RILKE Rainer Maria : *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, 1997, Bibliothèque de la Pléiade.

RILKE Rainer Maria : *Œuvres en prose : récits et essais*, Paris, Gallimard, 1993, Bibliothèque de la Pléiade.

RIMBAUD Arthur : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade.

SEGALEN Victor : *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1995.

SUPERVIELLE Jules : *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, Bibliothèque de la Pléiade.

VALÉRY Paul : *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1979, Bibliothèque de la Pléiade.

VALÉRY Paul : *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1988.