

De la couleur à la trace, une page tableau : *Dédicace* d'Amers

Pierrette Labasthe-Marne

Au tournant du XX^e siècle, l'avènement de l'art moderne en Occident marque la rupture de l'état de dépendance dans lequel se trouvait depuis longtemps la peinture, par rapport à l'écriture. Et l'on voit s'accroître l'admiration des écrivains et des poètes pour les peintres ; admiration mutuelle, provoquant complicités et participation active à des manifestes communs. Or, Saint-John Perse, montrant un grand souci d'autonomie - favorisé sans doute par sa vie itinérante - se tient à l'écart de ces mouvements. Il va même jusqu'à se défendre d'un intérêt particulier pour les arts plastiques, lui qui, dès l'enfance, a appris à dessiner avec son père. Cependant, cette indifférence affirmée dans certaines circonstances¹ se trouve démentie lorsqu'il s'adresse à des peintres, et surtout à des amis collectionneurs ; comme si la relation affective entretenue autour d'œuvres d'art - faisant revivre, peut-être, l'enfance auprès du père - renouvelait et amplifiait sa sensibilité plastique. On connaît la fascination éprouvée pour une toile de Gauguin appartenant à Gabriel Frizeau, l'ami bordelais, grand amateur d'art ; toile ayant inspiré l'un de ses premiers poèmes *L'Animale*, au moment où son écriture se cherchait encore. La rencontre, sous l'égide de Frizeau, avec l'art pictural de Gauguin, relais actif du souvenir, paraît déterminante², et l'on peut formuler l'hypothèse que les images peintes, engrangées par Saint-John Perse tout au long de sa vie, ne font que recréer cette impression profonde, fécondant par là-même son œuvre. La page finale d'*Amers* en fournit un exemple flagrant.

1. Le visuel, le musical, le poétique.

Midi, ses fauves, ses famines, semble en effet donner confirmation de ce que l'on peut découvrir, de façon plus dispersée, dans l'œuvre : le retour à l'émotion première, par la médiation de diverses influences artistiques ; et ceci d'autant plus, que le silence au sujet de la peinture, censé avoir été observé par le poète durant l'exil américain - période de création d'*Amers* - ne tient plus, au fur et à mesure des recherches entreprises. Rappelons que Saint-John Perse visite de nombreux musées et qu'il rédige même, en 1947, en anglais et sous le nom d'Alexis St Léger Léger, une préface au catalogue d'exposition des tableaux d'Alice Acheson, dans une galerie de Washington³. Rappelons aussi qu'en 1950, à l'époque où ayant déjà publié *Poème* (devenu la suite VIII de la *Strophe*), ainsi que *Et vous, Mers* (devenu *Invocation*), et s'appêtant à publier *Midi, ses fauves, ses famines* (devenu *Dédicace*), le poète relate en termes émerveillés à son grand ami collectionneur résidant au Portugal, Calouste Gulbenkian, l'inauguration de sa collection. Il détaille en véritable connaisseur, certaines toiles qui l'ont particulièrement frappé,

¹ Essentiellement, dans une lettre à sa mère du 4 avril 1917, *Lettres d'Asie*, (O.C., p. 841) et dans une lettre à Jean Paulhan, du 10 mars 1962, *Cahiers Saint-John Perse*, n° 10, Paris, Gallimard, 1991, p. 211.

² Renée Ventresque signale l'importance de cette découverte dans l'écriture persienne, *Les Antilles de Saint-John Perse, Itinéraire intellectuel d'un poète*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 53-54.

³ Il salue en particulier le mélange de maîtrise virile et d'instinct féminin de la femme-peintre. La préface est retranscrite en anglais et dans son intégralité par Roger Little, dans "Saint-John Perse et les arts visuels", *Revue d'Histoire Littéraire de la France* n° 2, mars-avril 1986, p. 234.

et il ajoute :

Beaucoup de ces œuvres ne faisaient pas partie de mes souvenirs de l'avenue d'Iéna, et ne m'étaient connues que par des publications artistiques. Je suis déjà retourné plusieurs fois à la National Gallery, et je sais que j'y retournerai encore. Ce sont là nourritures pour ma solitude d'esprit⁴.

Déclaration importante qui souligne et confirme le goût vif porté aux arts plastiques durant la période américaine, et qui précise que la peinture est accueillie en tant qu'aliment à absorber par l'œil et à assimiler par l'esprit.

Sans doute peut-on en déduire que les œuvres exposées, auxquelles le poète se montre extrêmement sensible, constituent un ferment précieux pour son imaginaire poétique, et que si dans d'autres circonstances, il prétend ne pas se soucier de cet art, alors que la musique lui paraît essentielle (O.C., p. 841), c'est parce que sa pratique poétique, déjà régie par un regard de peintre⁵, consiste en une appropriation du geste pictural, élargi toutefois à une résonance musicale. C'est d'ailleurs ainsi qu'il décrit la poésie de Dante : *elle est charnelle, elle est visuelle, elle est forme et couleur [...]. Son, matière et lumière s'unissent là pour fêter une même énergie, qui se veut harmonie.* (O.C., p. 451) *Dédicace* s'offre comme modèle de cette conception : cette page poétique ne ressort pas, à proprement parler, d'une analogie avec d'autres arts, mais plus subtilement, d'une assimilation, et même d'une adéquation dans la visée ; recueillant et condensant d'autres formes d'art, sans pour autant qu'il y ait confusion, celles-ci doivent se révéler inhérentes à la page écrite, qui peut alors se lire de deux façons complémentaires : d'une part, la matière textuelle génère des images mentales, d'autre part la surface de la page signifie simplement par ce qu'elle offre au regard. Et dans les deux cas, elle reflète l'influence de l'évolution picturale moderne.

2. La condensation des sensations : Gauguin, les Fauves.

Ce qui frappe au premier abord, c'est l'intensité, la violence de la couleur parcourant la page, mises en relief par le mot *fauves* repris trois fois (sans compter le titre). Cette sauvagerie primitive, animale, évoque Gauguin, mais aussi ses héritiers, les peintres dits Fauves, ainsi que leurs successeurs, les expressionnistes.

La Femme Tahitienne, peinte par Gauguin en 1898, et contemplée chez Frizeau à partir de 1906, qui a tant nourri la rêverie persienne, retrouve ici les tonalités chaudes et énergétiques du poème *L'Animale* qu'elle a inspiré : celles de l'or, celles de la *glaise du Jour*, qui se traduit dans *Dédicace* par ses *ocres*, et enfin celles de la *trombe solaire*, qui resurgit dans *Midi*, escorté de ses *fauves*. Cependant, si dans le poème *L'Animale*, l'objet de séduction, inaccessible, se situe *derrière la ligne d'eaux*, le désir, ici porté à son comble *sur la table des Eaux*, s'embrace et se sublime. Les caractéristiques du fauvisme, mouvement dont Gauguin a été le précurseur, apparaissent⁶ : agressivité, éclatement - hurlement pourrait-on dire des couleurs juxtaposées - toute une violence contrôlée par le jeu des rapports, *fauves, noires, sanglantes, or, écarlates*, qui

⁴ Lettre du 23 octobre 1950, extrait paru dans l'article de Roberto Gulbenkian, "Saint-John Perse et Calouste Gulbenkian, Lettres d'Exil d'Alexis Leger à Calouste Gulbenkian, Prince de l'Exil, 1948-1954", *Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1989, p. 136.

⁵ *Et aussitôt mes yeux tâchaient à peindre [...]*, « Pour fêter une enfance », (O.C., p. 24). Dès 1949, Paul Claudel décelait ce trait caractéristique du poète, (O.C., p. 1301).

⁶ Il est à remarquer que dans la bibliothèque du poète figurent quelques artistes dont plusieurs ont été en partie influencés par le fauvisme : Braque, Ernst, Kandinsky, Marcoussis, Riopelle. De même les collections de Frizeau contenaient des toiles de Lhôte, Rouault, Derain, et du plus grand des Fauves : Vlaminck (Voir René Rouyère, *La Jeunesse d'Alexis Leger*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1989, p. 91).

accentuent la puissance expressive de la page, jusqu'à un point de culminance, rejoignant peut-être ce que Matisse veut signifier par l'expression *coup de gong énergétique*⁷.

Et l'homme de vigie, là-haut, parmi ses ocres, ses craies fauves, sonne midi le rouge dans sa corne de fer.

Explosion suprême : couleurs et sonorités mènent ici au cri de *pygargue* du vers suivant⁸. Comme dans *Images à Crusoé*, *l'image pousse son cri*. Il s'agit bien de la *condensation des sensations* que veulent atteindre les Fauves et les expressionnistes ; ces derniers mettant davantage l'accent sur les forces psychiques et leurs implications dans le tableau, avec parfois quelques thèmes obsessionnels⁹. Ainsi, la couleur n'est plus un trompe-l'oeil, mais un langage chargé d'émotions visuelles et auditives, une réserve d'énergie.

3. L'affrontement ombre-lumière : Rouault.

En 1910, Alexis Leger / Saint-John Perse écrit à Gabriel Frizeau, *Rouault est véritablement le plus beau peintre existant*¹⁰.

C'est André Lhôte, peintre et ami du poète, lui aussi rempli d'admiration pour Rouault, qui introduit quelques unes de ses toiles chez Frizeau, dès 1908. Bien que Rouault n'adhère pas au groupe des Fauves, il les fréquente assidûment, surtout Matisse, et participe à leur combat. Fils d'artisan, il aime le travail bien fait, ce qui n'est pas sans déplaire à notre poète ; sa matière picturale, à facture expressionniste, déborde d'ocre, de rouge, de bleu. André Lhôte écrira de lui en 1923 : *Rouault m'apparaît bien comme un artisan roman ou gothique [...] artiste inspiré et le dernier des romantiques*¹¹, tandis que plus tard, Bachelard confirmera : *Il sait de quel foyer part l'illumination. Il vit le sens intime de la passion du rouge. Au principe d'une telle peinture, il y a une âme qui lutte, le fauvisme est à l'intérieur*¹². Cette dernière réflexion pourrait aussi bien s'appliquer au créateur de *Midi, ses fauves, ses famines*, qui met en scène, au moyen d'un ascétisme parcouru de violence, un combat entre l'ombre et la lumière. L'éclairement desséchant de *Midi* et les ténèbres de l'Enfer s'affrontent dans les brûlures des *forges*, de la *foudre*, du *foyer*, et dans le *feu* embrasant la page au moyen de la dissémination étonnante de la consonne attaquant l'initiale des mots¹³. Feu, enjeu de l'homme, lui permettant d'être libre ; mais en même temps, feu des divinités infernales, filles de la nuit, *filles noires et sanglantes [qui] vont sur les sables violents longeant l'effacement des choses*. Plusieurs tableaux de Rouault s'intitulent *Filles* : il s'agit de son thème favori, surtout entre 1905 et 1910. L'un d'entre eux, peint en 1909, mêle cruauté et austérité dans des coloris où voisinent le noir et le rouge sang. Ce conflit entre la jouissance absolue et la rigueur, se retrouve dans la page persienne.

⁷ Jean Clay, *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Paris, Hachette, 1975, p. 28.

⁸ *Midi le rouge* appelle aussi les correspondances rimbaldiennes : les *I, pourpres et l'Oméga (O suprême Clairon plein de strideurs étranges)*.

⁹ Dans *Le Cri* (1893) tableau angoissant du peintre norvégien Munch, la touche colorée s'allonge et devient fleuve sang.

¹⁰ Voir la thèse J.F. Moueix : *Un amateur d'art éclairé à Bordeaux. Gabriel Frizeau 1870-1930*, Université de Bordeaux, 1969, Chapitre III : "L'ami des peintres".

¹¹ « Parlons peinture », texte publié dans *L'Amour de l'art*, le 12 décembre 1923, cité dans *Rouault première période 1903-1920*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1992.

¹² G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 1957, Paris, PUF, Ed. 1983, p. 5.

¹³ *Fauves* (trois fois), *famines, filles, fortes, front, falaises, forges, fer, foudre, forum, foyer*.

4. Entre l'animal et le surhomme : Nietzsche et les premiers expressionnistes (*Die Brücke*).

Et l'on comprend que *Midi*, dieu solaire revêtu de sa majuscule et accompagné de tout un cortège de possessions¹⁴ soit interpellé avec une telle vigueur ; son avidité contamine la page, telle une force de loi implacable. Il personnifie à la fois l'instinct dionysiaque et l'ordre du dieu brillant Apollon : excès aveuglant de luminosité et partage équitable du jour, stabilisant le monde. Des échos valéryens du *Cimetière marin* résonnent, tandis que le héros nietzschéen apparaît en filigrane, se dressant au grand midi, lorsque l'ombre du désir métaphysique est la plus courte, incarnant la volonté de puissance et de surpassement du penseur-créateur. La présence de l'aigle prédateur, le *pygargue*, des *Cavaliers en armes*, de *l'homme de vigie*, guetteur à l'instrument mutilant ; celle de *l'Usurpateur*, tous en position élevée (la préposition sur figure dans cinq vers sur douze), souligne le désir dévorant de *Midi, ses fauves, ses famines*. Les premiers peintres expressionnistes appartenant au groupe *Die Brücke* (Le Pont), en référence à un passage d'*Ainsi parlait Zarathoustra*¹⁵, montrent cet homme nouveau, en route, comme le danseur nietzschéen, sur un fil tendu entre l'animal et le surhomme. Rappelons que, si Saint-John Perse reproche à Nietzsche de n'avoir pas poussé ses investigations plus avant dans l'irrationnel (*O.C.*, p. 743), lui-même déclare à Claudel, en pleine création de la future *Dédicace* (lettre du 1er août 1949, *O.C.*, p. 1017) :

L'art même, n'est à mon sens, qu'inceste entre l'instinct et la volonté. (Le Poète, pendant des siècles en France, n'a été qu'un cavalier sans monture ; il a voulu un jour n'être que la bête sans cavalier. Il serait temps de concilier irrationnel et rationnel).

Métaphores très persiennes. On sait combien Saint-John Perse, pratiquant l'équitation depuis l'enfance, s'est toujours montré attentif aux ondes secrètes circulant entre son cheval et lui-même, ceci allant jusqu'à *l'étrange et troublante impression* de fusion complète (*O.C.*, p. 841) ; si bien que dans le numéro d'hommage qui lui est consacré en 1950, dans *Les Cahiers de la Pléiade*, et qui contient le début du poème *Amers*, il tient à ce que soit publié son portrait dessiné par Pietro Lazzari : *Portrait à la tête de cheval*¹⁶. Dans la page qui nous intéresse, la visée expressionniste est présente : un lien très fort unit l'instinct des montures à la maîtrise des *Cavaliers*, concrétisé par l'adverbe *ainsi*, rapprochant le dernier vers de la première strophe, du premier vers de la suivante :

*Mais notre front n'est point sans or. Et victorieuses encore de la nuit
sont nos montures écarlates.*

Ainsi les Cavaliers en armes, à bout de Continents, font au bord des falaises le tour des péninsules.

5. Le thème des cavaliers : Dürer, Gauguin, Redon...

Or le thème des cavaliers est fréquent en peinture. Il occupe en particulier une place importante dans l'art traditionnel chinois qui n'est pas étranger au poète¹⁷. Saint-John Perse connaît aussi *l'Apocalypse* de Dürer, chef-d'œuvre qui perpétue une tradition séculaire, auquel

¹⁴ *Ses fauves, ses famines, son peuple, ses lois fortes, sa foudre, ses présages, ses fauves au forum, son cri de pygargue.*

¹⁵ Ce qu'il y a de grand dans l'homme, c'est qu'il est pont et non un but ; ce que l'on peut aimer en l'homme, c'est qu'il est passage et un déclin. F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Folio Essais Gallimard, éd. 1991, p. 24.

¹⁶ *Cahiers Saint-John Perse*, n° 10, Gallimard, 1991, *op. cit.*, p.71 et p.78.

¹⁷ Nous devons cette remarque à Catherine Mayaux qui détaille les relations entre l'écriture persienne des *Lettres d'Asie* et l'art chinois, dans *Saint-John Perse, Les Lettres d'Asie, Cahiers Saint-John Perse*, n° 12, Gallimard, 1994, p. 44 et 197.

nul artiste par la suite ne peut échapper : c'est le cas de Gauguin qui s'inspire des fameux cavaliers peints par Dürer dans de nombreux tableaux. Et Gauguin est fervent admirateur de Redon¹⁸ qui est lui-même ami de Perse, de Lhôte et de Frizeau ; ce dernier possède plusieurs tableaux de Redon. En 1909, Redon, sollicité lui aussi par les cavaliers fabuleux, peint *Angélique et Roger*, toile où, des explosions et des résonances de la couleur, émerge Roger, cavalier *en armes*, s'appêtant à transpercer le monstre retenant *Angélique prisonnière*. Dans le texte persien, la majuscule de *Cavaliers* se dresse face à celle de *Continents*. Arrivés à la limite des grandes étendues terrestres, aux lisières du possible ou du permis, à bout de *Continents* - et l'on serait tenté de lire à *bout de continence*¹⁹ - les *Cavaliers* et leurs *montures* contournent les falaises, se maintenant sur les seuils, victorieux par la puissance même de leur désir. Gauguin, dans un tableau intitulé *Cavaliers sur la plage* (1902), imprime un mouvement tournant sur sa toile : montures et cavaliers encerclent l'espace de terre en avancée sur la mer. Tout un réseau d'emprises se crée donc : de peintre à peintre, de penseur à peintre et à poète.

6. Les deux orientations : Lhôte-Braque, Kandinsky.

Le plus virulent des Fauves, Vlaminck, dont plusieurs toiles figurent aussi chez Frizeau, écrit en 1907 : *Je souffrais de ne pouvoir frapper plus fort, d'être arrivé au maximum d'intensité*²⁰.

Certains peintres, en effet, atteignant par l'affrontement sauvage des couleurs, une sorte d'éblouissement, se mettent à travailler davantage l'étagement des formes, la multiplicité des angles de vision, l'imbrication des volumes, pour obtenir un effet d'animation : ce qui donne les prémisses du cubisme. Ainsi Braque, que Saint-John Perse ne connaît vraisemblablement pas au moment de l'écriture d'*Amers* ; mais aussi Lhôte, proche de Perse, qui devient un théoricien du cubisme.

D'autres peintres, en revanche, se livrent à une intériorisation, une purification, une transmutation proche de l'alchimie : l'intensité atteinte se transpose alors en besoin d'harmonie musicale en fusion avec l'univers. C'est le cas de Kandinsky - peintre figurant dans la bibliothèque du poète - et qui s'inspire, lui aussi, de Dürer, de Gauguin, et des Fauves. Et l'on retrouve là encore le thème du cavalier, puisque le peintre appelle le groupe formé avec ses amis artistes, ainsi que l'*Almanach*, sorte de manifeste publié en 1912, du nom d'un de ses tableaux, *Le Cavalier Bleu* (Der Blaue Reiter). La figure du cavalier, liée dans l'imaginaire européen à l'idée de noblesse, de sainteté, s'assortit d'une mission à accomplir, qui est ici incarnée par la couleur bleue : annoncer à l'humanité une nouvelle ère spirituelle²¹. Cette figure est parfois associée à l'idée de chevauchée infernale. Kandinsky peint d'ailleurs deux tableaux aux titres évocateurs : *Jugement dernier* (1913), et *Le Chevalier de l'Apocalypse* (1914). Cette apocalypse-révélation se retrouve peut-être dans la sonnerie justicière de l'homme de vigie de *Dédicace*. Il semble que soit ainsi perpétuée une certaine tradition, renouvelée par le romantisme, donnant à l'artiste un pouvoir visionnaire, prophétique.

¹⁸ Cette admiration - réciproque - se reflète dans la correspondance échangée : *Madagascar est encore trop près du monde civilisé, je vais aller à Tahiti. Je juge que mon art que vous aimez n'est qu'un germe et j'espère là-bas le cultiver pour moi-même à l'état primitif et sauvage*. Ari Redon et Roseline Bacou, *Lettres à Odilon Redon*, Paris, José Corti, 1960 ; cité par Françoise Cachin dans son livre : *Gauguin*, Paris, Flammarion, 1990, p. 139.

¹⁹ Et ceci d'autant plus que dans le manuscrit, le «s» de *Continents* ne figure pas.

²⁰ Cité par J. Clay, *op. cit.* p. 28.

²¹ C'est ce qu'exprime Kandinsky dans l'ouvrage intitulé *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, écrit en 1910.

Ces deux orientations artistiques du début du XX^e siècle se perçoivent dans les deux modes d'écriture que le poète utilise à travers toute son œuvre, mais surtout dans *Anabase* et dans *Amers*, et dont *Dédicace* représenterait la quintessence ; créant dans la même page, une double perspective, juxtaposant la contraction et la dilatation. Le premier mode, elliptique, ébranle le code traditionnel : le poète rabat devant le regard du lecteur plusieurs facettes du même objet, par l'entremise des évocations successives de *Midi*. Le deuxième mode d'écriture est comme marqué par ces sauts, ces ruptures, et se caractérise par un déroulement syntaxique plus ample, plus continu, parfois mis en évidence par des tirets en début de vers, sortes d'incises rythmant la page, dialogues du poète avec lui-même, effractions premières du rêve, et en même temps, signes d'exploration visuelle pour le lecteur.

7. La multiplication des points de vue.

La lecture alors, n'est plus linéaire, mais incite aux rapprochements entre les mots mis en relief par le parallélisme des constructions. Les nombreuses parataxes impriment force, intensité au texte ; le sens est pluralisé, les mots opèrent comme structure de renvoi, dressant la topologie de l'être *Midi*. L'œil alerté, explore verticalement la page, et voit l'imposition progressive de l'ordre sacré par rapport à la nature fauve, sauvage : de l'animalité (*Midi, ses fauves, ses famines*) jusqu'à la divination (*Midi, sa foudre, ses présages*), en passant par les lois humaines (*Midi, son peuple, ses lois fortes*) et par le Grand-Œuvre des forgerons-alchimistes (*Midi, ses forges, son grand ordre*). Les formes anguleuses dominent : *falaises, péninsules, promontoires* ; les cristaux de sel et de quartz s'agglomèrent ; et les quelques arrondis présents s'anéantissent, soit dans la dureté (*la corne de fer*), soit dans la pointe (*le tour des péninsules*), soit dans le vide (*les rades désertes*), soit enfin dans la cruauté et la mort (*les fauves au forum*). La courbe ne peut s'exprimer ; seul le tranchant, comme celui du prisme, a droit de cité²². Le sens s'élabore alors selon un processus métaphorique. Dans le vers qui commence par *Midi, ses forges, son grand ordre*, *Midi* est relié à *forges* par l'élément sémantique commun « feu », tandis que *forges* est relié à *grand ordre*, non seulement par les sonorités, mais aussi par l'évocation d'une corporation de forgerons. De même, *Midi* est relié métaphoriquement à *grand ordre*, à cause de la position axiale du soleil à *midi*, ordre de l'univers.

L'importance, pour Saint-John Perse, d'une œuvre travaillée, façonnée, se mesure à la sympathie particulière accordée aux artistes qui sont en même temps artisans de leur œuvre : Ingres, Cézanne, Rouault, Braque²³. En 1958, dans une lettre à Mina Curtiss (*O.C.*, p. 1061), il fait l'éloge d'un maître forgeron qui a fabriqué les grilles de sa propriété des Vigneaux et qui lui a raconté l'époque de son compagnonnage. Sur la page persienne, l'art de forger, rassemble en un *grand ordre*, penseurs, poètes, peintres et artisans, unis par le feu du désir de création.

8. Opération alchimique : abstraction et conception mystique du monde.

- *Midi, ses forges, son grand ordre... Les promontoires ailés s'ouvrent au loin leur voie d'écume bleuissante.*

Au tranchant de l'ellipse, au condensé métaphorique de la première partie du vers, succède

²² Sans doute peut-on reconnaître les *subdivisions prismatiques de l'Idée*, chères à Mallarmé, formes à *des places variables, près ou loin du fil conducteur latent*, mais Saint-John Perse ne met pas en œuvre une expérience comparable à celle d'*Un coup de dés*.

²³ Il ne faut pas oublier Robert Petit-Lorraine qui a fait ses débuts dans l'art du vitrail et avec qui Saint-John Perse prépare en 1961 une édition de luxe – qui ne verra le jour qu'en 1982 – faisant alterner des fragments manuscrits d'*Étroits sont les Vaisseaux*, avec les dessins de l'artiste.

après le saut marqué par les points de suspension, l'espace ouvert de la deuxième partie, aux constructions syntaxiques et morphologiques particulières. Sensation d'allongement, d'étirement, et même d'allègement. Dans la pré-originale, on peut lire : *Les promontoires ailés s'ouvrent au loin l'écume bleuissante*. L'ajout de *leur voie d'*, seule modification par rapport au texte initial, ouvre encore le vers et le prolonge, cédant le passage à l'écume, au sillage de l'écriture²⁴ : voie lactée des peintres et poètes de la Renaissance reliant microcosme et macrocosme ; Voie de la méditation des artistes taoïstes s'unissant par le geste ou le souffle à l'énergie qui circule dans le monde. L'emploi de l'adjectif *bleuissante*, provenant d'un verbe inchoatif, augmente l'effet de progression dilatée : virée au bleu, dérivation lexicale, procédé de détournement du langage à des fins créatrices. Véritable opération alchimique : du matériau initial, on extrait la croûte laiteuse que l'on écume, le vif-argent, qui joue un rôle animateur, et qui est une étape dans l'élaboration de la pierre philosophale du Grand-Œuvre. Alchimie de couleurs rappelant les procédés picturaux de Kandinsky, évoluant dès 1910, vers le bleu, couleur tempérée d'inspiration cosmique et spirituelle. Epurant les tons, simplifiant les formes jusqu'à l'abstraction, le peintre a pour objectif d'éterniser l'instant et de provoquer les vibrations de l'âme dans un espace en mouvement²⁵.

L'influence de cette démarche d'abstraction et de cette conception mystique du monde transparaît dans *Dédicace*. La mort du poète est sublimée en or, distillation par excellence, assurant ainsi la maîtrise du temps de l'œuvre ; d'ailleurs la corne de fer constitue, de par sa forme hélicoïdale, le symbole de la permanence à travers le changement :

*- Nous qui mourrons peut-être un jour disons l'homme immortel
au foyer de l'instant.*

L'oiseau - préfigurant ceux du poème publié pour contribuer à l'Album de peintures de Braque - libère l'homme grâce à son ignorance de la mort, et grâce à sa maîtrise de l'espace-temps due à l'amplitude de sa vision et à l'élan dont il est porteur : *L'oiseau plus vaste sur son erre voit l'homme libre de son ombre, à la limite de son bien*. Prodigieuse richesse de l'homophone erre qui peut évoquer l'espace (aire), le temps (ère) ou la respiration cosmique (air) ; ce souffle se propageant dans la finale sonore du poème²⁶.

9. Vers l'autonomie de l'œuvre.

L'ouverture à l'intemporel rejoint donc celle d'une ouverture à la résonance ; trajet de sublimation, trajet de signifiante, trace en suspens :

*Et l'homme au masque d'or se dévêt de son or
en l'honneur de la Mer.*

On connaît l'importance du masque (surtout celui de tradition africaine), dans l'évolution de la peinture au début du siècle : ceux qui vont devenir les cubistes (et Lhôte est parmi eux) en

²⁴ Les *promontoires ailés* amènent par glissement phonique et métonymique à l'évocation du célèbre coursier, Pégase, dont le sabot en heurtant la Terre, fit jaillir de l'Hélicon, la source favorite des poètes. Pégase constitue le thème central de la peinture à sujets mythiques de Redon, et en 1907, il peint un *Pégase triomphant*, symbole de la lumière et de l'élan créateur.

²⁵ *Chaque œuvre naît du point de vue technique, exactement comme naquit le cosmos... Par des catastrophes qui, à partir des grondements chaotiques des instruments finissent par faire une symphonie que l'on nomme musique des sphères. La création d'une œuvre, c'est la création du monde.* V. Kandinsky, *Regards*, 1913.

²⁶ Dans l'hommage à Léon-Paul Fargue (*O.C.*, p. 524), Saint-John Perse écrit en 1962 : *Le mouvement, créateur du langage, et du langage lui-même tirant force nouvelle, de la vie tire une œuvre reliée au souffle originel. [...] Pour la vision même du poète, l'onde musicale demeure, comme en physique pour la propagation de la lumière, cette modulation du long regard d'amour sur le destin des choses.*

retiennent le caractère architectural, tandis que les Fauves et les expressionnistes sont sensibles au contenu émotionnel qu'il dégage et le considèrent comme une sorte d'emblème qui imite beaucoup moins qu'il ne signifie. Dans un dossier appartenant au poète et conservé à la Fondation, on trouve un article de Lévi-Strauss, non daté, soigneusement découpé dans une revue : l'ethnologue y définit les rapports de l'homme, de son visage et du masque. En voici un extrait :

Le masque détourne la communication de sa fonction humaine, sociale et profane pour l'établir avec un monde sacré. [...] Pour l'homme célèbre, constamment attentif à son personnage, être soi, c'est être «quelqu'un». Quelqu'un, donc un masque ; un être non seulement existant, mais signifiant.

Le contact établi pendant le temps du poème, avec l'ordre surnaturel, tel celui de Dionysos le dieu au masque d'or, prend fin. L'homme soumis à l'effacement des choses, perd la face et se dévêt de la partie la plus précieuse de son être, celle à vocation divine. Cette levée de masque, cette annulation de la figure du Poète, permet de faire vivre un temps nouveau, l'espace-temps de l'œuvre, hors du cadre de la page dont le bord se vit en tant que passage. Le don que fait le créateur, ou le message qu'il transmet²⁷, est celui de son propre désir, désir en suspens, comme l'onde musicale suscitée. C'est ainsi que Kandinsky, pour dramatiser le mouvement de ses formes leur donne comme butée la bordure du tableau quitte à ce qu'elles se prolongent dans l'imaginaire, au-delà du regard ; Matisse, quant à lui, refuse de clôturer ses formes qui se fondent ainsi dans la surface environnante²⁸. Démarche scripturale, démarche picturale se rejoignent pour accorder à l'œuvre sa vie propre, son autonomie.

10. L'image projetée du poème.

Le poème *Amers*, on le sait, ne se réalise qu'après une longue gestation ; il est d'abord publié de façon fragmentaire de 1948 à 1956, dans un ordre tout à fait différent de sa structure définitive, structure établie après coup. Or *Midi, ses fauves, ses famines* est publié à mi-parcours, en 1952, avant la partie la plus conséquente du poème et dans une revue différente de toutes les autres publications²⁹. Texte marginal, cette partie du poème pourrait alors se définir, non en tant que conclusion, mais en tant que cadre, projet, à la fois condensé extrême et ouverture vers ce qui va mûrir encore et se développer de manière beaucoup plus ample dans la *Strophe* et le *Chœur*, parties à venir. Image projetée de l'œuvre qui se dresse en cours d'écriture ; l'œuvre se figurant elle-même, figure de la figure, comme l'on donne forme aux dieux dans les temples antiques. Moment d'idolâtrie, d'auto-contemplation. Auto-dédicace :

*Les temples brillent de tout leur sel. Les dieux
s'éveillent dans le quartz.*

Tout carré, tout cadre, tout tableau, conservent en eux l'écho d'anciennes pratiques religieuses, comme en témoigne le plan carré du temple de Jérusalem. A l'origine, le temple est cet espace délimité, tracé à la fois dans le ciel et sur la terre par le bâton de l'augure comme champ d'observation des auspices, c'est-à-dire des présages tirés de l'examen des oiseaux et de leurs traces sur le sol. D'après la tradition orientale que Saint-John Perse connaît sans doute, c'est la méditation sur ces traces qui a provoqué la naissance de l'écriture : *Midi, sa foudre, ses*

²⁷ Le titre *Offrande-épître*, précède, dans un manuscrit, celui de *Dédicace* : voir Albert Henry, *Amers de Saint-John Perse, une poésie du mouvement*, Paris, Gallimard, 1981, p. 41.

²⁸ En particulier dans *Toussaint* (1911) de Kandinsky, et dans *La Danse* (1932) de Matisse.

²⁹ C'est la revue internationale lancée par Alain Bosquet *Exil* (dans son premier et unique numéro) qui est sollicitée, alors que les autres parties du poème figurent dans *Les Cahiers de la Pléiade* ou dans *La Nouvelle Revue Française*, qui leur a succédé.

présages...

11. La page-tableau : l'apothéose du signe.

Ainsi, si le texte poétique fait naître des images, la page ambitionne de constituer par elle-même une image. Au sémantisme de hauteur d'une partie du premier vers : *Et l'An de mer à son plus haut sur la table des Eaux*, correspond une érection généralisée. Par leurs graphies majuscules et par leurs sonorités, les mots *An* et *Eaux*, inscrivent de façon redondante la mise en haut du poème, obligeant l'œil à une lecture exploratoire active, une lecture tabulaire de cette page, érigée en tableau. Il est certain que pour Saint-John Perse - influencé par le modèle oriental - le signe typographique a une fonction gestuelle et même psychique, au même titre que le choix des mots, les relations syntaxiques, ou la disposition sur la page. La transformation de sa propre écriture, dès 1911 (*O.C.*, p. 695) ; le quatrain, puis la *graphie rituelle* composés en 1957, à partir du *magnifique coup de pinceau en grand parafe* figurant sur une peinture zen, appartenant à la collection d'Hugues Le Gallais (*O.C.*, p. 1076), reflètent un goût précoce pour la calligraphie, développé durant le séjour asiatique. Il en va de même pour le caractère italique qu'il préfère entre tous : écriture orientée dans l'espace et, selon les manuels de graphologie dont il possède quelques exemplaires, écriture fondée sur l'élan du corps et de l'esprit. Saint-John Perse se montre donc extrêmement exigeant lorsqu'il s'adresse aux personnes concernées par la publication de ses poèmes³⁰. Il agit ainsi en particulier avec Jean Paulhan, son souci primordial étant de préserver l'harmonie de la composition, ce qu'il appelle l'équilibre architectural³¹. Dès 1948, il donne à Jean Paulhan des conseils qui se veulent amicaux, au sujet de la revue *Les Cahiers de la Pléiade*, que celui-ci dirige :

*Votre couverture est équivoque en tout : couleurs fausses, mauvaise typographie, inconséquence et parasitisme du motif décoratif. L'ensemble est hybride, fortuit et sans propriété, donc sans autorité*³².

A l'examen du manuscrit autographe, on est saisi par la disposition équilibrée qui rappelle celle de l'édition de *La Pléiade*, mise à part l'orientation de l'écriture que Saint-John Perse a voulu imposer, mais sans succès. Cette harmonie, d'ailleurs, ne se retrouve pas dans les autres publications, même dans la plus luxueuse, celle éditée par les Bibliophiles de Provence, comportant les fameux caractères *italiques corps 28 de Grandjean, grands caractères dits Romains du Roi* ; caractères que le poète honore à l'aide d'une Adresse manuscrite, placée en début de poème, qui souligne sa sensibilité plastique :

Allez et vous penchez, beaux athlètes nus qu'incline la course sur la page.

Malgré ce désir de mise en évidence des signes typographiques, objets picturaux, le résultat est décevant, au moins en ce qui concerne la page finale : la deuxième strophe est coupée à la fin du troisième vers, pour le passage à la page suivante ; ainsi se trouve rompue, de façon brutale, la course athlétique imaginée par le poète... A l'inverse, dans le manuscrit, on jouit sur une seule page, du mouvement de l'écriture inclinée vers la droite, où règnent effets de symétrie (comme dans l'édition de la *Pléiade*, une ligne sur deux est décalée par rapport à l'autre) ; effets de mise en relief et ruptures rythmées dans les trois strophes de quatre vers chacune, soit douze vers au

³⁰ Ainsi dans un courrier adressé en 1943 à Yvan Goll : *L'impression d'un poème ne peut comporter d'autre luxe que celui de la typographie, du papier et du format. Et je ne sais si, réduit à ces seuls éléments, le court poème en question peut encore répondre à votre projet d'édition. Si oui, il exigerait une grande italique, assez rare à trouver. Cahiers Saint-John Perse, n° 2, Paris, Gallimard, 1979, p.122.*

³¹ Lettre du 3 mars 1951 à J. Paulhan, *Cahiers Saint-John Perse*, n° 10, Paris, Gallimard, 1994, *op. cit.*, p. 89.

³² Lettre du 5 février 1948, *ibid.* p. 39.

total, pour une page célébrant *Midi*... Et dans le coin supérieur droit figure le chiffre 12...³³ Sur la feuille blanche, l'écriture bleu-nuit où ressortent les nombreuses majuscules et l'abondante ponctuation n'est pas sans rappeler l'*arbitraire magnifique de cette ponctuation noire sous tous les éclats de glace et de lumière* d'une toile de Monet intitulée *La Débâcle*, appartenant à la collection Gulbenkian ; toile commentée par Saint-John Perse pour son ami en 1950³⁴. La page est par ailleurs parsemée de tableaux paradigmatiques qui, sans altérer l'ordonnance générale, proposent des variantes à certains mots, véritables *palettes*³⁵, avec quelques touches colorées (crayon gris et stylo rouge). Les pleins et les vides se répartissent, subtil équilibre entre l'ombre et la lumière, entre l'inclinaison des signes et les espacements.

En 1908, Matisse écrit :

*L'expression pour moi ne réside pas dans la passion qui éclairera un visage ou qui s'affirmera par un mouvement violent. Elle est toute dans la disposition de mon tableau : la place qu'occupe les corps, les vides qui sont autour d'eux, les proportions ; tout cela y a sa part*³⁶.

Or on peut voir dans le bien mince dossier du poète sur la peinture, deux reproductions de dessins de Matisse en noir et blanc, découpées dans un catalogue, telles des reliques : femmes, toutes en lignes et en rythmes ; seul l'essentiel est retenu. Affinité certaine du poète avec le peintre : ici Saint-John Perse dessine la silhouette du texte et alerte l'œil et l'esprit, trouant d'interstices l'écriture, scandant visuellement la page dans l'apothéose du signe.

Dédicace se révèle ainsi une œuvre d'art à part entière, accordant la priorité à la construction plutôt qu'à la composition décorative : *Midi, ses fauves, ses famines* ourdit sa trame et dévoile en même temps sa genèse. Le poète contribue au *grand ordre* des forgers d'écriture et de peinture, afin de restituer l'intensité sensorielle de l'émotion maîtrisée par le geste scriptural. Cette page n'est pas un tableau figé ; elle témoigne d'un itinéraire de vie esthétique, intellectuel, spirituel, où l'écriture poétique interpelle en permanence les structures et les démarches de l'art contemporain, et dialogue avec elles. Malgré quelques réticences, Saint-John Perse demeure imprégné tantôt directement, tantôt de façon plus diffuse, de l'atmosphère artistique du début du XX^e siècle. Il se situe alors à la fois dans une certaine continuité, assignant à l'art une fonction de compensation et de restauration du mystère, survivance tenace du romantisme, mais aussi dans un courant plus moderne, associant le domaine visuel et musical au domaine verbal, sans toutefois accorder crédit aux recherches systématiques. Ne reniant pas un irrationnel envahissant, il innove - à mi-chemin entre Occident et Orient - à l'aide du traitement plastique et artisanal qu'il impose à la langue et à la page poétique. Tentative de conciliation entre l'ordre sacré et l'ordre humain ; parcours initiatique conduisant à une ascèse : écriture qui ne veut garder de la figure que son geste sublimé, sa trace vibrante ; *poésie qui prolonge les doigts et les rêves*³⁷.

Pierrette Labasthe-Marne
Paris

³³ A. Henry, dans sa "Table des variantes" fait remarquer : *Selon une certaine conception de l'œuvre, cette composition devait donc sans doute venir après les onze développements d'Amers. (Strophe I à VII et Chœur) op. cit.*, p. 183.

³⁴ *Revue des Lettres Modernes, op. cit.*, p. 136.

³⁵ Le terme est d'A. Henry, *op. cit.*, p. 183.

³⁶ Cité par Jean Clay, *op. cit.*, p. 66.

³⁷ L'expression est de Pablo Neruda, Préface à l'anthologie *Écrits sur l'Art* de Paul Éluard.

