

SÁNDOR KISS

## La haute mer et ses contours : le classicisme de Supervielle

Comme l'indique ce titre, l'emploi du terme « classicisme » ne signifie aucunement ici une quelconque évocation de l'Antiquité gréco-latine, mais, bien plutôt, certains principes et techniques de la formulation poétique, qui, sans être énoncés explicitement, ne laissent pas de guider tel créateur vers la limpidité et l'équilibre prônés par les esthétiques « classiques » – quel que soit le contexte social et artistique concret où elles émergent. Jules Supervielle apparaît bien comme un auteur qui – après une longue période de tâtonnement – a choisi de se soumettre, tant pour la composition de ses poèmes que pour les aspects extérieurs de leur forme, à une sobre discipline contrastant avec les aspirations de la plupart de ses contemporains. Si l'on ajoute que la meilleure partie de son œuvre est sous-tendue par une sorte de gravité réfléchie et que le côté tragique de l'existence n'y est pas escamoté, mais seulement humanisé par la modération du langage et comme recouvert d'un voile pudique, on se sentira proche d'un certain classicisme français, que l'on aime à saisir à travers les paroles des Législateurs, tel cet avertissement de Boileau : « Surtout qu'en vos écrits la langue révérée | Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée. »

Quoi de plus limpide en effet que *Pointe de flamme*, petit poème écrit en 1925 et faisant partie de *Gravitations*, recueil annonçant une sorte de première maturité de Supervielle<sup>1</sup> ? Douze vers brefs, répartis en deux strophes selon la formule « 8 + 4 », où le blanc qui sépare les strophes indique d'une manière toute naturelle un passage, le seul qui soit vraiment inscrit dans la condition

---

<sup>1</sup> *Gravitations* a paru chez Gallimard en 1925 ; l'auteur en a donné une seconde édition (Gallimard, 1932), avec des modifications parfois essentielles, qui prêtent déjà une allure « classique » à certains textes. Nous citons le texte définitif de 1932, d'après l'édition de la Pléiade, à laquelle nous empruntons ces renseignements philologiques (« Notices, notes et variantes » dans Jules Supervielle : *Œuvres poétiques complètes*, édition publiée sous la direction de Michel Collot, Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1996, pp. 728-729). Par la suite, nous nous référerons à cette édition à l'aide du titre abrégé en *Œuvres*.

humaine ; les deux rives, de part et d'autre de cette frontière, se correspondent avec netteté. Une identité : la bougie, à la flamme de laquelle « Tout le long de sa vie | Il avait aimé à lire », reste allumée après « le jour de sa mort » ; une différence : autrefois, « il » avait souvent réchauffé ses mains à cette flamme, et maintenant, il « garde les mains cachées ». Un jeu cartésien de l'identité et de la différence, avec un sobre dépouillement dans l'expression, la seule audace étant la répétition, point d'orgue à la fin de la première strophe :

Et souvent il passait  
La main dessus la flamme  
Pour se persuader  
Qu'il vivait,  
Qu'il vivait.

Vie et mort sont incrustées dans une architecture spéculaire et solide, avec un décalage infime pour représenter l'irréversible. Dans une lettre adressée à Supervielle, Rilke a parlé d'une « douce et précise légèreté », à propos de ce poème<sup>2</sup>.

Cette « première maturité » apparaissant dans *Gravitations* n'implique cependant pas une facture « classique » pour l'ensemble du recueil. Lorsque Rilke dit, dans cette même lettre de félicitation, que les textes du livre créent « une continuité par-dessus des abîmes », il désigne aussi les vastes espaces sans ordre, sans limite et sans points centraux qui peuvent atteindre, dans *Gravitations*, des dimensions cosmiques et relèvent, dans leur formulation stylistique, de la vision surréaliste plutôt que de l'équilibre classique. Ce sont des espaces surnaturels marqués d'une lourde charge temporelle : temporalité historique, lors du survol d'une ville dans tous les sens possibles (*Grenade* : « Un nuage de Charles Quint | Frôlant les cyprès catholiques | S'ouvre et des anges balsamiques | Glissent aux pentes du matin »), ou métaphysique, lorsqu'une rue parisienne et ses immeubles se fixeront à jamais dans un ciel soudain peuplé d'objets terrestres (*47 boulevard Lannes* : « Boulevard Lannes que fais-tu si haut dans l'espace | Et les tombereaux que tirent des percherons l'un derrière l'autre, | Les naseaux dans l'éternité | Et la queue balayant

---

<sup>2</sup> Cité dans *Œuvres*, p. 728.

l'aurore ? »<sup>3</sup>). Par une belle surprise d'ailleurs, l'espace se resserre subitement et s'enrichit en même temps d'une dimension intérieure, devient signe d'une alliance avec le monde, dans *Vertige*, petit texte en prose : « Joie rocheuse tu t'élançais de toutes parts, escaladant jusqu'à la raison du voyageur. [...] Il ferme les yeux jusqu'au sang, son sang qui vient du fond des âges et prend sa source dans les pierres. » Ce poème, l'un des plus saisissants du recueil (et fortement remanié dans la seconde édition), annonce déjà la période que nous pourrions appeler celle de la maturité classique de Supervielle : peu à peu, les principes de la composition changent, et le poète se met en quête d'une architecture équilibrée, capable de développer une mythologie toute personnelle et d'abriter des symboles d'une force profonde.

Au cours de la décennie qui suit *Gravitations*, Supervielle publie deux volumes de poèmes : *Le forçat innocent* (1930) et, au moment d'atteindre la cinquantaine, *Les amis inconnus* (1934). Pour mesurer le chemin parcouru en quelques années, exploitons la persistance de certains motifs, en comparant leur élaboration à deux moments différents. Prenons la thématique de la mort ou, plus précisément, l'omniprésence des morts dans cette poésie. Souvent, dans *Gravitations*, on voit apparaître des paysages mythiques – célestes ou aquatiques – qui, habités par des morts dont l'existence terrestre s'y prolonge pourtant, continuent à accueillir et à protéger les trépassés, qui bénéficient ainsi d'une sorte d'entre-deux éternel. *Le survivant* (1925) nous apprend la miraculeuse transformation du noyé qui « se réveille au fond des mers » pour se demander d'abord : « serais-je ce noyé chevauchant parmi les algues », et parvenir ensuite à une sorte d'harmonie souterraine, selon les lois de cet Autre Monde :

Et l'abeille me fait signe de m'envoler avec elle  
Et le lièvre qu'il connaît un gîte au creux de la terre

Où l'on ne peut pas mourir.

---

<sup>3</sup> On lit dans le même poème : « Je vois que s'accroche une étoile | À sa propre violence | Dans l'air creux insaisissable | Qui s'enfuit de toutes parts. » Dans l'édition de 1925, le poème s'intitulait encore *Métaphysique du 47 boulevard Lannes* (v. la notice dans *Œuvres*, p. 735).

Et pourtant, ce bel élan nostalgique où s'immortalisent toutes les existences doit céder la place à un discours plus grave et plus pénétrant ; ainsi dans *Les veuves* (1934) :

Le monde est plein de voix qui perdirent visage  
Et tournent nuit et jour pour en demander un.

Il ne s'agit plus de la persistance de la vie dans un univers où devrait déjà régner la Mort – maintenant, ce sont les morts qui « persistent » dans le monde des vivants, sans se résigner à mourir tout à fait. Cette inversion de la thématique cache cependant une mutation proprement poétique : le texte, qui a été concret, pittoresque, énumératif et en quelque sorte ouvert, devient réflexif, argumentatif et abstrait, doté aussi de ce trait de régularité formelle que représente l'alexandrin classique (évitant la coloration voyante, puisque resté « blanc »). Le nouvel être mythique qui s'en dégage nous inquiète plus que le « survivant » :

Croyez ce que j'en dis, je ne suis plus qu'un mort  
Je veux dire quelqu'un qui pèse ses paroles.

Le souvenir des parents<sup>4</sup> du poète est soumis à une reformulation identique. Citons, en guise d'illustration, deux textes qui, tout en étant assez rapprochés dans le temps, n'en témoignent pas moins de l'avènement d'une nouvelle gravité, excluant nécessairement tous les tendres caprices d'autrefois. Le « 47 boulevard Lannes », soudain transmué en appartement céleste, réserve à ces êtres chers un traitement affectueux, mais, pourrait-on dire, sans intimité encore<sup>5</sup> – ils réapparaîtront pourtant, mêlés à la « troupe blafarde » de tous les morts, dans une présence insoutenable et envahissante, en un lieu autrement symbolique, *Oloron-Sainte-Marie*<sup>6</sup> :

---

<sup>4</sup> Motif lié à un traumatisme originel pour Supervielle, ses parents étant morts accidentellement peu après sa naissance.

<sup>5</sup> « Puisque je reconnais la face de ma demeure dans cette altitude | Je vais accrocher les portraits de mon père et de ma mère | Entre deux étoiles tremblantes » – vision enthousiaste qui s'intègre parfaitement dans le cadre de ce déménagement mythique.

<sup>6</sup> Ce long poème du *Forçat innocent*, qui remonte à 1926-27 (notice, in *Œuvres*, p. 791), est encore assez loin de la versification plus ou moins régulière qui s'installera peu à peu dans la poésie de Supervielle à partir des années 1930 ; il annonce déjà cependant une plus grande

Je les entends qui m'emplissent de leur voix sourde.  
Plantés dans ma chair, ces os,  
Comme de secrets couteaux  
Qui n'ont jamais vu le jour.

« Mort et vie sont aussi inextricablement mêlées qu'oubli et souvenir<sup>7</sup>. »

La technique poétique de Supervielle atteint son degré de maîtrise achevée avec *Les amis inconnus*. C'est à partir de ce recueil que les réseaux d'images – ou les petits récits, le plus souvent de caractère mythique – développent une complexité cohérente, capable de se charger d'une signification symbolique homogène. En même temps, le poète s'impose de plus en plus souvent un cadre métrique régulier, parfois difficile. Cette contrainte contribue certainement à l'impression que nous pouvons avoir d'un texte comme *Figures* (1932), bref poème de vingt vers à six syllabes : ici, la réécriture d'un vieux *topos* à l'aide d'une heureuse métaphore maintenue à travers tout le texte, la rigueur d'une composition limpide et la régularité rythmique et syntaxique, alliée pourtant à une certaine souplesse, constituent ensemble la source d'une émotion certainement nouvelle pour qui suit le parcours de Supervielle depuis le début.

Le mot du titre – qui ne se retrouvera plus dans le texte du poème – développe, dès les premiers vers, son double sens, fondateur de la métaphore : « Je bats comme des cartes | Malgré moi des visages. » Les cartes se remplacent, comme les visages, en une succession<sup>8</sup> subie dans l'ignorance :

Le jeu reste complet  
Mais toujours mutilé.  
C'est tout ce que je sais,  
Nul n'en sait davantage.

---

concision et une structuration plus serrée. En novembre 1926, le poète s'est rendu à Oloron-Sainte-Marie où sont enterrés ses parents (*Œuvres*, pp. LII et 791).

<sup>7</sup> Georges Poulet, « Supervielle », in *Études sur le temps humain*, vol. III (1964), Paris, Éditions du Rocher, 1977, p. 119.

<sup>8</sup> *Jeu*, utilisé métaphoriquement, dévoile ici également sa dimension métonymique. Pour la métaphore (et une apparition plus ancienne du *topos* : une réminiscence pour Supervielle ?), rappelons *Le cimetière marin* (1920) : « Tout va sous terre et rentre dans le jeu. » Pour une fois, évoquons aussi l'Antiquité : la naissance, la mort et la nouvelle naissance des humains se trouvent comparées à celles des feuilles des bois dans l'*Iliade*, VI, 146-149.

La nécessaire circularité des images s'accompagne d'une répartition claire des points de repos, et l'on pense, une fois de plus, aux Législateurs : « Soyez simple avec art, | Sublime sans orgueil, agréable sans fard<sup>9</sup>. » On se sent en présence d'un « classique ».

*Figures* et d'autres poèmes des *Amis inconnus* – comme par exemple *Les chevaux du Temps* – nous amènent à parler d'un concept que Boileau n'a pas nommé, mais qui est implicite dans toute doctrine classique : c'est la distance constamment observée entre le « moi » qui parle et le monde, entre sujet et objet. Le drame de la vie transposé en « jeu », les ravages du Temps dits à l'aide d'une périphrase complexe qui met en scène des chevaux assoiffés et reconnaissants (« Puisque c'est de mon sang qu'ils étanchent leur soif ») indiquent à la fois certains thèmes récurrents de Supervielle et leur approche indirecte, voire pudique. La conscience aiguë, presque douloureuse de la distance accompagne nécessairement le travail du poète, tour à tour possédant et dépossédé :

Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue  
[...]  
Et puis ouvrir les mains<sup>10</sup>

– oscillation essentielle, inévitable et à l'issue fatale :

Mains, vous vous userez  
À ce grave jeu-là.  
Il faudra vous couper  
Un jour, vous couper ras.

Après la tentation de dérèglement, très perceptible encore dans *Gravitations*, la règle – métrique, linguistique, intellectuelle – commence à régner dès *Le forçat innocent*, mais elle sert ensuite, de plus en plus, à explorer la dimension tragique de l'existence, à essayer de surmonter l'insurmontable.

De fait, ordre, discipline et conscience, loin de conduire à la stérilité, ouvrent ici des chemins nouveaux : Supervielle, ce « classique moderne », ne

---

<sup>9</sup> On pourrait citer, bien sûr, du même texte : « Ayez pour la cadence une oreille sévère », « Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber » [après Malherbe]. « Toujours plus de simplicité, de pureté, de conscience », a remarqué Étiemble à propos de cette période poétique de Supervielle (René Étiemble, *Supervielle*, La Bibliothèque Idéale, Paris, Gallimard, 1960, p. 82).

<sup>10</sup> *Saisir* (1928), intégré plus tard dans *Le forçat innocent*.

bannit pas le rêve et poursuit la construction de sa mythologie personnelle. La main, instrument privilégié de la « saisie », peut perdre ses forces ; elle les reprendra dans un autre univers, imploré et finalement dominé en tant que possibilité d'une connaissance plus profonde : « Saisir quand tout me quitte, | Et avec quelles mains | Saisir cette pensée, | Et avec quelles mains | [...] | Viens, sommeil, aide-moi, | Tu saisiras pour moi | Ce que je n'ai pu prendre, | Sommeil aux mains plus grandes<sup>11</sup>. » Toutefois, pour connaître, il ne suffit pas de « Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue, | Saisir le pied, le cou de la femme couchée » ni d'envisager la distance entre soi et sa propre pensée, car on ne peut éviter de vivre consciemment le rapport – et la distance – entre poète et parole poétique, entre le Formulant et l'acte de Formulation. Cependant, dès qu'il s'engage sur les chemins hasardeux de la création, le poète est livré à des puissances mythiques – le guident-elles vraiment ou sont-elles là plutôt pour le contraindre et pour semer le doute ? Dans un texte plus tardif, petit art poétique écrit sous la forme d'une confession, on voit se dérouler un combat dont l'artiste est témoin, acteur et victime à la fois : « Cependant que j'écris un géant m'examine » – le géant, maître de l'inspiration, dirions-nous, peut « refuser l'image ou l'accorder » ; « Et cependant un nain traîne entre mes talons, | Me fait signe que oui, me fait signe que non » – en sa qualité de juge, le nain a aussi le pouvoir de détruire<sup>12</sup>. Une nouvelle fois, la situation du poète a été clairement posée, mais la tâche reste entière et le désarroi demeure : « Et ma main tout d'un coup, de ses mots incertaine, | S'arrête comme pour un peu reprendre haleine. »

Plus l'image est limpide, plus la tâche du poète se révèle difficile. Si nous avons reconnu, dans la réflexion « métapoétique » de Supervielle, le regard

<sup>11</sup> Dans le cycle *Saisir*. Pour la « main », il s'agit bien d'une transgression linguistique délibérée : « Sur un lit si lointain qu'il en devient tout sombre, | Que je vous touche enfin avec les mains du songe ! » (*La malade*, 1928, même cycle.)

<sup>12</sup> *Cependant que j'écris...*, dans *Oublieuse mémoire* (1949). Ce poème a été rapproché d'autres textes où Supervielle se plaint également d'être, en écrivant, « à la merci de contraires sans foi » (*Le milieu de la nuit*, dans *Le corps tragique*, 1959) ; cf. *Œuvres*, p. 952. Supervielle a parlé très directement de ce conflit entre l'inspiration et le contrôle de soi, dans la série de réflexions critiques qu'il a publiées en appendice des poèmes de *Naissances*, sous le titre *En songeant à un art poétique* (1951) : « Mais si je rêve je n'en suis pas moins attiré en poésie par une grande précision, par une sorte d'exactitude hallucinée » (*Œuvres*, p. 559).

posé sur le monde et l'acte créateur comme des thématiques distinctes, il faut certainement aussi y ajouter le thème de la vocation, qui connaît une véritable mise en scène mythique dans une des pièces majeures des *Amis inconnus*. Ce poème, *L'appel*<sup>13</sup>, parle d'un sortilège, d'un enchantement peut-être impossible à briser : par un « grand oubli », inattendu et mystérieux, un concert solennel s'est interrompu – « Rien ne semblait plus devoir animer | L'immobile archet, le violon de marbre ». La parfaite concision<sup>14</sup> des images d'un rêve si voisin de la mort amène cependant un thème nouveau, que nous pourrions appeler la vocation poétique – ou le « privilège du poète » :

Et ce fut alors qu'au fond du sommeil  
Quelqu'un me souffla : « Vous seul le pourriez,  
Venez tout de suite.

Parler est difficile, presque impossible ; parler, sauver par la musique et la parole est tout de même nécessaire – et c'est là une tâche pour laquelle on est irremplaçable.

C'est ainsi qu'à partir des années 1930, Supervielle a acquis la possibilité de devenir un poète classique : dans ses textes, nous voyons se développer une architecture stable, habitée de symboles parfois inquiétants, dont la cohérence permet de cerner, de manière neuve, une sorte de problématique « existentielle ». Il est conscient de la tension qu'il a créée entre la transparence et une sorte de transcendance du langage : « Pour moi ce n'est qu'à force de simplicité et de transparence que je parviens à aborder mes secrets essentiels et à décanter ma poésie profonde<sup>15</sup>. » Sa méthode est la confrontation simple et réfléchie, presque douce, des pôles de l'expérience humaine fondamentale. Vie et mort sont séparées par une ligne ténue et pourtant ferme (déjà dans *Pointe de flamme* : « *Mais* [il] garde les mains cachées ») ou elles s'interpénètrent

---

<sup>13</sup> Première parution : 1932.

<sup>14</sup> Les états successifs du texte du poème témoignent d'une sobriété croissante dans la formulation : le détail narratif ou pittoresque recule, l'atmosphère onirique devient déterminante. Cf. *Œuvres*, p. 820.

<sup>15</sup> *En songeant à un art poétique*, dans *Œuvres*, p. 561. Comme l'a dit Marcel Arland, « Supervielle a souvent corrigé son œuvre, et presque toujours avec bonheur, en lui donnant une expression plus simple ; mais plus il est simple, plus il est rare ; il fait de la transparence un mystère » (Préface aux *Gravitations* de Jules Supervielle, Coll. Poésie, Paris, Gallimard, 1972, pp. 14-15).



douloureusement, malgré l'abîme qui subsiste entre elles (*Les veuves* : « C'est beaucoup d'approcher une oreille vivante | Pour quelqu'un comme moi qui ne suis presque plus ») ; et, quelle que soit la volonté de « saisir », le « moi » ne peut se fondre au monde : les mains s'usent au jeu, et les yeux restent « prisonniers des mirages » (*Saisir*). Toutefois, ces rapprochements, ces oscillations, cette sagesse sans cesse menacée et réinventée ne seraient pas poétiquement efficaces s'ils n'étaient dominés de symboles organisateurs qui les ancrent dans un univers concret, pourtant singulier par son imagerie. Bien entendu, un symbole est opaque par définition, et le rôle qui lui revient dans l'élaboration d'un monde poétique ne peut être appréhendé en dehors des structures signifiantes dont il fait partie. On entrevoit néanmoins, chez Supervielle, la valeur symbolique complexe de la *main*, expression condensée de tout ce qui est « vital » ; et l'on reconstruit, dans un registre thématique différent – bien qu'également lié à l'opposition vie/mort –, les contours de l'*à-peine-mort* (ou de l'*à-peine-vivant*), sorte de messenger d'un Autre Monde obscur, être multiforme, dont l'apparition ou le passage apporte une dimension nécessaire pour une expérience complète de la vie. Les avatars de cette figure symbolique sont nombreux : dans *Les Amis inconnus*, à quelques pages d'intervalle, voisinent l'âme « veuve », dépouillée de toute substance corporelle et réduite à sa seule voix<sup>16</sup>, et le personnage mystérieux qui défie les humains par sa virilité sauvage et son savoir insolite, méritant bien son nom de *hors-venu*<sup>17</sup>.

La structure désormais classique des poèmes fait ressortir, par contrecoup, l'extrême complexité de ce réseau de symboles, et permet de mieux mesurer le rayon d'action de chacun de ses nœuds. Ainsi, l'investigation finit par

<sup>16</sup> « Elles ne sont plus là que par leurs voix de veuves | Comme si vous n'étiez qu'une voix vous aussi » (*Les veuves*). Ces voix sans visage réapparaissent dans plusieurs poèmes du cycle, pour nous parler de leur solitude et de leur détresse.

<sup>17</sup> *Le hors-venu*, poème dont les derniers vers situent le héros de façon plus « précise » : « Mais seul il connaissait son nom | Que voici : 'Plus grave que l'homme | Et savant comme certains morts | Qui n'ont jamais pu s'endormir.' » On peut rapprocher de cet inconnu aux « longues mains » et aux « enjambées célèbres » le cavalier de *L'allée* (dans *Les amis inconnus*, première parution : 1931), personnage puissant, mystérieux et menaçant, inexplicable en dehors de cette communication symbolique entre le monde et un monde « autre ».

découvrir la modernité des procédés dont a usé ce « classique », lorsque, dans sa détermination de « saisir » le monde, il n'a pas hésité à tracer des chemins insolites qui le conduisaient au-delà du monde et qui faisaient sortir de leurs gonds l'espace et le temps. Rilke écrivait à Supervielle : « vous êtes grand constructeur de ponts dans l'espace<sup>18</sup>. » Ce jugement, formulé au sujet de *Gravitations*, peut certainement s'appliquer aux recueils suivants, qui obéissent pourtant à des principes plus « classiques ». Les projections « expérimentales » créant des mondes parallèles dans le ciel ou au fond des mers cèdent la place, une fois la tentation surréaliste passée, à une recherche plus approfondie, plus douloureuse aussi : les conversations avec les morts mènent le poète dans le labyrinthe intérieur des veines et des viscères, jusqu'aux « ténèbres de chair », « orage clos » où se pressent « petits os, grands os, cartilages », espace vital et menacé<sup>19</sup>. Cette descente en soi-même, retracée dans *Oloron-Sainte-Marie*, finit par une remontée, provisoire, mais heureuse, vers des espaces plus familiers. Citons la clôture du poème :

Et toi, rosaire d'os, colonne vertébrale,  
Que nulle main n'égrènera,  
Retarde notre heure ennemie,  
Prions pour le ruisseau de vie  
Qui se presse vers nos prunelles.

Audacieux et symboliques, tous ces jeux spatiaux disent la persistance de la vie ; pourtant, selon la logique de l'art de Supervielle, ils finissent par créer une négativité des lieux, un non-espace, lorsque c'est le tour des morts de s'introduire dans un monde jusque-là « régulier ». Le sujet de leur plainte, c'est leur « expérience » *post mortem*, qui ne peut être que la perte des dimensions physiques ; ce qui reste d'un mort, c'est sa voix grave, sans appui matériel, une voix qui est partout et nulle part : « On m'a coupé mon seul arbre | Le sol lui-même est fuyant, | Ah quel est donc ce pays | Où jamais l'on ne répond | Où l'on ne sait écouter | Une voix persuasive ? » (*Les veuves*)<sup>20</sup>. Un espace

---

<sup>18</sup> Lettre du 28 novembre 1925, citée dans *Œuvres*, p. 727. Cf. la note 2.

<sup>19</sup> Pour Étienne, Supervielle est l'un des poètes français « qui a le mieux parlé du corps et de la chair » (René Étienne, *Supervielle, op. cit.* en note 9, p. 91.)

<sup>20</sup> Rappelons ici la belle page qu'a écrite Claude Roy sur la présence des morts chez Supervielle : « Les morts reviennent et se prolongent, dans ses poèmes, exactement comme ils surgissent et se perpétuent en nous [...]. Les fantômes de Supervielle sont des fantômes *vrais*, c'est-à-dire

autrement paradoxal – et, cette fois, menaçant – résulte d’une réflexion sur ce qui est loin de nous et sur ce qui est proche, sur ce qui nous « concerne » : la mort de l’oiseau lointain, tué par la seule pensée du poète écrivain, est l’accomplissement d’une horreur ancestrale séparant deux mondes étrangers<sup>21</sup>.

On voit que ces espaces mythiques ou absurdes, aboutissements de longues recherches conscientes et approfondies, constituent autant de projections des angoisses insurmontables du poète ; il en va de même de l’expérimentation, différente, mais menée parallèlement, dont l’objet est une autre donnée fondamentale de l’existence, aussi évidente que problématique et d’un maniement difficile : le temps. À l’instar de l’espace, il faut que le temps sorte de son indifférente neutralité et offre un visage plus varié et, si possible, plus consolant. Il y aura donc d’étranges instants de « concentration » temporelle, des espèces de « nœuds » offrant une prise pour saisir le temps, qui, de cette manière, aura cessé d’être uniforme. La *naissance* des choses est un de ces longs moments privilégiés :

Tout vivait en se regardant,  
Miroir était le voisinage  
Où chaque chose allait rêvant  
À l’éclosion de son âge.

Ce sont ces *matins du monde*<sup>22</sup> qui recréent le temps pour l’usage poétique : l’univers naissant est baigné d’un temps jeune qui se cherche, collection de moments riches et prometteurs. Au milieu de ces commencements où les choses hésitent, s’assemblent, s’élancent sur des courbes incommensurables, on ne s’étonnera pas d’un ralentissement solennel de la nuit :

---

immatériels » (Claude Roy, *Jules Supervielle*, Poètes d’aujourd’hui, Paris, Seghers, 1953, p. 24).

<sup>21</sup> *L’oiseau*, dans *Les amis inconnus*. Maurice Blanchot a rappelé ce poème « presque terrible dans sa douceur » en parlant du rapport complexe entre mémoire et oubli chez Supervielle (*L’entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 463).

<sup>22</sup> Titre d’un cycle de poèmes dans *Gravitations*.

L'heure était si riche en rameurs,  
En nageuses phosphorescentes  
Que les étoiles oublièrent  
Leurs reflets dans les eaux parlantes<sup>23</sup>.

La cosmogonie est aussi une *chronogonie* qui peut se répéter et se moduler, parcourant toute la gamme affective ; un temps, qui n'est pas comme les autres, renaît dans la chambre d'une enfant, parce que les objets le veulent ainsi : « Anita se rendort | Dans le calme parfum | De son papier à fleurs | Dont les belles couleurs | Ignorant le repos | Dans la nuit, à tâtons, | Sans se tromper jamais | Élaborent l'aurore<sup>24</sup>. »

D'une manière rigoureusement symétrique, le temps multiforme trouve son reflet négatif dans le temps immobilisé, motif fécond qui est à l'origine, chez Supervielle, d'un univers mythique savamment construit, monde parallèle s'il en fut. Considérée dans toute sa profondeur, cette atemporalité est une sorte de toile de fond pour le travail de sauvetage par lequel la mémoire et l'imagination cherchent à récupérer les vestiges d'un passé déjà investi par le vide. L'empire du souvenir tend à perdre sa temporalité interne<sup>25</sup> – l'objet évanoui se transmue en une trace qui n'existera plus qu'au sein d'une « forêt sans heures » :

---

<sup>23</sup> Les deux citations proviennent du poème qui ouvre le cycle (*Le matin du monde*) ; paradoxalement, *oublièrent*, le seul passé simple (et la dernière forme verbale) du texte est chargé d'exprimer l'« arrêt », alors que la longue série d'imparfaits qui remplit le poème parle d'un devenir incessant, où les êtres et les choses partent à la recherche de leur forme future : « Mille coqs traçaient de leurs chants | Les frontières de la campagne | Mais les vagues de l'océan | Hésitaient entre vingt rivages. »

<sup>24</sup> *Les fleurs du papier de ta chambre* (dans *Le forçat innocent*). Parmi les moments exceptionnels et prolongés d'où germera un nouvel univers, la naissance du poète ne peut manquer d'être citée (Montevideo, 16 janvier 1884 – mais il s'agit, bien entendu, d'un autre espace et d'un autre temps dans le poème) : « Le cocher réveillait l'aurore | D'un petit coup de fouet sonore. | Flottait un archipel nocturne | Encore sur le jour liquide [...]. C'était moi qui naissais jusqu'au fond sourd des bois » (*Montevideo*, dans *Gravitations*). L'imparfait domine, à l'exclusion de tout autre temps du passé. Paul Éluard dira, dans un beau poème sur Chagall : « Notre naissance est perpétuelle » (*Marc Chagall*, 1947 ; *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1968, II, p. 118).

<sup>25</sup> Pour éclairer le terrain psychologique qui offre une base virtuelle pour l'expérimentation de Supervielle, il n'est pas sans intérêt de citer cette distinction opérée entre *mémoire* et *souvenir* : les souvenirs (qui n'apparaissent pas nécessairement dans un ordre chronologique déterminé) « peuvent être traités comme des formes discrètes aux franges plus ou moins précises, se détachant sur ce qu'on pourrait appeler un fond mémoriel, auquel on peut se

Dans la forêt sans heures  
On abat un grand arbre  
[...]  
Cherchez, cherchez, oiseaux,  
La place de vos nids  
Dans ce haut souvenir  
Tant qu'il murmure encore<sup>26</sup>.

On sait cependant que le texte où le motif du temps immobilisé a été élaboré avec le plus splendide luxe de détails est un conte qui, tout en constituant une nouvelle variation sur le thème de l'« eau accueillante », représente d'une façon exemplaire la situation du temps dans les mondes remémorés. « Œuvre de simplicité et de merveille<sup>27</sup> », *L'enfant de la haute mer*<sup>28</sup>, qui une fois de plus nous donne à voir un être flottant entre existence et non-existence, parle de la « force terrible » de l'imagination – celle d'un matelot pensant longuement à sa fille qu'il a perdue alors qu'elle avait douze ans et à qui il donne, par cette pensée, une nouvelle naissance, mais « dans des lieux essentiellement désertiques », en haute mer, dans un village « au-dessus d'un gouffre de six mille mètres ». Cette « enfant de l'Océan », qui aura toujours douze ans, « un être doué de toute la sensibilité humaine et qui ne peut pas vivre ni mourir, ni aimer, et souffre pourtant comme s'il vivait, aimait et se trouvait toujours sur le point de mourir<sup>29</sup> », incarne la plus émouvante tentative de Supervielle pour conjurer la mort par la création de mondes intermédiaires qui abolissent le Temps. La « trame immobile » du conte, dans sa pureté inexorable, révèle un nouveau motif « classique » de cette poésie : la reformulation du mythe ancestral des Enfers<sup>30</sup> et son intégration dans un discours symbolique sur l'existence.

---

complaître dans des états de rêverie vague » (Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Coll. Essais, Paris, Seuil, 2000, p. 28).

<sup>26</sup> *Dans la forêt sans heures...*, bref poème de 1928, intégré dans *Le forçat innocent* (cycle *Mes légendes*).

<sup>27</sup> Maurice Blanchot, *op. cit.* en note 21, p. 462.

<sup>28</sup> Dans le recueil de contes portant le même titre, Paris, Gallimard, 1931, pp. 9-26.

<sup>29</sup> Voir l'épilogue du conte, *op. cit.* en note 23, p. 25. Notons qu'un poème de *Gravitations, Le village sur les flots*, annonce déjà la thématique d'« Un enfant de l'éternité, | Cher aux solitudes célestes ».

<sup>30</sup> On pensera ici assez naturellement à la représentation gréco-latine de l'Autre Monde et aux êtres humains qui, s'étant vidés de leur vie (*defuncta corpora vita*, Virgile, *Énéide*, VI, 306),

Recherche et expérimentation ne sont pas ici des termes fortuits ou employés à la légère. En obéissant consciemment à l'« appel » qui s'adresse au poète, Supervielle assume la tâche d'explorer la condition humaine, en forgeant ses propres armes toujours dans la clarté<sup>31</sup>, même pour affronter l'irrationnel. « Nous dirons les choses au fur et à mesure que nous les verrons et que nous saurons. Et ce qui doit rester obscur le sera malgré nous<sup>32</sup>. » La haute mer, amorphe d'abord et sans points de repère, se munit peu à peu d'articulations et de limites plus précises et sert de prolongement symbolique à un monde qui, sans un tel élargissement, resterait pauvre et inexplicé. Pareil à « cette enfant de douze ans si seule qui passait en sabots d'un pas sûr dans la rue liquide<sup>33</sup> », Supervielle marche au-dessus des profondeurs, sans heurts violents, d'un rythme poétique égal, enfermant toutes les tensions et toutes les douleurs entre les murs d'un édifice ordonné, classique et moderne, rempli de la douce inquiétude du mystère.

---

SÁNDOR KISS

Université de Debrecen

Courriel : kiss@delphin.unideb.hu

---

errent sous la forme d'ombres dans les tristes demeures des Enfers. Parmi les métamorphoses du thème du « temps aboli », rappelons, à cause d'une ressemblance frappante avec l'imaginaire de Supervielle, certaines réminiscences antiques du jeune Mihály Babits, en particulier certaines strophes de *Laodameia* (1911), tragédie pseudo-antique : « [aux Enfers] rien ne naîtra, donc restera éternel tout ce qui a été ». Cf. S. Kiss : « Deux mythologies de l'espace : Jules Supervielle et Mihály Babits », *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, vol. III : *Espace et frontières*, München, Iudicium, 1988, pp. 74-78.

<sup>31</sup> « La poésie de Supervielle est une poésie de l'exactitude intérieure » (Claude Roy, *op. cit.* en note 20, p. 36).

<sup>32</sup> *L'enfant de la haute mer*, *op. cit.* en note 28, p. 10.

<sup>33</sup> *Ibid.*