

De la multiplicité des apparences à l'unité de l'Être: le collage chez Saint-John Perse

JOELLE GARDES

Breton voyait en Saint-John Perse un «surréaliste à distance». Et tout au long de la correspondance qu'il échange avec lui de 1936 à 1948, jamais ne se dément l'admiration qu'il lui porte. Breton avoue une dette poétique, associe Saint-John Perse à Rimbaud et voit en lui un poète du sacré. C'est le ton de la poésie de Saint-John Perse qu'il célèbre chaque fois, ainsi que l'ouverture qu'il ouvre sur le surréel. Il ne fait jamais allusion à la technique poétique elle-même. Or il est un point très précis sur lequel Saint-John Perse se montre proche des surréalistes, et c'est par la technique du collage. Certes, le procédé ne leur est pas propre. Il apparaît dans les Manifestes futuristes et dans l'oeuvre de Marinetti, chez Cendrars et Apollinaire, chez Pound et Eliot...Cependant, chez tous ces auteurs, le collage se justifie essentiellement par le morcellement de la vie moderne, son éclatement «en éléments hétéroclites et contradictoires. L'art doit refléter cet émiettement irréductible, symptôme de crise ou annonce de renouveau.» (Molino/Gardes-Tamine, 1988, p. 160). La justification du collage chez les surréalistes n'est pas tout à fait celle-là, puisqu'il est avant tout une technique de dépaysement. On peut penser que chez Saint-John Perse cette dernière justification est également fondamentale. Un passage souligné dans l'ouvrage de Carrouges, (1954) qui figure dans sa bibliothèque le laisse supposer: «C'est l'*inusuel* seul qui peut produire un effet poétique. L'extase et la création poétique ne peuvent naître que *dans la rupture des habitudes*» (p. 120). De fait le collage chez Saint-John Perse, s'il déroute et fait souvent énigme, permet de construire un univers nouveau, qui n'a d'ancrage dans aucun espace ou temporalité précis, parce qu'il est lié à tous. Il ne s'agit pas de suggérer l'émiettement de la vie moderne, mais de construire un autre monde cohérent, à partir des fragments incohérents du premier.

Une référence s'impose, à Max Ernst. Non qu'il soit le seul à avoir utilisé le collage en peinture. Mais parce qu'il l'a systématisé à un point extrême, et surtout parce que Saint-John Perse connaissait ses oeuvres et s'intéressait au surréalisme en peinture, comme le montre sa bibliothèque personnelle. Il possédait de surcroît les collages

de *La femme à cent têtes* de Max Ernst. Le travail qui suit sera donc largement inspiré de l'ouvrage fondamental de Werner Spies, Max Ernst, *Les collages, inventaires et contradictions*, Gallimard, 198

1. LES SOURCES DU COLLAGE

Comme Max Ernst, Saint-John Perse a un «large éventail de documents de base» (Spies, 1984, p. 55). Ils sont en premier lieu empruntés à un savoir encyclopédique. Tout comme Max Ernst prélevait des matériaux dans les planches de *l'Encyclopédie* ou dans *le Magasin Pittoresque*, Saint-John Perse puise dans des ouvrages techniques (cf *Espaces de Saint-John Perse*, n° 1-2). Les domaines du savoir qu'il sollicite en priorité sont la botanique et la zoologie, mais aussi l'astronomie, la minéralogie, la marine..., quand il ne travaille pas directement à partir de dictionnaires. L'ampleur de sa bibliothèque dans ces domaines est bien connue. Un exemple suffira, celui de la botanique. On dénombre par exemple 25 flores consacrées aux plantes tropicales. Elles sont généralement annotées. Les quelques carnets noirs qui nous sont restés, ou les feuillets manuscrits recouverts de notes laissent supposer qu'il en recopiait des fragments et que ces notes pouvaient servir de départ à la rédaction des textes poétiques. L'ouvrage du père Düss (1897), en particulier, est utilisé pour les premières oeuvres.

Ainsi, la description de l'abutylon de Düss comporte les éléments suivants: «Ces plantes sont un remède contre la diarrhée des bêtes à cornes», «fleurs larges, d'un jaune orange; pétales munis d'une large tache noire à la base; l'intérieur, axillaires naissant soit directement à l'aisselle des feuilles de la tige principale, soit à l'aisselle des feuilles de rameaux.», qui se retrouvent dans *Eloges* (IV) sous la forme suivante:

Des femmes rient toutes seules dans les abutylons, ces fleurs jaunes-tachées-de-noir-pourpre-à-la-base que l'on emploie dans la diarrhée des bêtes à cornes...

Ou encore dans l'expression:

des fleurs en paquets sous l'aisselle des feuilles.

De même la description de l'anibe dont le «fruit noir» est «assis dans une cupule verruqueuse et tronquée au sommet» est-elle utilisée dans cette même suite:

Je m'éveille, songeant au fruit noir de l'Anibe dans sa cupule verruqueuse et tronquée...

Saint-John Perse travaille ainsi souvent à partir de listes constituées à partir d'ouvrages techniques. Son goût pour l'énumération n'est plus à démontrer depuis Caillois (1954), mais en dehors des textes poétiques eux-mêmes, on en trouve de nombreux exemples par exemple dans les carnets de botanique.

Il travaille également à partir de textes. Ainsi, lors de la composition d'*Anabase*, il utilise Bacot (1912), Chavannes (1913), Granet (1919), Hedin (1910) qui, sous for-

me de travaux érudits ou de relations de voyage, lui fournissent tout un savoir sur la Chine. Il travaille également à partir de coupures de journaux dont la collecte commence très tôt (*l'oeuf bleu d'Anabase IV* peut être mis en relation avec un article vraisemblablement collecté à Londres en 1912 et qui, à propos de hérons et de leurs nids, évoque leurs «large sea-blue eggs»). Dans tous les cas, comme Max Ernst, il semble que ce qui l'intéresse soit la totalité d'un savoir sur le monde.

Ce matériau est hétéroclite. Il est en certains cas iconographique, comme la masse des photos et des cartes postales amassées le laisse supposer. Le passage suivant de *Chronique*:

l'antenne d'or mobile au front des gardiennes de couleur. (IV)

évoque bien sûr les Antilles et les servantes de l'enfance, mais par le truchement de plusieurs cartes postales de femmes qui en portent sur leurs madras. Et on sait le rôle qu'ont joué les illustrations d'oiseaux d'Audubon ou d'E.Lear.

Un autre matériau est constitué par les éléments autobiographiques, coupés de leur contexte et plaqués dans le texte. Par exemple, le soulier de satin rose et le singe mourant (cf les souvenirs évoqués par Pierre Guerre 1990) et la plupart des éléments de l'énumération de la suite VI d'*Exil*.

On peut donc évidemment noter une différence par rapport aux matériaux utilisés par Max Ernst. Ceux qu'utilise le peintre sont essentiellement de même nature: entendons par là qu'ils sont essentiellement iconographiques, parfois linguistiques, en particulier à travers les titres. Ceux qu'utilise Saint-John Perse sont plus hétéroclites: les uns sont des fragments de la réalité qu'il va falloir retranscrire, et le collage ne se fera donc pas directement à partir de ces fragments. Le collage est ici allusion. Les autres sont déjà une transposition de cette réalité, mais dans des médiums très différents, puisque dans un cas, il s'agit de matériaux iconographiques et dans l'autre, linguistiques. Le point d'arrivée est néanmoins moins hétérogène que chez Max Ernst, puisque tout est devenu langage.

Pourtant une grande parenté demeure avec les matériaux utilisés par M. Ernst: Chez l'un comme chez l'autre, il ne s'agit généralement pas de matériaux déjà artistiques, mais de documents. Saint-John Perse ne pratique qu'occasionnellement l'inter-textualité. Son oeuvre fait bien apparaître quelques grands noms de la littérature, Tacite (les trois grandes saisons d'*Anabase* sont vraisemblablement issues de la *Germanie*), Virgile (*les Syrtes de l'exil* évoquent le chant V *l'Enéide*, au vers 51:

Hunc ego Gaetulis agerem si Syrtibus exsul

et *l'hyade pluvieuse* d'*Exil* IV le chant III, v. 515-516:

Sidera cuncta notat tacito labentia caelo
Arcturum pluviasque Hyadas geminos Triones. (cf Little, 1973)...

Carol Rigolot (1981, pp. 87-98) a montré le lien d'*Exil* avec le poème de Hugo *Puisque le juste est dans l'abîme...*, *Châtiments* livre II, V, et en particulier avec ces deux vers:

J'aime ma porte aux vents battue (v. 22)

J'aime ta mouette, ô mer profonde (v. 37)

mais ces renvois n'ont pas de statut privilégié par rapport aux autres sources du collage.

Les mots enfin semblent parfois choisis non avec leur fonction ordinaire, pour s'intégrer dans une chaîne signifiante, mais comme des objets autonomes, que l'on goûte en eux-mêmes et pour eux-mêmes. Songeons à tous ces exemples bien connus, celui d'*adalingue*, d'oiseau *Annâo*, ou à celui de *cocculus*, qui figure dans *Anabase*:

et la graine, dis-tu, du cocculus indien possède, qu'on la broie! des vertus enivrantes. (VIII).

et comment dans une lettre à Roger Caillois (février 1953, in *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, p. 966) Mais le mot est peut-être tout simplement emprunté aux listes fabuleuses de Düss, puisqu'il est souligné dans l'exemplaire que possédait Saint-John Perse. De surcroît, sous cette entrée, figure, souligné de pointillés, le nom vulgaire de la plante à la Martinique: *Liane perruche*. Faut-il alors s'étonner de rencontrer dans *Pour fêter une enfance (II)* le passage suivant:

les haubans de liane,
où trop longues, les fleurs
s'achevaient en des cris de perruches.

2. LA SÉLECTION ET LA COMBINATOIRE

Au bout du compte, les sources aboutissent toutes à des mots. Et le point de départ d'une suite ou d'un recueil en est bien souvent la saveur, indépendamment de ce à quoi ils renvoient. W. Auden disait que celui qui répond «J'ai des choses importantes à dire» quand on lui demande pourquoi il veut écrire de la poésie, celui-là ne sera jamais poète. Mais que celui qui répond «j'aime à tourner autour des mots» le sera peut-être. N'est-ce pas d'abord parce qu'il tourne autour des mots, les choisit et les assemble pour leur pouvoir de découverte, que Saint-John Perse est poète? Et n'y a-t-il pas chez lui, comme chez les surréalistes, un véritable fétichisme des mots?

Il s'agit donc de voir comment ils s'agencent. Sélection et combinatoire se font d'abord au niveau des petites unités, avec en particulier deux formes de collage.

L'une consiste à partir de stéréotypes linguistiques, de clichés coupés et recollés dans un contexte qui les renouvelle. Il s'agit là d'une pratique surréaliste bien connue, pratiquée par exemple par Eluard dans la revue *Proverbe* et dont un des buts est de rompre une habitude linguistique. On peut ainsi dans *Anabase* citer l'*amande de mon oeil*, qui se lit sur fond de *mon oeil en amande*, surtout dans un contexte qui évoque l'Asie, et *monnaie de poissons*, à quoi on peut attribuer plusieurs interprétations (s'agit-il d'une monnaie frappée avec des poissons? s'agit-il de la bourse en forme de poisson, haute distinction de l'époque des T'ang à laquelle il est fait allusion dans Chavannes, 1913?) mais qui bien sûr doit être mis en relation avec *monnaie de singe*, puisque le mot *singe* figure la ligne suivante. De même, l'expression:

je lui fais peu crédit au commerce de l'âme (*Anabase I*)

n'est-elle jamais que l'adage cité par littré: *le crédit est l'âme du commerce*, déconstruit et reconstruit

De même enfin les constituants de l'expression *gypse fer de lance* (*Exil I*) qui désigne une variété de gypse, sont-ils séparés pour donner naissance à l'expression:

L'Été de gypse aiguise ses fers de lance dans nos plaies,

La deuxième forme de ces montages locaux est la métaphore. Elle peut coexister avec la précédente ou en être la conséquence. Là encore l'utilisation de la figure est identique à celle qu'en font les surréalistes: à une première lecture, cohérente et aisée, va s'en superposer une seconde, plus énigmatique, essentiellement par l'intermédiaire de la préposition *de*:

Les claquements de fouet déchargent aux rues neuves des chargements **de malheurs inéclos** (*Anabase IV*)

La métaphore consiste bien ici en un montage local.

Mais on peut aussi considérer que l'oeuvre de Saint-John Perse est un collage généralisé. Si l'on analyse en effet les brouillons et manuscrits d'*Anabase*, on s'aperçoit que les versions successives ne font pas apparaître de plan d'ensemble. C'est particulièrement net dans les brouillons antérieurs aux manuscrits-chantiers, selon la terminologie d'A. Henry (1983). Ils consistent en notations éparses, en fragments qui comprennent au maximum une phrase, dispersés sur l'ensemble de la page:

des fondateurs d'empire s'arrêtant sous un arbre

un grand pays d'herbage sans mémoire, l'année sans lien et sans anniversaire, assai-sonnée

d'aurore et de feux

à la mesure de mon coeur fut tant d'espace consommée - (et qui en pose les limites).

Les limites de la page semblent jouer le rôle du cadre pour le peintre.

Ces fragments sont ensuite utilisés dans les manuscrits dans des ébauches d'ensemble, mais leur place n'est définitive que dans la dernière rédaction.

Ainsi *veuvage de lauriers* (qui figurait déjà dans les brouillons), apparaît-il dans les états W et X en I, dans les états Y et Z en VI, et en X en X où il restera. *Azyme du beau temps* (également dans les brouillons) apparaît dans les états W, X et Y dans la suite I, et en Y également dans la suite X, où il demeurera. Tout se passe comme dans les «collages synthétiques» de Max Ernst, selon l'expression de Spies, c'est-à-dire ceux où il compose un tableau partir de divers fragments picturaux (au contraire, les collages «analytiques» sont ceux où un seul contexte domine le tout et constitue un cadre où s'insèrent les morceaux collés). Et comme chez lui, le lecteur est alors à la recherche du contexte perdu qui lui permettrait de connaître l'origine et la valeur du fragment pour comprendre un peu de la signification de l'ensemble.

On note également sur les manuscrits des listes de mots qu'A. Henry appelle des **palettes**. Ces mots ne sont pas toujours des synonymes, même approximatifs. Ils sont au contraire parfois antonymes, comme si le texte ne se faisait pas à partir d'une vision d'ensemble, comme on peut le voir par exemple dans cette palette de l'état X de la suite III *d'Amitié du prince* (Albert Henry, 1979, p. 80): *Choses lointaines, diverses, peu claires, sûres, douteuses, plausibles, précieuses*.

Le montage d'ensemble tient enfin au fait que le collage est parfois autocitation. D'un bout l'autre de l'oeuvre se répondent ainsi des fragments, comme s'il existait une liste finie d'éléments de départ dont la combinatoire importe au moins autant que le contenu. On se bornera trois exemples, mais on pourrait les multiplier:

Anabase VII: La terre en plus d'un point mûrit les violettes de l'orage.

Exil V: la montée des ombres où mûrissent les sentences d'orage.

Ici, la cellule de base comprend les mots *orage* et *mûrir*, agencés différemment dans les deux cas, bien que le cadre *les + mot de trois syllabes graphiques terminé par e + de + orage* soit le même.

Anabase:

I feu d'épines
IV feux de ronces à l'aurore
X feux de ronces et d'épines
Exil
VI feux de ronces en forêt

Dans cet exemple, la matrice est *feu de...*, avec une variante, *feu de... + complément prépositionnel*. *Feu* est suivi tantôt d'*épines*, tantôt de *ronces* et l'exemple d'**Anabase X** réunit les deux.

Eloges
Y l'enfance adorable du jour

VI l'enfance agressive du jour

Gloire des Rois

au petit lait du jour

Exil

V l'enfance de ce jour

la journée s'épaissit comme un lait

Amers

St IV au premier lait du jour

S. Il voici la mer elle-même en fleurs sous la première ondée du jour.

En dehors d'un des exemples d'*Exil*, le moule syntaxique est toujours le même: *le... de (ce,le) jour*, et à l'exception du dernier exemple d'*Amers*, et le substantif qui qualifie *jour* est toujours soit *enfance*, soit *lait*, entre lesquels évidemment existe une contiguïté sémantique.

En dépit de son aspect souvent narratif, l'oeuvre apparaît ainsi comme une variation autour d'éléments en nombre fini, dont l'inventaire exhaustif reste à faire. La répétition est, comme chez Max Ernst, un élément essentiel du collage. On a beaucoup insisté sur l'importance des répétitions chez Saint-John Perse pour le rythme ou l'interprétation locale. Mais on s'est généralement borné à l'étude des répétitions proches, d'où chez M. Frédéric (1984) par exemple, le recensement des dyades ou des triades et l'étude des énumérations et séries homologues. On a jusqu'ici moins analysé les répétitions qui parcourent l'ensemble de l'oeuvre poétique, sans doute faute d'instruments comme une table de concordance. Une telle étude ferait sans doute apparaître que les cellules, mots et cadres syntaxiques qui les constituent, sont une partie essentielle des matériaux de base du collage.

L'UNITÉ D'ENSEMBLE

Du fragment à l'ensemble, le collage apparaît donc bien comme un élément fondamental. Et pourtant, de tous ces matériaux épars, de ces procédés de dépaysement, naît un ensemble homogène. Cela tient évidemment au fait que les matériaux du collage sont transcrits, quelle que soit leur nature, dans du matériel linguistique. Le gommage des procédés de suture est ainsi d'autant plus aisé que le médium est unique.

Il se fait d'abord par la transformation du matériau de départ, qui généralement n'est pas emprunté tel quel, mais légèrement modifié. C'est ce qu'a très bien montré l'article de Catherine Mayaux (1988) à propos de l'utilisation dans *Anabase du Tibet révolté* de J. Bacot.

Une figure en particulier se fait l'instrument de cette transformation, c'est l'ellipse. On lit dans Carrouges (1954) à propos de l'image surréaliste: «Dans certains cas,

ces écartèlements d'images proviennent seulement de la suppression d'un certain nombre d'intermédiaires verbaux, autrement dit, d'un style extraordinairement elliptique». Le deux mots qui importent pour la technique du collage, *écartèlements et elliptique* sont soulignés. Et on connaît les déclarations de Saint-John Perse sur la concision.

L'ellipse, tout à la fois, est en effet un moyen de couper et d'accoler, mais elle est aussi une des figures qui concourent à donner à l'ensemble une unité stylistique. Spies insiste sur l'importance de cette unité dans les collages de Max Ernst: «au lieu d'une association illimitée d'éléments, d'un jeu combinatoire que rien ne pourrait arrêter, il établit une combinatoire qui doit son entéléchie à la notion de style» (p. 127). Il en va de même chez Saint-John Perse. Il ne s'agit pas ici de faire une analyse stylistique de son oeuvre, mais les tendances bien connues, style nominal, récurrences phoniques, rythmiques, et bien sûr métaphores, concourent à donner à l'ensemble sa spécificité. Joignons évidemment à cette liste la répétition déjà commentée, qui de surcroît, par les rappels lexicaux qu'elle instaure, confère à l'ensemble des recueils une unité thématique.

Ce qui, issu du fragment et du disparate, aurait pu être obscur et incohérent, acquiert ainsi une spécificité, une tonalité, qui est le moyen, par la langue poétique, de lutter contre le divers. Si un poète comme Segalen est un poète du divers, Saint-John Perse au contraire, est en quête, derrière la multiplicité, de l'unité de l'Être. Le collage n'est pas utilisé pour suggérer l'aspect disparate, l'éparpillement de la vie moderne, comme chez Cendrars ou Apollinaire, mais celui de la Vie. A travers lui, c'est toute la diversité des objets, des êtres et des savoirs sur ces objets et ces êtres qui se trouve convoquée et étalée en strates bouleversées par le montage, à l'image de la terre, faite de couches dont l'ordre a pu être renversé par des ruptures, des secousses... A la succession d'errances et d'exils qu'est, physiquement ou symboliquement, toute l'existence de l'homme, correspond cette technique du collage. L'oeuvre est alors en elle-même la quête d'un sens arraché à l'épars. Elle est à elle seule la preuve que l'unité est possible, puisqu'elle-même en possède une, conquise sur et faite de la diversité des matériaux utilisés. Rechercher l'origine de ces fragments n'est nullement faire oeuvre d'une vaine érudition ou trahir, en minimisant la portée, la poésie de Saint-John Perse. On ne songerait pas à reprocher à l'historien d'art de voir les traces d'un sanctuaire ancien sous une église, ou à l'archéologue de mettre au jour les vestiges d'une civilisation ancienne. Le critiqué de Saint-John Perse doit également se faire archéologue pour apprécier toute la portée de cette quête de l'un derrière le multiple.

En amont du texte, pour reprendre l'opposition posée par Ricoeur dans son monumental *Temps et récit* (1985), existe un monde sans ordre, un monde dont l'histoire est remplie de «défaillances», un monde où coexistent des lieux différents, et qui est le résultat d'une succession d'époques. C'est de lui que l'oeuvre tire ses matériaux. Puis le texte: il fait de ces matériaux disparates un ensemble organisé à la puissante originalité thématique et stylistique. Enfin, l'aval du texte. S'il est vrai que toute poé-

sie offre une ontologie, il faut s'interroger sur l'univers ainsi créé par le texte. C'est un univers qui, comme l'a voulu Saint-John Perse, et justement parce qu'il utilise des fragments disparates, n'est ancré dans aucun lieu ni aucun temps, et qui raconte l'histoire de l'âme. S'il s'agit là d'une conquête due à l'acte d'écrire, le lecteur doit lui aussi la conquérir. Le collage est ainsi, à l'autre bout de la chaîne, non plus au niveau poétique où le texte se crée, mais au niveau esthétique où il est reçu, un moyen de stimuler le travail de lecture. A propos de Max Ernst, Antoine Terrasse (1971) écrivait: «L'esprit demeure en alarme; l'intelligence en éveil. S'il existe ici une subversion, par le jeu de l'ironie, de la caricature et de la farce, c'est une subversion positive, dans le sens d'un approfondissement de la conscience» (p. 119). Certes, si l'on peut parler d'ironie chez Saint-John Perse, on ne peut lui appliquer les termes de caricature et de farce. Mais les autres termes peuvent s'appliquer au travail de composition comme au travail de lecture de son oeuvre. Et le collage apparaît comme un stimulant dans cette poésie de l'intelligence qui crée au bout du compte un univers surréel plus réel, car ordonné, que le sensible qui se perd dans sa diversité.

BIBLIOGRAPHIE

- BACOT, J., *Le Tibet révolté*, Paris, Ed. Moreau, 1912.
- CAILLOIS, R., *Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1954.
- CARROUGES, M., *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1954.
- CHAVANNES, E., *Les documents chinois découverts par Aurel Stein dans les sables du Turkestan oriental*, traduction par E. Chavannes, Oxford, Ed. Humphrey Milfore O.U.P, 1913.
- DÜSS, R. P., *Flore phanérogamique des Antilles françaises*, Macon, Protat Frères, 1987.
- FRÉDÉRIC, M., *La répétition et ses structures dans l'oeuvre poétique de Saint-John Perse*, Publications de la Fondation Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1984.
- GUERRE, P., *Portrait de Saint-John Perse*, Textes établis, réunis et présentés par Roger Little, Sud, Marseille, 1989.
- GRANET, M., *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, Ed. Ernest Leroux, 1919.
- HENRY, A., *Amitié du prince de Saint-John Perse*, Edition critique, transcription d'états manuscrits, Etudes par Albert Henry, Publications de la Fondation Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1979.
- HENRY, A., *Anabase de Saint-John Perse*, Edition critique, transcription d'états manuscrits, Etudes par Albert Henry, Publications de la fondation Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1983.
- LITTLE, R., *Saint-John Perse, Exil*, édité par R. Little, London, The Athlone Press, University of London, 1973.
- MAYAUX, C., Emprunts, collage et mise en page du poème dans le chant X d'*Anabase*, in *Pour Saint-John Perse*, textes réunis par P. Pinalie, Paris, Presses Universitaires créoles, L'Harmattan, 1988.

- RICOEUR, P., *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1985.
- RIGOLOT, C., L'Amérique de Saint-John Perse: Référentielle ou intertextuelle? in *Espaces de Saint-John Perse*, n° 3, 1981.
- SPIES, W., *Max Ernst, les collages, inventaire et contradiction*, Gallimard, 1984, traduction française de Max Ernst Frottagen, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1974 (1984).
- SVEN H., *Le Tibet dévoilé*, traduction de C. Rabot, Paris, Machette, 1910.
- TERRASSE, A., Max Ernst, in *NRF* n° 224, 1971.