



Saint-John Perse :
Atlantique et Méditerranée
Colloque international – Tunis, 15-16 avril 2004

***Sur la mer, comme un ciel : transcréation et espace
pictural chez Saint-John Perse***

Fayza Ben Zina
Université de Tunis

Depuis les origines de la poésie occidentale, le poète a partie liée avec la mer et de son mouvement aux multiples aspects naissent les mythes fondateurs et les grandes lignes qui structurent son imaginaire. Ainsi, c'est en se voulant poète de l'occident que Saint-John Perse tente l'expérience de l'universel à travers l'élément maritime. Formé et soumis à la ferveur océane, il reste un homme des îles sous les vents face, écrit-il à « *une mer plus crédule et hantée d'invisibles départs* ». Toute sa vie se jouera entre l'Atlantique et la Méditerranée, dans le remuement permanent de ces deux rives qui s'attirent et se repoussent. Et c'est dans cet espace de la dialectique du flux et du reflux que prend place le processus de la transcréation que je vais développer en étudiant la thématique de la mer telle qu'elle est exprimée dans l'écriture persienne et son rapport avec la création picturale.

Dans un premier temps il s'agira d'analyser ce qui autorise à parler de la transcréation dans la poésie de Saint-John Perse. La transcréation est une double prophétie écrit R. Passeron : « *celle d'une fin du monde qui a lieu à chaque instant de la vie et celle d'une perpétuelle renaissance du feu créateur* » (1). Par son élan elle est dépassement de la *ktétikè technè*, ce travail habile du bon faiseur et en même temps elle exerce un impact sur les affects de l'Autre qu'elle persuade d'agir à son tour. L'oeuvre apparaît dès lors comme une ouverture vers d'autres possibles et instaure une sorte d'appel d'air dans quoi peut s'accomplir « *une expression matérielle intense* » (2), pour reprendre l'expression de Deleuze dans *Kafka, Pour une littérature mineure*, et dont l'assemblage aurait pour base un double mouvement de fragmentation et d'unification, où actuel et virtuel coexistent par le fait que le poème peut, par ses références plastiques générer une oeuvre picturale non encore créé mais en devenir, et par la musicalité et le rythme donner lieu à une symphonie en voie d'être. De ce fait, le poème se situe à la frontière des mots, des sons et des images ainsi que nous le révèle Saint-John Perse dans *Images à*

Crusoe : « *aux musiques étranges qui naissent, pareilles aux cercles enchaînés que sont les ondes d'une conque, à l'amplification de clameurs sous la mer* » (3). Le poète convoque la double sensorialité du lecteur devenu spectateur des cercles enchaînés et dont on sollicite également l'écoute. L'image évoqué dans le texte renvoie à son tour à un autre terme artistique, à effet musical qui prend une valeur surdimensionnée et qui s'approprie l'espace. Ainsi, le texte poétique vient-il solliciter un besoin de création à l'intérieur même de son champ d'expression et l'on assiste à une sorte de transfusion de sens, irriguant le poème, d'une représentation plastique et sonore, d'une circulation continue jusque vers le Tout esthétique. Saint-John Perse fait entrer le verbe, l'image et le son dans des rapports de résonances mutuels et d'échanges qui se percutent les uns les autres comme des espèces de lignes mélodiques étrangères et qui ne cessent pourtant d'interférer. En conséquence, le poète n'entend pas brouiller les pistes mais plutôt vise l'accomplissement des choses, l'endroit où l'action connaît son terme, condition pour que le poème s'ouvre « sur toutes les grèves ». Par ce mouvement évoqué, il serait aussi possible de parler de transversalité au sens où Deleuze l'entend, à savoir que pour lui le mouvement reste la dimension la plus importante de l'œuvre car il autorise le passage d'un élément à un autre : (je cite) « *cette dimension transversale si elle ne vise pas à unifier, tend à faire communiquer les différentes formes d'art* » (4), comme il l'écrit dans *Proust et les signes* et dont nous retrouvons l'écho chez le poète lorsqu'il déclare dans sa correspondance (je cite) « *Là où s'exerce le mouvement est toujours pour moi l'intérêt* » (fin de citation), et il applique cette théorie dans sa poésie qui est à la fois resserrement, expansion et évansion en passant toujours par un seuil, tel qu'il le décrit dans *Vents* : « *Le jaillissement soudain au passage de la barre, de la plus haute vague ! avant le débouché en mer vers les eaux vertes* » (5), comme si le poète captait les trois moments fondamentaux de la vie, qu'il se perde en eux tout en les rendant saisissables grâce à la parole qui les maîtrise et qui dans l'intermittence pose leur limites : (je cite) « *Et au-delà s'ouvre la Mer étrangère, au sortir des détroits qui n'est plus mer de tâcheron, mais seuil majeur du plus grand Orbe* ». Au-delà du poème écrit, dans toute son exigeante tension, il y a le poème infini, avec une nouvelle parole à naître, qui serait le véritable poème, dans l'espace d'un dire originel qui annonce qu'il va s'exprimer ailleurs et autrement, hors du texte et en même temps la valeur de cette parole sur la mer clarifie la façon dont Perse désire que l'image / objet existe dans sa poésie. En effet, la mer, dans ses poèmes ne perd pas sa réalité concrète pour devenir seulement un signe ou un symbole, elle oriente l'espace « *le jaillissement au passage de la barre* », ou encore « *Au sortir des détroits* », indique la direction à suivre, vers les « *eaux vertes* » et enfin annonce le processus de métamorphose « *au seuil majeur du plus grand Orbe* » où la mer et le poème atteignent la limite et s'ouvrent alors obligatoirement à d'autres espaces pour ne pas mourir. Ce qu'il est donc important de retenir dans cette matérialité de la mer, ce n'est pas la consistance effective du symbole, mais son pouvoir d'éclatement, la puissance de métamorphoses et

de transfiguration qui la tient comme au-dessus de l'être au seuil franchi et toujours à franchir du devenir, où elle devient le lieu même de l'exaltation de la vie poétique. Et comme le souligne Mireille Sacotte dans son article sur *La forme d'un adagio*, « *Saint-John Perse, dans ses textes théoriques revient sans cesse sur l'idée que la tâche des artistes consiste à se tenir dans leur œuvre à une limite et qu'il fait référence à la figuration même en limite, qui fût l'absolu d'Ingres* » (6). Il est alors permis de penser qu'à partir de cette poésie, qui dit la limite, l'acte pictural dynamise la récupération propice à faire renaître le poème sous une autre forme d'art, et que ce poème affirme à la fois sa souveraineté d'être créée qui est sa vérité et qu'il éveille dans son sillage la voie des possibles dans ce qu'elle peut contenir de négation, de transgression, et d'instauration nouvelle.

Il se trouve que Saint-john Perse ne fait aucune concession au principe d'unité et la Mer n'est pas une substance particulière, mais le lieu géométrique de toutes les substances et la diversité foisonne dans le principe même et le multiple prolifère dans l'un. Il formule d'ailleurs l'équivoque de la Mer en termes assez clairs : « *En toi mouvante, nous mouvant te disons Mer innomable : ...diversité dans le principe et parité de l'Être, véracité dans le mensonge..* ». De fait, fragmentaire et se condamnant au discontinu, l'œuvre persienne devient un lieu, un espace éparpillé, un espace à espaces, à perspectives intercalées, polyphoniques et multiformes, aux dimensions infinies, qui permet alors à d'autres formes de création de prendre place. Il faudrait un miracle du langage pour enclore dans un thème la mer « *mouvante et qui chemine au glissement de ses muscles errants, la mer gluante au glissement de plèvre et tout à son afflux de mer* » (7), car le poème de Perse demeure une création ouverte, expansive qui élude le moment de la cristallisation et qui se dépasse en vue d'un autre dépassement, comme le souligne Nasta dans *Saint-john Perse et la découverte de l'être* (8). C'est pourquoi il nous est permis de dire que la création de l'œuvre persienne est inséparable d'un autre devenir, c'est-à-dire du mouvement qui mène à d'autres créations de voisinages non encore discernables et qui donneront lieu à des formes singularisés et spécifiques sur le point d'émerger.

Après avoir étudié les différents facteurs qui m'ont permis de parler de transcréation dans l'écriture persienne, je vais à présent tenter d'analyser sa poésie en rapport avec l'œuvre d'art et il me paraît fondamental de vous lire un texte qui porte sur sa théorie esthétique. En octobre 1950, il écrit à son ami Calouste Gulbekian, pour lui faire part de son point de vue sur les œuvres exposées à la Nationale Gallery of Art de Washington : « *Quelques-unes de ces toiles ne cessent de m'émouvoir ; parmi les modernes, le magistral *Enfant aux bulles de savon* de Manet, le très sensible *Pont de Mantes* de Corot, l'exceptionnel *Cézanne de Degas...la *Débâcle* est aussi exceptionnelle dans l'impressionnisme de Monet car il y échappe étonnamment à son habituelle fluidité par l'arbitraire magnifique de cette ponctuation noire sous tous les éclats de glace ou de lumière* ».*

Le poète est fort élogieux à l'égard de ces peintres et c'est pourquoi j'ai pensé que quelques rapprochements entre l'écriture persienne et l'œuvre plastique de Manet Monet et Corot pouvaient être établis.

L'œuvre poétique de Perse est traversée par la couleur. Nous avons ainsi dans *Écrit sur la porte* : « *J'ai une peau couleur de tabac rouge* » dans *Vendredi* il s'agit de la « *défroque rouge* » ou encore « *du ruissellement bleu des membres* », de « *l'eau-de feuilles vertes et de l'eau du soleil vert, de nuage violet et jaune* » dans *Pour fêter une enfance*, de « *poissons violets* », d'*eaux calmes comme du lait*. De *Limbe d'eau verte et tout l'immense lacis vert et toute l'immense vannerie d'or qui vanne...* dans *Amers*, ailleurs, il nous parlera de la *mer rose de luxure* pour enfin devenir *la mer de toutes les couleurs*. Les éléments sont pris individuellement, successivement et non dans la simultanéité, on ne trouve point d'harmonie globale, fondue, ni de réactions réciproques de couleurs entre elles mais des tons francs, rouge, bleu, vert, rose, qui sont exaltées à leur maximum de saveur personnelle. Nous rencontrons chez Manet cette même approche où la juxtaposition des tons est dominée par un principe de mise en valeur respective et les jeux de reflets sont proscrits. Dans la femme au chapeau noir, chaque couleur même s'affirme distinctement et quant aux motifs, ils vivent sur une surface délimitée qui leur est réservée où le mouvement des reflets et des ombres enveloppe le tableau sans briser la solidité des contours. Manet détache un corps de son milieu, ou plutôt de son fond en l'enlevant violemment par une couleur forte. Par ce procédé il revient à la technique classique du ton local, qui, dotant un objet déterminé ou une partie de l'objet d'une couleur unique en souligne la cohésion.

D'autre part, le poète évoque souvent des images où prédominent le noir et le blanc dans leur entité, comme pour renvoyer à l'écriture même dans son texte, mots écrits en noir sur la page blanche, ou au contraire, ainsi que nous le révèle le photographe d'art Lucien Clergue travaillant avec lui sur l'album à partir d'*Amers*, Perse désirait que ses vers soient imprimés en blanc sur fond noir. Il écrit dans *Amers* : « *Une plume blanche sur l'eau noire, plume errante sur l'eau noire* » (9), « *Ô voyageurs sur les eaux noirs, des affleurements soyeux d'argile blanche, des empâtements noueux de marne blanche* » (10). En outre, dans ses poésies le blanc et le noir viennent contraster le rouge pour séparer ou isoler une figure et la détacher des autres, : « *Je dirai qu'on est belle quand on a des bras blancs, et que s'en vient par la persienne, la sage fleur de feu vers vos paupières d'ivoire* » La couleur de la fleur de feu est encadrée par le blanc du plus cru au plus doux, ou encore « *J'ai un chapeau en moelle de sureau couvert de toile blanche, mon orgueil est que ma fille soit très belle quand elle commande aux femmes noires.* ». Dans la palette du peintre, nous connaissons la place du noir et du blanc et du cerne si célèbre qui caractérise sa peinture. En effet, pour Manet, le noir et le blanc assurent des coupures entre objets voisins, où chaque masse se concentre en sa propre couleur. Rien ne se mélange. Les noirs

se juxtaposent, coupants et durs et les ombres se posent tons sur tons, ton plus foncé sur ton plus clair comme dans le *Portrait de Mallarmé* où dans le veston bleu, si franc d'exécution, de la partie éclairée à la partie opaque, la valeur change mais pas la nature de la couleur. Dans le *Fifre*, le lieu où le jeune musicien pose ses pieds, plancher ou sol n'est indiqué que par presque rien sinon par cette toute petite ombre, très légère tache grise qui fait la différence entre le mur du fond et l'espace sur lequel il est debout. C'est sur cette ombre et sur rien d'autre qu'il pose les pieds. Par ailleurs, Manet peint sur le pantalon rouge de l'enfant, de larges bandes noires qu'il amène à la limite de la silhouette. Ailleurs, et c'est le plus fréquent, tout au long de la forme, surtout autour des clairs, de la chair, il projette une petite zone d'ombre. Ainsi se découpe en prenant du relief le corps d'*Olympia* ou la main de Zola dans le portrait qu'il fit de celui-ci. Il travaille en quelque sorte sur une double échelle de valeurs colorées, l'une peu étendue à l'intérieur des limites d'un corps, l'autre renforcée d'un corps à un autre et lorsqu'il veut réaliser la fusion apparente des touches si franchement et si distinctement posées, Il l'assure non par le dégradé d'une touche à une autre mais par le déchiquetage du coup de pinceau. Dans ses tableaux tels que *La musique aux Tuileries* ou *le Bal de l'Opéra*, naît une impression de foule multiple et animée, car le peintre n'enlève pas sa brosse et ne cesse pas son mouvement tout net. Son pinceau prolonge le glissement par des traînées de pâte qui se continuent sur le ton voisin et qui donne le sentiment d'un passage progressif et c'est par ce procédé qu'il crée une image plus profonde.

Chez Perse nous retrouvons cette même technique du glissement de la plume d'une image à une autre, sans la détacher de la page blanche jusqu'à ce que les évocations arrivent à leur limite d'expressivité. Ainsi lorsqu'il écrit dans *Amers*: « *Ton corps ô chair royale, mûrit les signes de l'Eté de mer : tâché de lunes, de lunules ponctué de fauve et de vin pourpre et passé comme sable au crible des laveurs d'or- émaillé d'or et pris aux rets des grandes sennes lumineuses qui traînent en eau claires* » le rythme lent de la phrase sans ponctuation ainsi que les jeux verbaux qui sont à la base de son écriture poétique, mettent le signifiant en continuité multiple et infiniment variés. Et s'il prend l'image et la livre à de nouvelles associations pour en exploiter toutes les ressources, c'est pour donner un effet de proximité sonore et visuel qui établit matériellement l'effet de connivence de l'image première avec toute une série de représentations nouvelles surprenantes mais qui en assurent la continuité infini. La loi fondamentale de toute la création de Saint-John Perse est l'horreur de la faille et du vide, de l'hiatus et de la perte de sens, alors pour parer à cette menace, il comble, en assemblant les mots qui s'engendrent et le poème porte alors en palimpseste d'autres textes.

Un deuxième procédé me permet de rapprocher les poèmes de Saint-John Perse et l'œuvre picturale de Manet, c'est la notion d'horizontalité et de verticalité que nous retrouvons employée chez les deux artistes. En effet l'écriture persienne est toujours dans ce double mouvement. La hauteur souvent

évoquée est celle des toits, des voiles, des mats des oiseaux sur la mer et du ciel qui se dessinent comme un espace à étages. Dans *Pour fêter une enfance*, il écrit : « *Et les hautes racines courbes célébraient l'en allée des voies prodigieuses, l'invention des voûtes...je parle d'une haute condition* » (11), ou encore : « *la tôle des toits s'allume dans la transe* ». Et toujours dans *Pour fêter une enfance* « *Une mer étagée comme un ciel, et le ciel est livré à la verve et le Conteur s'élance* ». Et à ce mouvement ascendant de l'évocation qui élève le mot jusqu'aux plus hautes sphères, correspond la parole sur le réel car ainsi que le souligne Caillois : « Les poèmes de Perse n'inventent rien, non seulement ils parlent du monde mais ils le rendent présent. ». Ils en garantissent donc la réalité et la preuve nous en est donnée par le trait horizontal que dessine « Les eaux calmes », « la mer à pieds nus qui s'éloigne sur les sables », et elle « *Nomade, qui nous passera ce soir aux rives du Réel* » (12). L'écriture poétique est traversé de lignes qui délimite l'espace dans lequel s'inscrit le poème qui à son tour assure toute la cohésion du monde extérieur où la mer communique avec le ciel qui à son tour se réfléchit en elle, comme le déclare Perse : « *La mer prend reflet du ciel mobile, qui s'oriente à son image* » (13).

Quant au tableau de Manet, *Dans la serre*, le jeu des verticales et des horizontales capte le regard. Cette alternance commence avec la planche du banc qui barre l'espace du tableau qui se continue avec le dossier du banc, ligne du dossier qui se trouve répétée plusieurs fois et ligne redoublée en blanc par le parapluie posé sur les genoux de la femme. Les verticales sont représentées par le quadrillage du banc constitués de multiples barres. Si l'on regarde la toilette de cette femme on constate que les plis de sa robe se trouvent être des plis verticaux bien que mis en éventail, les premiers mouvements sont à l'horizontale. En outre, le bras de la dame est posé sur le banc à l'horizontale tandis que sa main pend alors qu'une autre main – celle du monsieur penché sur elle, est aussi dans l'axe horizontal. Au centre même du tableau, en tache claire, reproduisant les axes du tableau, les mêmes lignes verticales et horizontales que l'on peut voir en lignes sombres constituent l'armature même du banc et l'architecture intérieure du tableau. C'est le même procédé qui prévaut dans *L'Exécution de Maximilien* où les grands axes verticaux et horizontaux sont encore plus visibles puisque les soldats sont debout et que leurs fusils sont pointés à l'horizontale sur le jeune homme. Seule la distance n'est pas réellement représentée dans le tableau, simplement donnée par des signes qui n'ont de sens et de fonction qu'à l'intérieur de la peinture.

Manet est celui qui pour la première fois, au moins depuis la Renaissance, depuis le quattrocento, s'est permis d'utiliser et de faire jouer à l'intérieur même de ses tableaux et de ce qu'ils représentaient, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait pour un effet de planéité et invente peut-être le tableau comme matérialité, tout comme Saint-John Perse se réfère à la science et à l'étymologie afin

de trouver le mot exact, et en archéologue du langage, il confère au mot une existence matérielle, qui dit la trace et le passé.

En outre, Perse donne à penser qu'il se réfère directement au tableau de *Lola de Valence* de Manet, lorsqu'il écrit « *La mer est rose de luxure, son plaisir est matière à débattre* », dont l'évocation quelque peu sensuelle, sinon érotique nous renvoie à Baudelaire qui écrit à propos de cette œuvre que c'est « un bijou rose et noir ». Ne serait-ce pas là un clin d'œil au poète des Fleurs du Mal et au peintre ?

Perse apprécie également l'œuvre picturale de Monet, la *Débâcle*, car dit-il dans son texte, l'artiste échappe à son habituelle fluidité par la ponctuation noire sous tous les éclats de glace ou de lumière. En 1880 le thème des *Débâcles*, où la glace rigide se rompt en morceaux, prête à se laisser emporter par le flux des courants où elle va finir par fondre, est un symbole de la mutation qui fait passer Monet du rendu des solides à celui des liquides. Elle est facilitée par la décomposition même des couleurs en éléments fondamentaux et ce procédé sert le rendu de la lumière en lui donnant toute son intensité chromatique. Dans les *Neiges à Argenteuil* floconneuses et ouatées nous retrouvons le même effet monochrome parcouru de raies lumineuses. Cette recherche de la lumière constitue le moyen d'atteindre à cette révélation de la force profonde du réel paralysé dans l'immobilité des apparences qu'il lui fallait affranchir et faire émaner visiblement. Même dans ses marines telles que *La Terrasse de Sainte-Adresse*, les voiles d'une barque forment un écran noir sur le bleu de l'eau et introduit cet arraché des blancs sur les sombres. Nous retrouvons dans *Neiges de Saint-John Perse* ces mêmes effets lorsqu'il évoque la nuit laiteuse ou encore je cite « *Les chantiers illuminés toute la nuit tendent sur l'espallier du ciel une haute treille sidérale* ». Et de même que nous avons parlé de la dislocation de la glace qui se transforme en eau dans le tableau de Monet, nous constatons chez Perse cette même dislocation sur le registre de l'existence même de l'être « ces plain-chant de neiges pour nous ravir la trace de nos pas » écrit-il dans *Neiges III*, une sorte d'abolition de la trace et d'un effacement de la mémoire et du passé de l'être. Et de même que la glace se rompt pour se transformer en eau, -élément d'ailleurs favorable pour le travail du peintre qui rentre dans sa phase fluide, la neige aussi efface la trace, mais de cette déconstruction, Perse fera naître une parole neuve.

Le pont de Mantes de Corot que le poète qualifie de « sensible », ou *Marine*, ou *Le Velino à la sortie du lac de Papigno* nous renvoie aux évocations poétiques d'Écrit sur la porte où Perse écrit : « *J'aime voir toutes choses suffisantes pour n'envier pas les voiles des voiliers que j'aperçois sur la mer comme un ciel* » (14) Ou dans *Pour Fêter une enfance*: « *Il y avait à quai de hauts navires à musiques* » (15). Ou encore « *le bateau fait une ombre vert-bleue, paisible, clairvoyante* » (16). Saint-John Perse fait se rejoindre un plan sombre et un plan éclairé où se coagule les degrés de la lumière de même que la pâte

picturale, semi-onctueuse, semi-liquide de Corot, qui peint très tôt des paysages et des marines, donne consistance à la clarté et pour définir la forme, il a recours à la lumière pour la traduire grâce à des variations d'éclairage impliquant l'inclinaison des plans, sans que rien n'y rappelle la traduction linéaire. Le vertige de l'eau, la réflexion des voiliers et leur glissement sur la mer ont tout autant fasciné le poète que le peintre qui « à la fin de son travail, écrit René Huyghe « pour les dernières touches se servait de pinceaux en martre de soie très longue, et tirait parti des résultats que procurait leur extrême flexibilité (17). Sensible est le qualificatif utilisé par Perse à propos du tableau de Corot, n'est-ce pas aussi Baudelaire qui dit de ce peintre, dans son Salon de 1845 que les qualités par lesquelles brillent Corot sont des qualités d'âme et de fond.

La transcréation éclot dans l'œuvre même du poète dont l'écriture est colorée, ponctuée d'ombre et de lumière, de forme fluide et mouvante qui m'a permis de rapprocher son texte avec les œuvres impressionnistes dont certaines, comme celle de Manet annonce l'art moderne et le travail de Mondrian.

Pour conclure, je dirai qu'en lisant ces recueils, tout porte à penser qu'il ne plus qu'à accrocher le poème-tableau. Dans *Ecrit sur la Porte*, il y a un poème qui s'intitule le Mur dans lequel tout prête à croire que le tableau a déjà sa place. En effet, Saint-john Perse écrit « *Le pan de mur est en face* » et « *l'image pousse son cri* », suggérant ainsi la naissance de l'œuvre d'art dont il est le maître d'œuvre. Je souligne au passage que Munch a peint en 1893, une œuvre intitulée *Le Cri*. Ainsi, à partir de la mer, le poète peint un monde dont il imprime la trace sur une toile : je cite « où tout l'intime de l'eau se resonge en silence », et *c'est une belle histoire qui s'organise là*, écrit-il, et pour ma part je dirai que c'est une belle histoire entre poésie et peinture persienne qui commence là.

NOTES

¹[1] R. Passeron : « Création et transcendance », Art et transcréation. Sfax. Collection Philia, éd. Wassiti, 2001, p. 30.

² G. Deleuze et F. Guattari: *Kafka, Pour une littérature mineure*. Paris. Ed de Minuit, 1975, p. 24.

³ Ibidem, « *Les Cloches* », *Images à Crusoë*, p. 14.

⁴ G. Deleuze : *Proust et les signes*. Paris. P.U.F., 1964 puis 1970, p. 201.

⁵ Saint-John Perse : *Vents* . p. 247.

⁶ Mireille Sacotte : « *Sur la forme d'un Adagio* », *Saint-John Perse et les arts*. 2. Paris. Minard, 1989, p. 37-38.

⁷ Saint-John Perse : *Amers*, p. 266

⁸ Dan-ion Nasta, *Saint-John Perse et la découverte de l'être*. Paris. PUF, 1980. p. 112.

⁹ Saint-john Perse, «*Etranger, dont la voile*», *Amers*. Paris. Gallimard, 1957, p. 75.

¹⁰ Ibidem, p. 66.

¹¹ Saint-john Perse : op. cit., « Pour fêter une enfance », *Eloges*, p. 28-29.

¹² Ibidem, « *Mer de Baal*, Mer de Mammon », *Amers*. p. p. 134.

¹³ Ibidem, « *Chœur 4* », *Amers*, p. 130.

¹⁴ Ibidem, « *Ecrit sur la porte* », *Eloges*, p. 11.

¹⁵ Ibidem, « *Pour fêter une enfance* », *V*, p. 36.

¹⁶ Ibidem, *Eloges*, VII, p. 51.

¹⁷ R. Huyghe : « *La prière de Saint-Corot* », *La Relève de l'Imaginaire*. Romantisme-Réalisme. Paris. Flammarion, 1976, p. 259.