

Les Images à Crusoé comme variation textuelle et picturale

Jacqueline Picard

Et le chercheur était à sa recherche infinie
Redon, *La Nuit VI*, 1886.

Par une approche plus étroite de l'intertextualité d'*Images à Crusoé*, la présente étude propose de s'interroger à nouveau sur un poème dont la signification a été jugée par la critique paradoxale - la figure du héros éponyme pervertie -, ou simpliste - par le jeu manichéen des oppositions, une signification que les remaniements ultérieurs brouillent de manière substantielle.

La typologie fournie par G. Genette dans *Palimpsestes*,¹ essai dans lequel Robinson Crusoé figure en bonne place, constitue un cadre théorique commode pour poursuivre des analyses nombreuses² entreprises dans cette voie, surtout en ce qui concerne les emprunts à Francis Jammes. Déjà en 1947, Robert Mallet découvrait *des notes jammistes fugitives mais indéniables dans les œuvres de Saint-John Perse*.³

Par ailleurs l'intitulé *Images*, au pluriel, incite à rechercher non plus du côté du texte mais des représentations en amont susceptibles de donner un éclairage nouveau sur les cheminements d'une esthétique persienne. Qu'il soit question de textes ou d'images ne change pas au demeurant le principe de ce que Genette nomme des *pratiques transtextuelles*, la *transposition* du texte en image ou de l'image en texte constituant simplement un recours à un autre système de signes.

On dispose au départ d'un certain nombre d'informations données par Saint-John Perse, curateur du volume des œuvres complètes⁴ de la "Pléiade". Il signale :

1) une *auto-hypertextualité*, puisque le texte, daté de 1904 dans l'édition de 1909, subit une révision pour inclusion dans *Éloges* de 1911 (où il ne figure pas comme l'a signalé Albert Henry). On sait qu'il n'était pas satisfait du poème, l'a changé souvent

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

² a) Albert Henry, "Images à Crusoé et la méthode philologique", *Travaux de linguistique et de littérature*, IX, I, 1971.

b) Marie-Claire Bancquart, "Saint-John Perse : des préoriginales aux textes", *R.H.L.F.*, n° 3, mai/juin 1978, p. 115-119.

c) Sébastien Neumeister "Saint-John Perse et le mythe de Robinson", *Cahiers Saint-John Perse*, n° 2, 1979, p. 63-75.

d) Renée Ventresque, *la bibliothèque de SJP des années de jeunesse à l'exil*, thèse de doctorat, Montpellier, 1990.

e) Sophie Guermes, "La parole selon S.J.P.", *Critique*, n° 539, avril 1992, p. 235-247.

f) Claude Thiébaud, "Le jeune Leger, futur Saint-John Perse, in *La Nostalgie, Analyses et Réflexions sur S.J.P., Éloges*", Ellipses, 1986 et "Rôle et influence de Francis Jammes sur Alexis Leger/Saint-John Perse, in *Souffle de Perse* 5/6, juin 1995, p. 106-137.

³ Robert Mallet, *Francis Jammes, sa vie, son œuvre*, Mercure de France, 1961. Les occurrences de la figure de Robinson Crusoé sont récapitulées dans le tome II, p. 19, les références à l'influence de Jammes sur Saint-John Perse, p. 195-198.

⁴ *O.C.*, p. 1101-1103 et 1347.

de place mais néanmoins maintenu en tête d'*Éloges* avec la date de 1904, et que c'est le premier poème dont la publication ait été autorisée par lui-même.

2) une *intertextualité* refusée ultérieurement : l'épigraphe d'Edgar Poe qui orientait le lecteur vers une lecture romantique du poème est supprimée.

3) des *pratiques hyperesthétiques* intervenues : la *transposition* en musique effectuée en 1918 par Louis Durey et la *traduction* tentée par Rilke admiratif de la modernité de son écriture, mettant ainsi l'accent sur l'originalité incontestable du poème.

Voilà pour le dit. Le non-dit, ce sont les dates d'autres remaniements : Albert Henry a montré qu'*Anabase* vient s'interposer sans nul doute en *hypertexte*⁵ entre la version pour 1911 et l'édition définitive de 1925, ce qui invaliderait certains jugements sur la maturité d'une poétique en acte dès 1904. Pour ne s'en tenir qu'au statut du texte vis à vis des poèmes et autres textes de Jammes sur Robinson Crusoé, en particulier du poème composé en 1900 et publié en 1906 dans *Pensées des Jardins*, intitulé *Sur Robinson Crusoé*, le silence est total. Or, étant donné les dates de composition, il constitue un *hypotexte* plausible. Jusqu'à nouvel ordre, Francis Jammes est resté également muet sur ce point, et la correspondance publiée est de peu de secours : il n'y a pas d'échanges épistolaires publiés dans les *O.C.* entre septembre 1906 et 1909.

Je reprendrai donc la question posée par Claude Thiébaud⁶ : *Quand Leger compose et publie ses Images à Crusoé, n'offre-t-il pas à son ami [Jammes] une variation sur un thème susceptible de lui plaire ?*

Toute réécriture s'analyse, nous dit Genette, en termes de fidélité et d'infidélité, de *transformations formelles* mais aussi de *transmotivations* et de *transvalorisations* des personnages qui font tout l'intérêt de l'*hypertexte*. S'agissant du recours à une figure mythique aussi banalisée que celle de Robinson Crusoé, il importe de ne pas perdre un maillon dans la chaîne de réécriture, sous peine de passer à côté de la signification du texte, puisque tout nouveau travail consistera en un démarquage par rapport à ce qui a été préalablement écrit. L'adresse au *vieil homme aux mains nues* fournit un élément déictique qui passe indubitablement par le filtre de Jammes. Nous pouvons reconnaître une *continuation* d'un type particulier : l'épilogue allographe *ayant pour fonction d'exposer brièvement une situation (stable) postérieure au dénouement proprement dit*.⁷ C'est cette fonction qui relie étroitement les deux textes, fonction sur laquelle vient se greffer une nouvelle production.

Crusoé, mon frère

En 1913, Francis Jammes, de dix-neuf ans son aîné, dédicace à Alexis Leger ses *Feuilles dans le vent : à un jeune poète et à un vieil ami*. Cette dédicace précise le sens des relations qui se sont établies entre eux dans la période 1900 et 1904, selon la biographie officielle des *O.C.*, mais que Rouyère⁸ pense pouvoir dater de 1902. A la date de leur rencontre, le poète catholique est perçu par le milieu littéraire comme un bol d'air pur venu chasser l'air plutôt raréfié du parisianisme et du décadentisme ambiant. C'est d'ailleurs le thème de la simplicité en littérature qu'il développe dans la conférence donnée à Bruxelles en mars 1900 au Cercle de la Libre Esthétique, lors d'un voyage organisé par son ami, le poète belge Thomas Braun. André Gide faisait partie

⁵ A. Henry, *op. cit.*

⁶ C. Thiébaud, *op. cit.*, p. 38.

⁷ G. Genette, *op. cit.*, p. 231.

⁸ René Rouyère, *La jeunesse d'Alexis Leger à Pau*, thèse de 3^e cycle, Bordeaux, mai 1986.

du même voyage et intervenait également. Les deux conférences ne sont pas étrangères aux problèmes d'intertextualité puisque celle de Jammes avait pour titre *Les poètes contre la littérature et les littérateurs*⁹ et celle de Gide *De l'influence en littérature*.¹⁰ C'est donc dans ce contexte que Francis Jammes improvise un poème qui prendra pour titre *Sur Robinson Crusoé*. Ce texte est malheureusement souvent cité sans le *paratexte-métatexte* qui l'accompagne et qui permet de mieux identifier les emprunts. Robinson Crusoé, une des figures favorites du *jammisme* selon l'expression de Robert Mallet, représente pour le poète une figure du dénuement. Danielle Dubois, qui s'est interrogée sur les raisons du succès des nombreuses robinsonnades, rappelle que le recours au personnage de Robinson est un détournement littéraire à visée essentiellement pédagogique, ce qui explique qu'il soit principalement destiné à un public enfantin : *Pour se maintenir en vie, dans un dénuement complet, le héros doit compter sur son courage personnel, sans désespérer de la Providence*.¹¹ La leçon de Jammes à Bruxelles, sur ce plan triplement redondante - conférence, appel à une figure exemplaire, commentaires sur cette figure - consiste à plaider la cause d'une *poésie pure, la poésie contre la littérature [...] celle qui est dévêtue d'emphase, de luxe, et s'exprime simplement*.¹² A son retour de Bruxelles, il débute en ces termes la lettre qu'il adresse à Thomas Braun : *Mon ami. / J'écris à Crusoé*. Crusoé est donc l'ami, le frère du poète, celui qui choisit la simplicité.

Cette fraternité du poète béarnais et du jeune Leger ne serait pas complète sans, préalablement, la vision mythifiée d'un même destin les unissant. Voici comment il se présente en réponse à une demande de renseignements biographiques de son correspondant belge. C'est Jammes qui souligne :

Je suis né à Tournay (Hautes Pyrénées) le 2 décembre 1868. Mon père était né à la Pointe à Pitre (Guadeloupe).

Mon grand-père paternel fut un important médecin à la Guadeloupe.

Il y est enterré. Il mena cette vie tempétueuse de nos aïeux (fortune, ruine, tremblements de terre, ouragan, abolition de l'esclavage, voyages, etc., vous me comprenez. Voir Angélus de l'Aube... p. 171-211).

Un de mes grands oncles se battait en duel tous les jours. Il alla mourir à Cuba, je crois.

Du côté maternel :

Ma mère était provençale.

Un ancêtre visita l'Inde longtemps pour faire fortune. Il revint avec seulement une malle énorme (Elégie, Mercure de novembre, 1898) et une paire de bas de soie.

Mon grand-père maternel était un romantique lettré.

Il est remarquable qu'il ne se définisse avec quelque orgueil qu'au travers d'un destin familial offrant richesse de vie et pauvreté. Ce destin constitue pour Jammes et Leger, au moment de leur rencontre une même *situation stable* au sens où l'entend Genette et justifie le recours à la forme de l'épilogue.

Les circonstances de l'élaboration du poème par Jammes, la conférence de Gide soulignant qu'il n'y a aucune honte ni aucun danger pour la personnalité à subir une ou des influences littéraires, (*la puissance d'une lecture vient de ceci qu'elle n'a fait que me révéler quelque partie de moi encore inconnue à moi-même*) permettent de penser que

⁹ La conférence de Jammes figure sous le titre définitif "De la simplicité en littérature" dans *Solitude peuplée*, Fribourg, Egloff, 1945.

¹⁰ La conférence de Gide, "De l'influence en littérature", dans *Prétextes*, Paris, 1903.

¹¹ Danielle Dubois, "La Robinsonnade, un détournement du texte", *Revue des Sciences Humaines*, n° 225, 1992.

¹² *Op. cit.*, note 9, p. 27.

Leger s'est livré à un véritable exercice d'élève dans lequel il se démarque de son aîné, ainsi que le résume le tableau suivant :

Sur Robinson Crusoé

aspect formel

épilogue
poème de trois strophes
en vers et son commentaire

prétexte

évoqueries suscitées par le texte
et les images

modalités

hypothétique *Il dut avoir*
interrogative

réfèrent temporel

retour de Crusoé
le soir

réfèrent spatial

passage à Amsterdam
petit logis de Londres
entresols des commis

adresse

le poète à Crusoé son frère
ô, *Dépouillé*
l'homme de 72 ans

invocation à Dieu

bénédictio : *O Éternel*

thème

méditation sur un destin solitaire
joie et tristesse mêlées
sentiment de richesse
résignation
abandon aux mains de la Providence

motifs

Crusoé vêtu d'une robe à ramages
chevreau tout seul

son cher perroquet
lourd parasol

contenant valorisé
coffre peinturluré de tulipes

tension poétique

Que le cyclone s'apaise
fusion dans l'obscurité
et le cosmos

Images à Crusoé

épilogue
poème en 9 tableaux
versets

titre : *images à ...*
j'imagine

j'imagine
impérative

retour de Crusoé
le soir

quartier des matelots
tours de l'Abbaye
lucarne de l'échoppe

Crusoé, tu...
Robinson (préoriginale)
vieil homme aux mains nues

plainte : *O mon Seigneur*

méditation sur un destin solitaire
souffrance et illumination
sentiment d'une déperdition
attente de signes
pulsion de mort (préoriginale)
pulsion de départ (version définitive)

transi sous ta houppelande
Vendredi (préoriginale) :
ingénuité du singe
simplicité du chevreau
perroquet (de substitution)
parasol de chèvre
arc
graine

contenants négatifs ou neutres :
cuisine, cour,
soupe du grenier, pot

désir de *descellement*
appel du *gouffre* (préoriginale)
appel du *typhon* (version définitive)

Sur un même canevas, deux sensibilités, deux générations s'opposent : Jammes par des jeux d'oxymores, des tournures antithétiques, met l'accent sur ce qu'il nommera

sa *solitude peuplée*. La longue énumération en forme de prétérition de tout ce qui constituait l'effort de Crusoé pour recréer un monde civilisé vient renforcer le paradoxe. Le coffre peinturluré renferme métonymiquement la richesse de ses souvenirs et de ses expériences. Le ton, comme le soulignent les nombreux termes apocoristiques, est pathétique, larmoyant.¹³

Chez Leger, un jeu semblable d'antithèses sous-tend le poème, faisant apparaître une souffrance extrême que les révisions ont contribué à atténuer (suppression de : *exil surhumain*, du *gouffre effroyable où l'on plonge*). Cette souffrance est exprimée brutalement, presque insolentement : le *Tu pleurais, j'imagine* sonne comme une réponse brutale, laconique à l'épilogue jammien.

Le retour à la civilisation n'est pas une accumulation floue d'images, mais une perte du pur et une plongée brutale dans l'impur. Et si une transmutation poétique s'opère, les reliques renvoient au poète l'image de sa propre dégradation. Leger suit ici de près le texte source, récupérant un terme chargé de sacré, sémantiquement plus riche que celui de *souvenirs* :

Quand je pris congé de l'île, j'emportais à bord, comme reliques, le grand bonnet de peau de chèvre que je m'étais fabriqué, mon parasol et un de mes perroquets"¹⁴

Vendredi substitue le chevreau de Jammes : il partage avec lui l'animalité que la version finale masque pudiquement avec la mention de *mains aux choses de la terre* substituant les *paumes comme des palmes* et l'*ingénuité du singe* de la préoriginale.¹⁵

La solitude n'est pas un destin subi mais un signe d'élection divine. Les remaniements du texte, avec les effacements des termes trop empreints de références religieuses n'ôtent pas l'atmosphère de sacré de l'ensemble du poème. Les attitudes, (face, paumes) sont celles de l'orant. Mais le Dieu de Leger n'est pas le Dieu protecteur de Jammes. Leger interpelle Dieu et sa plainte est celle du Christ au mont des Oliviers. C'est un Crusoé/Crucifié, que signale l'expression *remis entre les hommes* ou la référence à la résurrection (*Le Livre*). Il n'y a point d'abandon à une douce rêverie, de consolation dans une harmonie du soir très lamartinienne, mais une posture de méditation, un exercice spirituel de descente en soi nécessaire à la résurrection de la vie édénique perdue, ce que soulignent les impératifs à consonance pascalienne (*Tire les rideaux ; n'allume point*) absents du texte de Jammes.

Pourtant la rêverie cosmique est présente dans les deux poèmes et il est intéressant d'examiner son fonctionnement. Il faut relire Bachelard :

La rêverie cosmique [...] est un phénomène de la solitude, un phénomène qui a sa racine dans l'âme du rêveur. Elle n'a pas besoin d'un désert pour s'établir et croître. Il suffit d'un prétexte - non d'une cause - pour que nous nous mettions en situation de solitude, en situation

¹³ Gide écrit en 1897 que les poésies de Jammes avec *sa simple voix d'agneau bêlant* le font pleurer de tendresse et d'émotion (*Correspondance Francis Jammes-Gide*, Paris, NRF).

¹⁴ Daniel de Foe, *Robinson Crusoé*, Paris, Rasmussen, 1946, traduction de Pétrus Borel, p. 261.

¹⁵ À rapprocher de *tu es encore le Sol par ta main sur le Sol* dans *L'Animale*, *Cahiers Saint-John Perse* n° 4, 1981. En ce qui concerne le personnage de Vendredi, Genette note, à propos de la réécriture de Vendredi par Michel Tournier, qui le valorise, qu'il demeure cependant un sauvage vu par des yeux de blanc. Il reste un personnage dégradé, de même dans *Le Coq de bruyère* du même Tournier. On pourrait également citer, dans le même sens, les personnages de domestiques noirs chez Alejo Carpentier, Soliman dans *Le Royaume de ce monde*, et Philomène dans *Le Concert baroque*. Vendredi ne me paraît pas être pour Saint-John Perse le frère de Crusoé.

*de solitude rêveuse. Dans cette solitude, les souvenirs eux-mêmes s'établissent en tableaux. Les décors priment le drame. Les tristes souvenirs prennent du moins la paix de la mélancolie.*¹⁶

Le processus décrit par Bachelard semble s'appliquer aux deux poèmes, qui tous deux posent une *situation de solitude*, mais en fait cerne bien mieux la rêverie jammienne. N'a-t-on pas l'impression que, chez Leger, le drame prime le décor, que violence est faite au rêveur ? C'est au moyen d'une *conjuración* que la transmutation peut s'opérer, que la vie peut surgir. Il n'est pas question de souvenirs enfouis au fond d'un coffre, mais d'objets qui disent leur drame avec force : *Mais l'image pousse son cri, l'oiseau pousse son cri, l'arc éclate*. Une opération mentale plus profonde est en acte, correspondant bien évidemment au vécu direct du jeune Leger, bien différent du vécu par procuration de son aîné. Tout se passe comme si Jammes restait prisonnier d'une posture initiale statique, que Leger emprunte mais nourrit par le filtre d'autres images permettant une véritable dilatation de sa vision et une profondeur de champ absente chez Jammes.

Posture

Un texte plus tardif de Jammes permet de retrouver *l'image première* à la base des deux poèmes. En 1934, il écrit une conférence destinée aux étudiants toulousains, conférence qu'il ne donnera pas en raison du deuil de sa mère mais qui sera publiée ultérieurement. Parlant de la *grandeur humble et sublime* de la chambre de l'étudiant, il présente alors trois images : l'une se réfère à un jeune solitaire peint par Rembrandt, l'autre au portrait d'un étudiant brossé par le poète chinois Tchu-Kouang-Hi¹⁷ et la dernière fait référence de nouveau à la figure de Crusoé devenu vieux.

Ce n'est pas sans un frisson toujours renouvelé que je vais admirer ce jeune solitaire de Rembrandt qui est une des gloires du musée de Bayonne. Sa cape est jetée sur une chaise. Il rêve dans la mélancolie d'or d'un crépuscule plaqué d'azur. Il est accoudé, dans l'instant éternel du génie, à sa fenêtre. Sa face est intelligente et fière, empreinte des mêmes soucis peut-être qui vous inquiètent aujourd'hui. La rousseur de ses cheveux ne dépare pas.

*Quand le soleil couchant cesse d'éclairer la fenêtre du Nord-Ouest
Alors que le vent d'automne dépouille en sifflant les bambous
L'étudiant s'approche de la fenêtre méridionale.
Car ses yeux ne quittent guère son livre, et toujours il est attentif.
Il songe à l'antiquité en voyant la mousse et les grandes herbes ;
Il regarde, il écoute, il jouit profondément de son calme et de sa solitude ;
Peut-être demanderez-vous ce qu'il fait pour se procurer du moins sa subsistance :
Il coupe du blé demi-sauvage dans les terrains abandonnés.*

De ces insignes visiteurs qui hantent ma solitude, quelques-uns vous paraîtraient bien vétustes que l'on accueille volontiers que lorsque l'on est un vieux comme moi, de l'âge de Robinson Crusoé, je parle du Robinson à la retraite, revenu de son île déserte et de bien des illusions : Robinson entre le médaillon de Vendredi et son perroquet empaillé - Robinson dans sa maison de Hull, lisant la Bible à la lueur avare des petits carreaux vert-bouteille de ses fenêtres alors que le brouillard, opaque et solennel comme un anglais, s'élève de la mer.

On voit donc ici le jeu de superposition des images de solitaires : l'élégant jeune homme méditant de Rembrandt,¹⁸ l'étudiant chinois, l'aventurier retiré. Il faudrait ajouter également la figure de l'ermite du Vignemale, l'alpiniste Henry Russel,

¹⁶ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, Quadrige, 1989, p. 13.

¹⁷ R. Mallet, *op. cit.*, tome II, p. 34 : il signale qu'il s'agit d'un extrait de *Poésies de l'époque des Thang*, Paris, Amyot, 1862, offerte à la fois par Gide et Schwob entre 1895 et 1900.

¹⁸ Il s'agit du *Portrait du Bourmestre Six* de Rembrandt, peint en 1647, au Musée Bonnat à Bayonne. Voici le descriptif : *De face, en pied, accolé devant la fenêtre. Tout l'intérieur de la pièce à droite dans l'ombre. Le bourmestre Six est en brun, culotté de velours noir. La tête est éclairée, les cheveux bruns roux flamboient. Expression rêveuse.*

imposante figure barbue *qui emportait l'œuvre de Daniel Defoe au fond de la grotte qu'il avait taillée dans le granit des sommets*. Leger l'aurait rencontré en 1905.¹⁹

Nous avons là un topos abondamment utilisé au 17^{ème}, renvoyant à l'image de la Mélancolie de Durer. Figures de saint, d'anachorète, ou de savant-philosophe que l'on voit, en clair-obscur, penchés sur un Livre près de la fenêtre de leur cellule ou de leur cabinet de travail, ces sages à longue barbe sont entourés d'objets qui sont autant de motifs de vanité et de symboles d'identification.

La figure de l'élégant jeune bourgmestre de Rembrandt autorisait probablement Jammes à assimiler le jeune Leger aux allures d'aristocrate et à superposer cette image à celle du sage à ses lectures, sous laquelle il se voyait, idéalement, lui-même. Une photo de lui, prise à Orthez en 1912, le représente ainsi à sa table de travail.

Les *Images à Crusoé* reflètent en ouverture (*Les Cloches, Le Mur, La Ville*) et en finale (*Le Livre*) ce topos. Une équivalence dans l'organisation spatiale, par le volume différent donné au thème et aux motifs, semble avoir été trouvée. Une image-cadre s'impose (le sage penché sur son livre près de la fenêtre de sa chambre) avec de courtes images détachées consacrées aux éléments-motifs (*Vendredi, Le Perroquet, Le Parasol de Chèvre, L'arc, La Graine*). Ceux-ci occupent une position centrale au sein du poème, comme mis en avant (objets) du tableau. *Compagnons de rêverie du poète* selon Bachelard, ils jouent le *jeu d'exister*,²⁰ mais en l'occurrence ne peuvent que renvoyer au poète l'image de sa propre inertie, de sa mort présente : ce sont bien des objets de vanité.

Le cadre du tableau est formé par la chambre de Crusoé : la chambre, lieu métonymique de la vie intérieure pour le poète, le philosophe, l'ermite ou l'étudiant. Bachelard a magnifiquement célébré ce cadre apte à créer une atmosphère poétique : parlant de la *solitude du rêveur de chandelle*, il montre l'importance de *l'image première* qui installe une posture nécessaire au travail poétique :

Le rêveur est à sa table ; il est en sa mansarde ; il allume sa lampe. Il allume une chandelle. Il allume sa bougie. Alors je me souviens, alors je me retrouve : je suis le veilleur qu'il est. J'étudie comme il étudie. Le monde est pour moi, comme pour lui, le livre difficile éclairé par la flamme d'une chandelle. Car la chandelle, compagne de solitude, est surtout compagne du travail solitaire. La chandelle n'éclaire pas une cellule vide, elle éclaire un livre.

Soulignant la fonction métapoétique de ces images étrangères, il ajoute *je n'ai pas besoin du passé des autres. Mais j'ai besoin des images des autres pour recolorer les miennes*.²¹

Cette posture poétique, nous savons qu'Alexis Leger, en pleine crise religieuse et philosophique, s'est efforcé de l'adopter durant ces années d'études à Bordeaux où il cherchait dans ses lectures un secours moral. Il ne sera pas dupe, à peine la crise surmontée, de l'esthétisme que suggérerait cette pose, comme en témoigne sa correspondance avec son ami Gustave Monod, peu de temps après :

Pourtant quand, sous la torture d'une longue et vaine tension, j'ai pu consumer en moi-même, sous mon seul regard un sincère et profond sentiment de la mort, s'il m'est arrivé de penser à toi, lisant tes lettres, j'ai bien cru percevoir ta saine curiosité extérieure, et que tu ne pouvais dire, avec un vieux mystique flamand : Qu'ai-je à faire au dehors ?

¹⁹ Cf. O.C., p. XIII, et R. Mallet, *op. cit.*, tome 1, p. 210.

²⁰ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 140 et suiv.

²¹ G. Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, Quadrige 1986, cf. ch. II et l'épilogue, p. 54-55 et 108.

Et à travers une lettre adressée à Claudel, on devine qu'entre Jammes et Leger, la *situation de solitude* était presque un sujet de plaisanterie :

*Il [Jammes] viendra peut-être me voir dans cette chambre de hasard, et se moquera de mon idée d'être ici, parce que je lui ai dû un jour la connaissance de Ruysbroeck.*²² (nous soulignons)

Rouyère a souligné l'importance de la lecture des platoniciens ou néo-platoniciens pour le futur poète, lecture qui l'amène à considérer la poésie comme une ascèse.²³ Et quand le poète remanie son texte pour l'édition de 1925, on peut penser qu'il se souvient de ces exercices spirituels accomplis dans la petite chambre d'étudiant et qu'il utilise à dessein l'expression *obscure naissance du langage*,²⁴ expression à prendre à la lettre. C'est dans l'obscurité, par ce mouvement dialectique du dedans et du dehors, que s'opère la transmutation poétique. Un passage de Ruysbroeck cité par Maeterlinck dans son introduction à *L'ornement des noces spirituelles* permettra de saisir le comment de cet apprentissage de la *sagesse sapide* :

*Elle [l'intelligence] ressemble alors à l'œil qui, sans considérer une lumière extérieure et étrangère, avant même de l'apercevoir, est soudain frappé par une clarté qui lui est propre, ou par un rayon qui jaillit de lui-même et lui apparaît au milieu des ténèbres ; il en est de même quand l'œil, pour ne rien voir des autres objets, ferme ses paupières et tire de lui-même sa lumière, ou que, pressé par la main, il aperçoit la lumière qu'il a en lui. Alors sans rien voir d'extérieur, il voit ; il voit même plus qu'à tout autre moment, car il voit la lumière. Les autres objets qu'il voyait auparavant, tout en étant lumineux, n'étaient pas la lumière même. De même, quand l'intelligence ferme l'œil en quelque sorte aux autres objets, qu'elle se concentre sur elle-même, en ne voyant rien, elle voit non une lumière étrangère qui brille sous des formes étrangères, mais sa propre lumière qui, tout à coup, rayonne intérieurement d'une pure clarté.*²⁵

La préoriginale des *Images à Crusoé*, dans *L'attente*, évoquait cet effort vers la restitution lumineuse, témoignage de la difficulté à se faire voyant : accents très rimbaldiens certes, mais probablement marque d'un exercice nécessaire à l'illumination poétique et suggéré par la lecture de Ruysbroeck :

*Et ton âme assombrie de l'ombre des reflets morts, tu la sommais encore,
plus misérable que l'enfant torturé, quand il presse le globe de ses yeux pour des
illuminelements jaunes, et rouges, et bleus.*

Ces rapprochements ne sont pas destinés à mettre l'accent, une fois de plus, sur l'empreinte symboliste des années de formation ni à s'enfermer dans une définition tautologique de sa poésie, mais à poursuivre la recherche d'*images premières*. Si d'une certaine manière Rembrandt traduit Ruysbroeck, pour reprendre la formule heureuse de Michel Serres, cette *traduction* picturale s'avère insuffisante.

Sébastien Neumeister a cru trouver une équivalence de la rêverie *cosmique* persienne chez Caspar David Friedrich, chez lequel le contemplateur aux marges du spectacle du monde transmet son sentiment de vertige par le jeu conjoint d'une lumière immatérielle et d'un angle de vision qui prend origine à l'intérieur de l'être. Mais Neumeister pense aussi à Cézanne et Van Gogh et à la densité de leur rendu, à leur

²² O.C., p. 644 et 712.

²³ R. Rouyère, *op. cit.* : *l'expérience mystique est bien l'image de l'expérience poétique, au stade de la révélation.*

²⁴ Cf. les pages détachées de l'édition de 1909 corrigées à l'encre rouge et répertoriées EL 6 à la Fondation Saint-John Perse. Les remaniements en vue de l'édition de 1925 où se trouve pour la première fois l'expression en cause ne sont pas datés.

²⁵ Ruysbroeck, *L'Ornement des noces spirituelles* de Ruysbroeck l'Admirable, traduit du flamand, Bruxelles, introd. de Maurice Maeterlinck, Paul Lacomblez, 1891.

perception sensuelle des choses, rectifiant ainsi ce que l'allusion à une froide esthétique du sublime - la solitude de l'homme face au cosmos - suggérait.²⁶

Nous voudrions examiner une autre *traduction* picturale en reliant plus directement la vision du poète à celle d'Odilon Redon, ce peintre *hanté par l'idée de l'évasion lumineuse hors du monde obscur* selon la belle formule de René Huygues.

Dilatation

Une lithographie de 1880 d'Odilon Redon s'intitule *Le mystique*. Que voit-on ? un œil démesuré qui est à lui seul un visage et dont le regard concentré et tendu sur le monde en perçoit la lumière qui est faite de sa propre lumière intérieure. La tête-œil est coiffée grossièrement comme celle d'un moine et cernée d'un halo imperceptible ; elle flotte telle une planète solitaire dans un espace indéfini ; l'iris lumineux semble émerger d'un puits noir. (Se référer à l'illustration)

L'œil *écoute* avait dit Claudel, mais chez Saint-John Perse il *déchiffre*, souligne Claudel lui-même dans un passage d'une étude pour *Vents* que les *O.C.* nous signalent expressément.²⁷ Claudel illustre le portrait de Saint-John Perse *réduit au seul regard et comme dévoré par l'œil* par un autre dessin représentant un poète japonais. Le peintre japonais rejoint l'intuition de Redon. L'œil est l'organe de la tension, de l'état de veille consciente, du songe persien bien différent de la douce rêverie jammienne, en ce sens qu'il ne signifie jamais relâchement ou abandon, c'est nous qui soulignons :

mes yeux tâchaient à peindre (Éloges, II)
et il tient au plafond son œil d'or qui guerroie (Éloges, XIV)
Qu'il tienne jusqu'au soir, qu'il tienne son regard sur la chance de l'homme (Vents, IV)

Ce motif présente de nombreuses facettes au fil de l'œuvre persienne : œil-graine, œil-étoile, œil-hublot, œil-fleur, œil du bois, la liste en serait longue.²⁸ Ce motif récurrent est bien souvent masqué pour le lecteur : ainsi en est-il pour les *zieux à bourrique* et *zieux à chatt*, noms vernaculaires du créole pour la *mucune* et la *guilandine* dans *Éloges* (XV). Comme si le mot savant masquait un clin d'œil de l'enfant créole à l'adulte.

Dans les *Images à Crusoé*, nous retrouvons divers éléments-motifs renvoyant leur dégradation par l'intermédiaire de l'œil : Vendredi (*tu mires au cuivre de ta livrée tes yeux devenus fourbes*), le perroquet (*Tu regardes l'œil rond sous le pollen gâté de la paupière, tu regardes le deuxième cercle comme un anneau de sève morte*), la graine pourpre qui refuse de germer (dans la préoriginale : *ainsi pourrit le germe de ta dernière vision enfouie*) et, si l'on veut, l'arc également, puisqu'il s'ouvre comme deux paupières. Moins visibles mais présents au fil du texte, un cinétisme est en acte à l'enseigne du rond : *cercles enchaînés, conque, amplification, conjurer le cercle de ton rêve*, ondes et tournolements animant les scènes de *La Ville*, pour finir sur l'image mouvante et dynamique du typhon (*Le Livre*).

On rapprochera ces images du leitmotiv de l'œil chez Redon, dans les séries de lithographies intitulées *Dans le Rêve*, ou *Les Origines*, illustrations de l'ouvrage

²⁶ Cf. note 2.

²⁷ *O.C.*, p. 1300-1301.

²⁸ Des réminiscences de Redon me semblent évidentes dans *Oiseaux* bien qu'il s'agisse d'illustrer Braque : *Au point d'hypnose d'un œil habité par le peintre, comme l'œil même du cyclone en course - toutes choses rapportées à des causes lointaines et tous feux se croisant, c'est l'unité enfin renouée et le divers réconcilié (Oiseaux, O.C., p. 422).*

de Darwin ou dans celles des *Songes* dédiées à son ami le botaniste Clavaud, ou bien encore dans les illustrations de la *Tentation de Saint-Antoine*.²⁹

Une semblable vision lie l'artiste et le poète devant les manifestations embryonnaires de la vie primitive : vibrations, dilatations, radiations, bulles, enroulements, déploiements. Les formes lourdes connotent l'inertie, l'indécision de la vie à se dégager de la matière. Cette lenteur de l'évolution, nous en avons une trace dans *La Ville* où elle s'exprime par les choix lexicaux, les pauses, les verbes inchoatifs ou pronominaux.

Une semblable concentration devant le sujet d'étude se traduit par une dilatation de celui-ci qui occupe pratiquement tout l'espace disponible, correspondant à la mise en avant des objets que l'on avait signalée plus haut. A la sobriété du dessin correspond la simplicité de l'écriture : emploi de la phrase simple ou non verbale, procédés anaphoriques sobres de description (c'est..., il y a ...). Au jeu du noir et du blanc correspond l'opposition ville/île qui structure le poème. Une même humilité devant le sujet habite le tableau et le poème.

Une poétique de la primitivité s'exprime ici que l'on trouve ébauchée dans la dernière vision de la *Tentation de Saint-Antoine*,³⁰ si ce n'est que celui qui signait Saint-Leger-Leger à cette époque n'est pas le Saint-Antoine de Flaubert, sa connaissance n'est pas le fruit d'un délire, son désir n'est pas de se fondre dans la matière, d'être la matière. Sa tentative serait plutôt de relire le monde de son enfance à partir des données intellectuelles et picturales que lui offrent son époque. Sandstrom, auteur d'une monographie sur Redon, emploie le terme de *symbolisme biologique* pour commenter les séries lithographies mentionnées plus haut.³¹ On pourrait hasarder ce terme pour la restitution poétique du monde mangrovien, sorte de nurserie végétale et animale des tropiques où des formes s'essaient et des espèces vivent en symbiose :

*Tout est salé, tout est visqueux et lourd comme la vie des plasmes
Vagissement des eaux tournantes et lumineuses !
Corolles, bouches des moires : le deuil qui point et s'épanouit ! Ce sont de grandes fleurs
mouvantes en voyage, des fleurs vivantes à jamais, et qui ne cesseront de croître par le monde...*

Si Saint-John Perse reste très discret sur l'impact qu'aurait pu avoir Redon sur la genèse de ces images, son nom est mentionné à deux reprises³² dans la correspondance sélectionnée des *O.C.* Il a pu se familiariser avec le travail du peintre d'abord par Jammes qui fréquente Redon depuis 1900, directement ensuite par Frizeau, ami de Redon dès 1903.³³

Il n'est pas indifférent de constater par ailleurs que Redon était originaire d'une famille créole de la Louisiane rapatriée à Bordeaux et marié à une créole de la Réunion et qu'il a subi l'influence de son ami le botaniste Armand Clavaud. L'artiste partage en outre avec le poète cette tension très personnelle sur l'objet et une modernité de vision qui fut source de malentendus. Il est significatif, à cet égard, que les deux hommes aient, chacun de leur côté, plus ou moins à la même époque, pris leurs distances avec

²⁹ *Odilon Redon, 1840-1916*, catalogue des expositions 1994-95, London, Thames and Hudson, 1994.

³⁰ Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Folio Gallimard, 1983, p. 236-237.

³¹ Sven Sandstrom, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon*, étude iconologique, Lund, Cwk Gleerup et New York, Wittenborn inc. 1955.

³² *O.C.*, p. 662 et 739 et peut-être p. 703 où il est fait mention de *collection moderne*.

³³ Ari Redon, *Lettres à Odilon Redon*, Paris, Corti, 1960, p. 20.

Jammes³⁴ et manifesté leur volonté de ne pas être confondus avec leur œuvre. L'auteur d'*A soi-même*, excédé par les commentaires d'Émile Bernard l'assimilant un peu trop avec les symbolistes décadents, écrivait en marge de l'article du critique parisien : *je n'ai jamais eu d'hallucinations, je ne suis point Darwiniste, je n'aime pas Poe, le surnaturel ne m'inspire pas, ma volonté est toujours présente, je ne fais que contempler le monde extérieur et la vie.*³⁵ Il eut cette autre phrase éminemment persienne :

si je me divulgue, je n'ai cherché qu'un dire indéterminé.

Faut-il ajouter qu'Odilon Redon fut également l'auteur d'une lithographie à la manière de Rembrandt, intitulée *Le Liseur* ?³⁶ que celle-ci représente Rodolphe Bresdin, son maître, autre Bordelais solitaire, ayant vécu dans le dénuement le plus complet, ce graveur grand admirateur de Dürer et à qui Redon dut justement la découverte de Rembrandt ? C'est un portrait de sage à sa table de travail que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher d'une photographie de Jammes dans la même attitude, ni d'une plus récente de Bachelard. L'image palimpseste, comme le texte, est infinie.

Poème princeps

Saint-John Perse devenu dans sa maison de la presqu'île de Giens *le vieil homme aux mains nues* insère dans ses œuvres complètes, sans doute avec quelque attendrissement sur le jeune homme et ses expérimentations poétiques, les *Images à Crusoé* à leur juste place au sein d'*Éloges*, soit en ouverture au recueil. C'est un premier *amer* qui signale à la lettre *l'obscur naissance du langage*, et, en filigrane, laisse deviner une posture imposée, - comme l'on dit, en matière sportive, une figure imposée - de laquelle l'élève a su néanmoins s'affranchir.

Quant à l'apport de Redon moins visible au premier abord, il apparaît non négligeable au fil de l'œuvre persienne, car le peintre symboliste a pu lui communiquer un mode exemplaire d'interrogation des choses et du monde, un face à face avec les êtres accompli dans la solitude. Non pas la solitude peuplée de Jammes mais la solitude du guetteur.

Ainsi, dans cette perspective, *Images à Crusoé* assume une fonction métapoétique dépassant sans doute la fonction poétique plus immédiate qui serait celle d'évoquer avec nostalgie le paradis d'enfance.

Un dernier point : doit-on tenir rigueur à celui qui voulait tenir *ré tine ouverte au plus grand cirque* de n'avoir pas voulu se divulguer ?

Jacqueline Picard

³⁴ *Ibid.*, p. 20 : *Le poète catholique s'obstinait à vouloir convertir Redon, note son fils, mais surtout la cassure s'accentue encore lorsque Jammes publie dans Vers et Proses son article Odilon Redon, botaniste, où il fait dire à une rose, qu'il interroge, la part prépondérante de l'inconscient dans son art. Sur ce point, mon père sera toujours - comme pour les questions d'ordre religieux - d'une intransigeance extrême : La Rose a tort. Je sais ce que je fais.*

³⁵ John Reward, "Quelques notes et documents sur Odilon Redon", *Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1956, p. 81-124.

³⁶ Arī Redon, *op. cit.* : *Mon père gardera toujours une profonde vénération pour son Maître, et il lui consacra plus tard, de nombreuses pages de A soi-même ; il écrira la préface pour sa rétrospective au Salon d'Automne en 1908 et donnera, de lui, une très belle image dans sa lithographie Le Liseur, in Lettres... à Odilon Redon, Paris, José Corti, 1960, p. 9.*