

Augusto Darde

***Débarcadères (1922)* de Jules Supervielle :
une étude de l'espace suivie d'une traduction en portugais**

Porto Alegre
2021

INSTITUTO DE LETRAS – UFRGS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
SOCIEDADE, (INTER)TEXTOS LITERÁRIOS E TRADUÇÃO
NAS LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS

***Débarcadères (1922)* de Jules Supervielle :
une étude de l'espace suivie d'une traduction en portugais**

Augusto Darde

Beatriz Cerisara Gil

Orientadora

Tese de doutorado em Estudos de Literatura,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Darde, Augusto
Débarcadères (1922) de Jules Supervielle : une
étude de l'espace suivie d'une traduction en portugais
/ Augusto Darde. -- 2021.
313 f.
Orientadora: Beatriz Cerisara Gil.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Poesia. 2. Tradução. 3. Fenomenologia. 4.
Geografia literária. 5. Jules Supervielle. I. Gil,
Beatriz Cerisara, orient. II. Título.

Augusto Darde

Débarcadères (1922) de Jules Supervielle :
une étude de l'espace suivie d'une traduction en portugais

Tese de doutorado em Estudos de Literatura,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 13 de agosto de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Dr. Álvaro Silveira Faleiros
Departamento de Letras Modernas
Universidade de São Paulo (USP)

Dr. Rodrigo de Oliveira Lemos
Departamento de Educação e Humanidades
Fundação Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA)

Dr. Robert Ponge
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Agradecimentos

À minha mãe, Clarice, por despertar em mim o interesse pela língua portuguesa. Ao meu pai, Luiz, por despertar em mim o interesse pela arte. Pelo apoio incondicional de ambos.

À minha orientadora, professora Dra. Beatriz Cerisara Gil, pelos ensinamentos em literatura de língua francesa e pela parceria de dez anos contados até aqui.

À banca: professor Dr. Robert Ponge, professor Dr. Rodrigo de Lemos e professor Dr. Álvaro Faleiros, por terem aceitado ler o meu trabalho e contribuir para a sua qualificação.

Aos/Às colegas do grupo de estudos de tradução do francês em português.

Ao professor Dr. Michel Collot, por ter me recebido na Université Sorbonne Nouvelle em ocasião de meu estágio doutoral no ano de 2019, e por ter sugerido referências que foram fundamentais para a redação de minha tese.

À Mme Isabelle Jasmin, por ter me acolhido na Société des Poètes Français e pelos ensinamentos em seu atelier. À Carolina Piovesan, pela parceria parisiense.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS.

Ao CNPq, pela bolsa de doutorado que tornou possível a minha pesquisa.

À APFRS – Associação dos Professores de Francês do RS, pelas diversas atividades realizadas no período de meu doutorado.

Ao *cénacle* francófono de Pelotas: professora Dra. Ana Maria Cavalheiro, professora Dra. Isabella Mozzillo, professora Dra. Maristela Machado, professora Dra. Maria Laura Alves e professora Dra. Mariza Zanini, pelo acolhimento caloroso, pelos momentos e pelos ensinamentos. À professora Dra. Fernanda Vieira Fernandes, à professora Dra. Andrea Kahmann.

À professora Dra. Rosa Maria de Oliveira Graça, pelos ensinamentos e pelo apoio que vai além da docência em língua francesa. Ao querido NELE-UFRGS.

À minha irmã Ívi e à minha cunhada Alana, pelo exemplo de inteligência e sensibilidade. Às irmãs Bruna e Pietra, aos irmãos Maurício e Guto. À tia Celina. À amiga Leticia Martines. À banda The Trial e à banda Sem Etiqueta.

À minha sogra Valquíria, pelo exemplo de força e cuidado. À Rejane, pelo apoio e pela casa no mato. Aos meus alunos e às minhas alunas de língua francesa.

À Carol, por me ensinar todos os dias o que é ter um lar. À Vênus e à Biga, que cuidam da minha alegria.

Ce travail a été réalisé avec le soutien du Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

This study was financed in part by the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !

(Mallarmé, « Brise marine »)

RÉSUMÉ

La présente thèse a pour dessein de faire une étude de l'espace représenté dans *Débarcadères*, recueil de Jules Supervielle paru en 1922, ainsi qu'une traduction en portugais d'un choix de ses poèmes. L'ouvrage symbolise un moment clé de la production de l'auteur où il ajoute à sa création poétique, assez classique au début, l'influence de la poésie moderne. Les vers de *Débarcadères* sont la voix d'un voyageur qui chante les paysages du déplacement entre l'Amérique du Sud et l'Europe. Notre travail s'organise en trois parties : la première partie comprend une présentation de la vie et de l'œuvre de l'auteur, de sa poétique et de l'ouvrage qui est l'objet de notre recherche. Nous y analysons particulièrement les principaux éléments constitutifs de *Débarcadères* et son importance dans l'œuvre de Supervielle. La deuxième partie propose une étude de l'espace dans les poèmes du recueil à travers deux approches : 1) l'une comparative, cherchant les héritages esthétiques et les intertextes, notamment le sentiment de la nature romantique et ses développements dans la poésie moderne ; 2) l'autre pluridisciplinaire, joignant théorie littéraire et phénoménologie afin de faire une étude des représentations de l'espace où l'expérience sensible du monde est fondamentale. Finalement, la troisième partie concerne le travail de traduction d'un choix de poèmes de *Débarcadères* menée à la lumière des problèmes de la traduction du français en portugais et de la traduction poétique.

MOTS-CLÉS : SUPERVIELLE, Jules. Poésie. Traduction. Sentiment de la nature. Critique thématique. Structure d'horizon.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo fazer um estudo do espaço representado em *Débarcadères*, livro de Jules Supervielle publicado em 1922, assim como uma tradução em português de uma seleção de seus poemas. A obra simboliza um momento chave da produção do autor, em que ele acrescenta à sua criação poética, notadamente clássica no início, a influência da poesia moderna. Os versos de *Débarcadères* são a voz de um viajante cantando as paisagens do deslocamento entre a América do Sul e a Europa. Nosso trabalho organiza-se em três partes: a Primeira Parte compreende uma apresentação da vida e da obra do autor, de sua poética e do livro que é o nosso objeto. Nós analisamos particularmente nessa parte os principais elementos constitutivos de *Débarcadères* e sua importância na criação de Supervielle. A Segunda Parte propõe um estudo do espaço nos poemas, através de duas perspectivas: 1) uma comparativa, buscando as heranças estéticas e os intertextos, sobretudo o sentimento da natureza romântica e os seus desenvolvimentos na poesia moderna; 2) outra multidisciplinar, aproximando teoria literária e fenomenologia, a fim de estudar as representações do espaço em que a experiência sensível do mundo é fundamental. Finalmente, a Terceira Parte concerne ao trabalho de tradução de uma seleção de poemas de *Débarcadères*, desenvolvida à luz dos problemas da tradução do francês em português e da tradução poética.

PALAVRAS-CHAVE: SUPERVIELLE, Jules. Poesia. Tradução. Sentimento da natureza. Crítica temática. Estrutura de horizonte.

ABSTRACT

This thesis aims to make a study of the space represented in *Débarcadères*, a book by Jules Supervielle published in 1922, as well as a translation in Portuguese of a selection of his poems. The work symbolizes a key moment in the author's production, in which he adds to his poetic creation, notably classical in the beginning, the influence of modern poetry. *Débarcadères'* verses are the voice of a traveling lyrical self describing the landscapes of the displacement between South America and Europe. Our work is organized in three parts: the First Part comprises a presentation of the author's life and work, his poetics and the book that is our object. In this part, we analyze the main constitutive elements of *Débarcadères* and their importance in the Supervielle's work as a poet. The Second Part proposes a study of the space represented in the poems, through two perspectives: 1) a comparative one, looking for aesthetic inheritances and intertextuality, especially the Romantic nature feeling and its developments in modern poetry; 2) a multidisciplinary one, combining literary theory and phenomenology, in order to study the representations of space in which the sensitive experience of the world is fundamental. Finally, the Third Part concerns the work of translating a selection of poems by *Débarcadères*, developed considering the problems of translating French into Portuguese and poetic translation.

KEYWORDS: SUPERVIELLE, Jules. Poetry. Translation. Nature feeling. Thematic criticism. Horizon structure.

Table des matières

INTRODUCTION.....	12
PREMIÈRE PARTIE – Jules Supervielle : la vie, l’œuvre et <i>Débarcadères</i>	
Introduction.....	16
Chapitre 1 – Biographie et introduction aux ouvrages principaux.....	18
1.1 Les fondements d’une identité entre deux continents.....	19
1.2 Les premières publications.....	22
1.3 Les années de reconnaissance.....	26
1.4 Échecs et angoisses de la maturité.....	31
1.5 L’après-guerre et les dernières publications.....	34
Chapitre 2 – La poétique de Jules Supervielle.....	41
2.1 L’atmosphère des ruptures.....	43
2.2 Supervielle prend ses distances du surréalisme.....	47
2.2.1 Modernités de Supervielle avant le surréalisme.....	52
2.3 <i>En songeant à un art poétique</i>	62
Chapitre 3 – <i>Débarcadères</i>.....	73
3.1 Structure.....	74
3.2 Les parties et leurs sujets.....	82
3.2.1 « Centre de l’horizon marin ».....	84
3.2.2 « La Pampa ».....	85
3.2.3 « Une paillote au Paraguay ».....	87
3.2.4 « Paquebot ».....	88
3.2.5 « Distances ».....	91
3.2.6 « Flotteurs d’alarme ».....	93
3.3 Contexte de parution.....	97
3.3.1 Le rapport institutionnel entre la France et l’Amérique latine.....	99
3.3.2 Américanisme et cosmopolitisme.....	103
3.3.3 La poésie planétaire.....	107
Bilan.....	115
DEUXIÈME PARTIE – Une étude de l’espace dans <i>Débarcadères</i>	
Introduction.....	118
Chapitre 1 – La rêverie de l’espace : héritages.....	119
1.1 Le romantisme et le sentiment de la nature.....	121
1.1.1 Un sens pluridisciplinaire.....	132
1.1.2 La nature et le Vrai-Beau-Bien.....	141
1.1.3 Rupture : l’empire du Beau.....	146
1.1.4 La « Nature » dans « Correspondances ».....	150
1.1.5 Un supplément : la couleur locale.....	154
1.2 La nature dans <i>Débarcadères</i> : échos romantiques et symbolistes.....	156

1.2.1 Dans « Centre de l'horizon marin ».....	158
1.2.2 Dans « La Pampa ».....	161
1.2.3 Dans « Une paillote au Paraguay ».....	167
1.2.4 Dans « Paquebot ».....	173
1.2.5 Dans « Distances ».....	179
1.2.6 Dans « Flotteurs d'alarme ».....	184
1.3 Rêverie dans la ville, ivresse de la foule.....	185
1.4 La rêverie du monde dans <i>Débarcadères</i>	191
1.5 Considérations finales sur la rêverie de l'espace dans <i>Débarcadères</i>	197
Chapitre 2 – La perspective phénoménologique et l'étude de l'espace dans <i>Débarcadères</i>	199
2.1 La critique de la théorie.....	200
2.2 La critique thématique.....	204
2.3 La structure d'horizon : la critique thématique mise à jour.....	208
2.4 Les thèmes et la structure d'horizon dans <i>Débarcadères</i>	214
2.4.1 Dans « Centre de l'horizon marin ».....	217
2.4.2 Dans « La Pampa ».....	220
2.4.3 Dans « Une paillote au Paraguay ».....	226
2.4.4 Dans « Paquebot ».....	229
2.4.5 Dans « Distances ».....	235
2.4.6 Dans « Flotteurs d'alarme ».....	240
2.5 Considérations finales sur les thèmes principaux de <i>Débarcadères</i>	241
TROISIÈME PARTIE – La traduction en portugais d'un choix de poèmes de <i>Débarcadères</i>	
Introduction	245
Chapitre 1 – Les traductions de Supervielle en portugais : commentaires	246
1.1 « Oublieuse mémoire » par Marlova Assef.....	247
1.2 « Figures » par Carlos Drummond de Andrade.....	251
1.3 « La pluie et les Tyrans » et « Saisir » par Fabio Malavoglia.....	253
Chapitre 2 – Traduire <i>Débarcadères</i>	257
2.1 Références théoriques.....	259
2.1.2 Mário Laranjeira et sa <i>Poética da tradução</i>	263
Chapitre 3 – Commentaires sur notre traduction de <i>Débarcadères</i>	266
3.1 Le niveau sémantique.....	266
3.1.1 Le cas du mot <i>azur</i>	272
3.2 Le niveau de la versification.....	284
3.2.1 Le recours à l'inversion.....	287
3.3 Autres questions et considérations finales.....	293
En guise de conclusion	297
Références	301
Annexes	309

INTRODUCTION

Pour justifier le choix de la poésie de Jules Supervielle comme l'objet de notre étude, et particulièrement *Débarcadères*, nous pouvons évoquer plusieurs raisons. La première, qui ne tient pas en compte des questions théoriques rigoureuses, mais se montre fondamentale pour un engagement de relative durée, c'est mon goût personnel mêlé d'une certaine identification avec l'univers traité dans le corpus : des *gauchos* à la pampa, la quête d'un *sentiment de la nature* et de la *couleur locale* en contraste avec d'autres cultures, sous le signe de la distance dans le temps et dans l'espace. Je suis professeur et chercheur en langue et littératures françaises né au Rio Grande do Sul, domaine du gentilé *gaúcho* donné à ses habitants. Dans ce sens, la vie entre l'Amérique du Sud et l'Europe qu'expriment les poèmes de *Débarcadères* illustre bien cette condition.

Cependant, cette dichotomie fondamentale, contemplée avec l'intérêt affectif de celui qui l'étudie, n'est pas suffisante pour la pertinence d'un travail sur le recueil en question. Passons ainsi à d'autres objectifs qui me semblent justifier l'intérêt de ce travail : l'œuvre de Jules Supervielle est pratiquement méconnue du public brésilien lusophone. Nous trouvons des traductions de poèmes isolés et de publications diverses, mais il n'y a pas d'ouvrages de l'écrivain franco-uruguayen parus en langue portugaise. Ainsi, une étude approfondie de l'espace, cet élément fondamental dans notre corpus principal, suivie de la traduction d'un choix de ses poèmes représente un premier pas pour notre objectif plus ample, à long terme, de publier pour la première fois un recueil de Jules Supervielle en portugais. Même si *Débarcadères* n'est pas l'ouvrage le plus connu du public, reconnu par la critique ou travaillé dans les études littéraires, nous verrons – et essayerons de le montrer – qu'il s'agit d'un texte décisif et qu'il est d'ailleurs une bonne porte d'entrée à l'œuvre de Supervielle. En plus, pour penser aux hommages à son auteur, le centenaire de la parution de cet ouvrage arrive bientôt.

Concernant l'étude de l'espace, il convient de souligner que l'approche phénoménologique qui nous oriente promeut une perspective critique de la tradition structuraliste de la *clôture du texte*, présente jusqu'à nos jours dans certaines études littéraires où la quête d'une rigueur scientifique finit par séparer le texte de l'expérience sensible du monde. La phénoménologie est un outil pour le rétablissement de ce rapport. Ainsi, outre la valorisation d'un écrivain peu connu du

public lusophone brésilien, et peu étudié dans notre pays, nous proposons en plus de mettre en valeur une approche pluridisciplinaire.

Notre méthodologie de recherche est bibliographique. En ce qui concerne la structure du travail et les principales références consultées pour la composition de notre recherche, nous signalons, dans la première partie, les *Œuvres poétiques complètes* de Jules Supervielle, publiées en 1996 aux éditions Gallimard dans la « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de Michel Collot ; *Supervielle*, thèse de Tatiana Greene parue en livre en 1958, encore du vivant de Supervielle ; *Supervielle*, essai de René Étiemble paru en 1960, l’an de la mort de notre auteur ; *L’Espace et le Temps dans l’œuvre de Supervielle*, thèse signée par Christabel Grare, soutenue en 1987 à l’université de la Sorbonne Nouvelle. La consultation des trois derniers travaux a été possible grâce à un stage doctoral réalisé à Paris en 2019 sous la direction de Michel Collot, l’auteur d’une grande partie des travaux consultés dans notre recherche. Lors du même séjour, il nous a été également possible de consulter un numéro de l’édition originale de *Débarcadères* parue en 1922, conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Les analyses et la traduction proposées dans la présente thèse sont basées sur le texte de cette édition.

Des ouvrages utilisés dans la deuxième partie, concernant l’approche comparative, nous signalons *L’Âme romantique et le rêve* (1939) d’Albert Béguin, *L’œil de Platon et le regard romantique* (2006) de Paolo Tortonese, *De Baudelaire au surréalisme* (1940) de Marcel Raymond et *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours* (2005) de Michel Collot. Pour l’approche phénoménologique de l’espace en poésie, nous citons deux travaux fondateurs de la critique dite thématique, celui de Gaston Bachelard – *La Poétique de l’espace* (1957) – et celui de Jean-Pierre Richard – *Poésie et profondeur* (1955) –, ainsi que la mise à jour de cette critique entreprise par Michel Collot dans un contexte poststructuraliste, par deux essais notamment : *L’Horizon fabuleux* (1988) et *La poésie moderne et la structure d’horizon* (1989).

Pour la troisième partie, nous avons consulté *Poética da tradução* (1993), de Mario Laranjeira, et les *Essais de linguistique générale* (1963) de Roman Jakobson pour la traduction poétique. Le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* (2012), de Jean Dubois, ainsi que les travaux de Paulo Rónai sur la traduction du français en portugais, comme *A tradução vivida* (1976) et *Escola de tradutores* (1987), ont été utilisés comme base pour la traduction en général. Nous y

commentons les traductions en portugais de Supervielle entreprises par Marlova Assef, Carlos Drummond de Andrade et Fabio Malavoglia.

Finalement, en guise de conclusion, nous proposons un bilan des trois étapes du travail afin de souligner les résultats principaux des analyses faites.

PREMIÈRE PARTIE

Jules Supervielle : la vie, l'œuvre et *Débarcadères*

Introduction

À l'ouverture du numéro 94 de la *Nouvelle Revue française* daté du 1^{er} octobre 1960, le chapitre « Tombeau de Supervielle » est introduit par le poème « Figures de Supervielle » de Jean Tardieu :

Le mot poète ne m'a jamais beaucoup plu.
Disons plutôt un homme qui reste lui-même tout en changeant sous vos
[yeux.
Il a cette voix que j'entends cet accent reconnaissable
et pourtant il se promène à travers toutes les choses du monde vivant.¹

Les verbes au présent expriment bien le deuil récent où l'image de celui qui est parti porte encore un air tout chaud, familièrement présent comme le moindre objet qui nous entoure. C'est seulement à la fin de ces vers, écrits à la manière d'une prose et ainsi tellement supervielleiens, c'est seulement à la fin que Tardieu reconnaît l'absence, sans perdre l'occasion d'exprimer une ignorance, un aveu également à la manière de Supervielle :

entre toi-même et toi-même, Supervielle qui dans le gave d'autrefois
convoquais tes ancêtres trépassés et qui maintenant parti pour les rejoindre
[ne sais plus
si ce n'est pas toi le seul survivant
au milieu de nous qui diminuons...²

Ce portrait, enregistrement pictural tel que l'auteur de *Gravitations* lui-même a tant évoqué dans ses poèmes, est à la juste image d'un poète qui est plutôt un homme démuné de tout pédantisme intellectuel, de toute sacralité poétique, un artiste dont le lyrisme est bien ancré dans la vie, cette vie comprise d'abord dans le corps et tout ce qu'il peut offrir en rapports avec l'intériorité et l'extériorité, surtout en déplacements, par des recherches et des fuites, des concrétudes et des fabulations. Le numéro 94 de la *Nouvelle Revue Française* en hommage à Jules Supervielle, qui était mort il y avait quelques mois avant la publication, est entièrement consacré à cet écrivain de métamorphoses, un « Paysan du ciel » selon Jean Cocteau, élu par ses pairs le *Prince des poètes*.

Dans cette première partie du présent travail, nous cherchons d'abord à donner compte d'un parcours qui justifie les hommages et reconnaissances consacrés à Jules

¹ TARDIEU, Jean, Figures de Supervielle, *Nouvelle Revue Française*, v. 8, n. 94, 1^{er} octobre 1960, p.

² Ibidem, p. 591-592.

Supervielle, en accompagnant les différentes phases de sa vie en consonance avec ses publications les plus importantes dans les différents genres, du vers à la prose, en passant par le drame. Ce sera le premier chapitre, « Biographie et introduction aux principaux ouvrages ». Puis, nous introduisons les caractéristiques principales de son écriture, particulièrement la poésie, qui est son genre principal d'expression et auquel il restera fidèle jusqu'à la fin de sa vie. Nous apportons les réflexions que le poète engendre sur la poésie en général et sur sa poétique à lui, y compris ses prises de distance par rapport à des courants en vogue, notamment le surréalisme. Ce sera le chapitre deuxième, « La poétique de Jules Supervielle ». Finalement, nous entrons dans le domaine de notre objet d'étude, *Débarcadères*, pour explorer sa structure interne de manière intégrale, des choix formels à la division en parties qui comprend un certain parcours sémantique du texte, ainsi que le contexte externe de parution de l'ouvrage, les tendances esthétiques dont on perçoit l'écho dans ses poèmes.

Nous verrons que Jules Supervielle propose une écriture *humanisée* où la vie et l'œuvre sont intimement liées. D'où l'importance d'introduire son étude par l'élément biographique, qui n'est pas là que pour la simple anecdote, c'est un point important du plan textuel. Les problèmes relatifs aux questions de la représentation littéraire et de la voix de l'auteur seront contemplés notamment dans la deuxième partie, à laquelle nous réservons l'analyse textuelle proprement dite de notre corpus principal.

Chapitre 1 – Biographie et introduction aux ouvrages principaux

Dans le présent chapitre, nous procédons à la réunion de quelques données biographiques et de la production de Jules Supervielle, en obéissant à un ordre chronologique général, même si cet ordre est parfois changé pour faire des commentaires que nous jugeons importants. Il ne s'agit pas d'exposer une évolution poétique, ce qui exigerait une étude approfondie de chaque livre, mais d'identifier en guise d'introduction les différentes phases de sa vie et de son travail. Quelques extraits de ses textes seront pourtant apportés pour illustrer l'exposition de leurs caractéristiques générales.

Nous proposons une division en étapes conjointes de la vie et de l'œuvre de Jules Supervielle. D'abord, les « Fondements d'une identité entre deux continents » traitent de sa naissance en Uruguay jusqu'à son adolescence. La partie « Les premières publications » va de 1900 à 1920, où se forme l'écrivain et s'articulent d'importantes réflexions esthétiques qui seront présentes dans toute son œuvre. « Les années de reconnaissance » témoignent des relations littéraires et de la période la plus féconde de Supervielle, entre 1920 et 1934. « Échecs et angoisses de la maturité » concerne les années les plus sombres de sa vie et également de son travail, comprises entre 1934 et 1945, où la guerre et la maladie sont une *double angoisse*. Pour finir, « L'après-guerre et les dernières publications » présente un écrivain en pleine maturité, qui conçoit son propre art poétique et reçoit en vie une reconnaissance importante du public et de ses pairs.

Pour ce faire, nous avons priorisé la lecture des ouvrages autobiographiques de Jules Supervielle, suivis de quelques entretiens que l'auteur a donnés, où il parle tantôt de sa vie personnelle, tantôt de son écriture. Divers commentaires critiques sur ses livres nous ont bien aidé à situer leur présentation, particulièrement les articles écrits à l'époque de leur parution.

1.1 Les fondements d'une identité entre deux continents

Le site des *Archives départementales de la Gironde*³ dispose de l'émission du passeport à l'étranger⁴ d'un Victor Jules Supervielle, daté du 14 janvier 1871. Son porteur, ayant 16 ans à l'époque, natif d'Oloron et demeurant à Bordeaux, partira de France en paquebot à destination de Buenos Aires. Il s'agit du père du poète Jules Supervielle qui naîtra quelques années plus tard à Montevideo, fils unique d'un couple béarnais du côté paternel, basque du côté maternel.

Or ce document ne témoigne pas du véritable déplacement fondateur. La présence de la famille Supervielle en Amérique du Sud est due à un départ antérieur à celui de Victor Jules, comme nous l'informe le poète dans son autobiographie *Boire à la source* : « Je songe à mon oncle Bernard qui, fâché d'être envoyé à l'école, couvert d'une pèlerine de laine tricotée, s'était embarqué à Bordeaux pour les Amériques, à quatorze ans, sans le sou et dans le silence »⁵. Bernard Supervielle est né le 30 avril 1848. En 1862, il débarque à Rio de Janeiro, et y reste jusqu'en 1866, quand il rentre en France. Lors de ce retour il reçoit l'accord de la famille pour vivre en Amérique, un assentiment qui était encore en attente. Il repart la même année s'installer en Uruguay.

On ne sait pas les circonstances du voyage de Victor Jules en 1871. Il allait peut-être visiter son frère aîné. Quoi qu'il en soit, en 1880 Bernard confirme la prospérité de son immigration : il fonde la *Banque Supervielle* à Montevideo et invite Victor Jules à le rejoindre et à s'associer à l'entreprise. Trois ans plus tard, le deuxième Supervielle en Uruguay épouse Marie Munyo, venue du pays basque français avec sa sœur Marie-Anne, qui était mariée avec Bernard depuis 1878.

Le poète Jules Supervielle est né le 16 janvier 1884. Malheureusement, quelques mois d'existence ont été suffisants pour l'évènement tragique de toute sa vie, qu'il nous résume dans les pages de son premier ouvrage autobiographique, *Uruguay*, paru en 1928 :

Je suis né à Montevideo, mais j'avais à peine huit mois que je partis un jour pour la France dans les bras de ma mère qui devait y mourir, la même semaine que mon père. Oui, tout cela, dans la même phrase. Une phrase,

³ <https://archives.gironde.fr>.

⁴ Voir les Annexes du présent travail, Document 1.

⁵ SUPERVIELLE, Jules, **Boire à la source**, Paris, Gallimard, 1951, p. 52.

une journée, toute la vie, n'est-ce pas la même chose pour qui est né sous les signes jumeaux du voyage et de la mort ?⁶

Michel Collot, dans la chronologie introduisant les *Œuvres poétiques complètes* de Supervielle, détaille les circonstances de la mort du couple : « la mère, puis le père du poète, meurent accidentellement à Oloron-Sainte-Marie, sans doute empoisonnés par l'eau d'un robinet vert-de-grisé, bue à Saint-Christau »⁷. Le voyage et la mort, ces signes fondateurs, représentent deux sujets répandus partout dans l'œuvre de l'auteur.

Après la mort de ses parents, Jules Supervielle est confié à sa grand-mère maternelle, qui l'élève avec l'aide de l'institutrice Marie Eyheralde à Saint-Jean-Pied-de-Port, au Pays basque français. Ce sont les mots de cette même Marie qui racontent la suite à l'auteur déjà adulte, lors d'un voyage en compagnie de l'écrivain Henri Michaux, son ami, dans une conversation reproduite dans les premières pages de *Boire à la source* :

Ta grand'mère te gâtait beaucoup, et ton oncle, qui avait promis à son frère de t'élever, s'en inquiétait un peu. Quand tu fus âgé de deux ans, il vint te chercher avec sa femme et tu regagnas, avec tes cousins, l'Amérique du Sud. Tu revins chez moi, à l'âge de cinq ans, avec ceux que tu prenais pour ton père et ta mère.⁸

Si la première traversée de l'Atlantique vers le Vieux Monde l'avait fait orphelin, la deuxième en a fait un enfant souriant ayant un frère et quatre sœurs à peine plus âgés que lui. Supervielle a une première enfance heureuse, surtout lors des vacances, quand il vit entre les bêtes avec les enfants de la famille à l'*estancia*. Pour éloigner les souvenirs traumatiques, le poète apostrophe l'Uruguay dans son ouvrage homonyme de 1928 : « Uruguay, Uruguay [...], je ne veux ici m'inquiéter que de toi, dire, au gré de mes tremblants souvenirs, un peu de ce que je sais de ton beau triangle de terre »⁹. Le récit de ses premiers contacts avec la pampa uruguayenne est parmi les plus belles pages que le poète ait écrites :

Dans un des trams, nous sommes quatre, deux garçons, deux filles (l'aîné âgé de onze à douze ans) qui s'en vont à la Estación del Norte. Je vous dis que c'est samedi. Nous allons quitter la ville et voyager durant une heure pour ne faire, il est vrai, que vingt kilomètres. Ce n'est qu'une petite ligne

⁶ SUPERVIELLE, Jules, *Uruguay*, Paris, Édition des Équateurs, 2007, p. 20.

⁷ COLLOT, Michel, Jules Supervielle entre deux mondes, in : SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. XLVI.

⁸ SUPERVIELLE, Jules, *Boire à la source*, Paris, Gallimard, 1951, p. 18.

⁹ SUPERVIELLE, Jules, *Uruguay*, Paris, Édition des Équateurs, 2007, p. 20.

d'intérêt local, mais nous ne sommes pas depuis dix minutes dans le train que déjà les pampas viennent à la portière nous dire un long, un insistant bonjour. L'Uruguay s'offre docilement, et nous le touchons du regard. Il n'est pas question de nous le partager. Le pays donne à chacun de nous dans son entier, et nous le confondons avec l'idée que nous nous faisons des dimanches et de la liberté (notre dimanche commençait le samedi à trois heures). [...] Nous descendions ensemble vers le fleuve, le large Santa Lucia qu'il fallait traverser en barque, ou sur un bac, près de son confluent avec le Rio de la Plata. [...] Nous n'avions tous quatre que des bérets de marin pour nous protéger de l'infini au-dessus de nos têtes et tout autour. Mais pourquoi le dire, nous étions trop heureux pour y penser !¹⁰

Le bonheur de toute une structure fraternelle est brisé quand, en 1893, à neuf ans, le garçon entend d'une amie de sa tante les mots suivants : « Dis donc, Marie-Anne, c'est le fils de ta sœur ce petit ? »¹¹. L'adulte partage son impression avec nous : « Ce ne fut que quelques années plus tard qu'une parente me montra dans un album les portraits de ceux qui m'avaient *donné le jour*. Je ne connais pas d'expression plus belle »¹². Dans un entretien pour le journal belge *Le Soir*, la tonalité est plus sombre : « Depuis, l'idée de la mort a fermenté dans mon cœur »¹³.

En 1894, la famille Supervielle s'installe à Paris dans le XVI^e arrondissement. Jules entre en 6^e classique au lycée Janson-de-Sailly, où il fera ses études secondaires. René Étiemble nous raconte, dans son *Supervielle*, qu'« après tant de gauchos, d'autruches et d'ombous, les “bancs tachés d'encre” le déçoivent. Avant même d'obtenir son baccalauréat, (1902), il compose des poèmes (sur un cahier daté 1899-1901) »¹⁴. Il lit Musset, Hugo, Lamartine, Leconte de Lisle et Sully Prudhomme, les modèles pour ses premiers vers.

Les années qui suivent définissent aussi une vie de grand voyageur : le jeune homme fait trois traversées vers l'Amérique du Sud à l'occasion des grandes vacances, à 17, 18 et 19 ans. L'Atlantique est dès lors un espace aussi connu – et habité – que la pampa et les quais de la Seine. Les chiffres sont étonnants car, toute sa vie, Supervielle fait 25 traversées, « y a la estimación hecha [...] de más de un año de su vida pasada en alta mar »¹⁵. Claude Lesbats y voit un *Ulysse sans Ithaque* : « puisqu'il avait sa demeure au début et à la fin du voyage, sur les deux rives de l'Atlantique,

¹⁰ Ibidem, p. 24-25.

¹¹ SUPERVIELLE, Jules, **Boire à la source**, Paris, Gallimard, 1951, p. 19.

¹² Ibidem.

¹³ SUPERVIELLE, Jules, *Le Soir*, Bruxelles, 17 août 1955, apud GREENE, Tatiana W., **Jules Supervielle**, Paris, Librairie Minard, 1958, p. 18.

¹⁴ ÉTIEMBLE, René, **Supervielle**, Paris, Gallimard, 1960, p. 20.

¹⁵ DUPREY, Jacques-André, América le dio a mi corazón su murmullo, In : DÍAZ, José Pedro (coord.), **Coloquio Jules Supervielle**, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 34.

Supervielle ne fut chez lui que dans l'état de passage »¹⁶. Cette vie *sans racines bien fermes*, soit liée à la perte de la référence des parents, soit liée à l'indéfinition d'une fixité géographique, aboutira à un sujet important dilué dans toute son œuvre, celui de l'instabilité de l'identité. Supervielle lui-même raconte ses premiers maux de fond psychique :

A partir de quinze ans environ, l'insolite commença à m'effrayer. Vers seize ans, j'avais peur de me regarder dans la glace. C'était l'autre, peut-être l'image de mon double que je voyais. Cette étrangeté tapie au meilleur de moi-même me faisait d'autant plus peur que je ne la consumais pas en menant une vie active et que ma perpétuelle rêverie ne faisait que la prolonger.¹⁷

En 1899, son oncle-père Bernard meurt et lui laisse une part de la banque familiale dont la gestion est confiée au cousin-frère, Louis, nouveau directeur de l'établissement qui assurera à Supervielle de vivre dans l'aisance une grande partie de sa vie : « Pendant longtemps, j'eus la chance de n'avoir pas à m'inquiéter de mes moyens d'existence »¹⁸.

1.2 Les premières publications

Brumes du passé, une plaquette de poèmes, est publiée à compte d'auteur en 1901. Ce début marque le choix inchangé de l'écrivain pour la langue française, et nous en connaissons les raisons dans son « Journal d'une double angoisse », chapitre de *Boire à la source* écrit en 1946, à la fin de son séjour en Uruguay pendant la période de la Seconde Guerre :

Ici je ne me sens exilé que pour ce qui est de la langue, moi qui n'ai jamais écrit qu'en français. Pas un instant je ne me suis senti à l'étranger tant il y a partout d'amitié pour la France. Je me demande même comment je n'ai cessé, durant tout mon séjour de sept ans, de penser en français. Il est vrai que j'ai toujours considéré la langue espagnole comme une grande dame dont il fallait se méfier et qui était prête, si je n'y prenais garde, à faire main basse sur tout mon univers intérieur (lequel s'exprime en français).

¹⁶ LESBATS, C., Jules Supervielle (1884-1960), in : DIASPRES, André ; DÉCAUDIN, Michel. **Manuel d'histoire Littéraire de la France**, Tome VI 1913-1976, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1982, p. 229.

¹⁷ SUPERVIELLE, Jules, L'insolite et le solite, apud ÉTIEMBLE, René, **Supervielle**, Paris, Gallimard, 1960, p. 238.

¹⁸ SUPERVIELLE, Jules, Les Nouvelles Littéraires, 12 avril 1951, apud GREENE, Tatiana W., **Jules Supervielle**, Paris, Librairie Minard, 1958, p. 19.

J'ai toujours délibérément fermé à l'espagnol mes portes secrètes, celles qui ouvrent sur la pensée, l'expression et, disons, l'âme. Si jamais il m'arrive de penser en espagnol, ce n'est que par courtes bouffées.¹⁹

L'influence des lectures du lycéen est évidente dans le bref *Brumes du passé*. Un grand nombre de fleurs, de branches et les différentes saisons défilent parmi des vers réguliers, témoignant d'une bonne maîtrise de la versification française. Aucun poème ne s'éloigne de la mélancolie d'un auteur qui, très jeune, parle déjà du passé et est l'objet de grandes déceptions et apprentissages : « Ah ! il m'était bien doux de rêver, de sourire, / De chanter longuement aux accords d'une lyre / Et la réalité ne m'a point épargné. / Qu'il est dur de souffrir après avoir rêvé »²⁰.

En 1904, Supervielle choisit de faire son service militaire en France. Sa santé fragile se révèle dès lors dans la vie de caserne et aux exercices. Il s'agit d'une maladie au cœur dont il souffrira pendant toute sa vie, ajoutée à de fréquentes crises d'insomnie, comme il l'exposera en 1957 : « J'ai toujours regretté de ne pas avoir des heures régulières de travail. Mes insomnies sont la cause de cette irrégularité »²¹.

En 1906, il est reçu à la licence ès lettres (mention Espagnol). La même année, l'étudiant connaît Pilar Saavedra, une uruguayenne dont la sœur, Amalia, a épousé son cousin-frère Louis. La famille rendait visite aux Supervielle à Paris. Jules déclare son amour à la demoiselle et, après son départ, il écrit aux Saavedra en Uruguay pour demander sa main. Le 18 mai 1907, il épouse Pilar à Montevideo ; le couple restera ensemble jusqu'à ce que la mort les sépare, ayant six enfants en tout, trois filles et trois garçons. Le poète décédera le 17 mai 1960 dans son appartement à Paris et il sera inhumé au cimetière de Sainte-Croix, à Oloron-Sainte-Marie. Pilar, décédée en 1976, est enterrée aux côtés de son mari. Ils reposent à quelques mètres seulement des parents de Jules qui avait visité leur tombe en 1933 :

Je reste penché sur ces noms comme s'il s'agissait deux fois de moi-même. Incliné sur mes deux doubles, jamais je n'ai tant senti que chacun de nous est le fils d'une femme, autant que d'un homme. Et que j'ai du sang basque par ma mère, béarnais par mon père.²²

¹⁹ SUPERVIELLE, Jules, **Boire à la source**, Paris, Gallimard, 1951, p. 145.

²⁰ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 11.

²¹ SUPERVIELLE, Jules, Correspondance avec Tatiana W. Greene, in : GREENE, Tatiana W., **Jules Supervielle**, Paris, Librairie Minard, 1958, p. 416.

²² Ibidem, p. 42.

Jules et Pilar, après leur mariage, font un voyage de noces au Chili et séjournent pendant deux ans en Uruguay, soit à l'*estancia* Agueda, soit à la *quinta* des Saavedra à Montevideo. Le jeune écrivain travaille à une thèse sur la poésie hispano-américaine en même temps qu'il commence à fréquenter les milieux littéraires et artistiques uruguayens, qui sont sous forte influence de la culture française.

En 1909, le couple regagne la France. L'année suivante, Supervielle dépose à la Sorbonne son sujet de thèse : « Le Sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine », dont il rédige des fragments. En sont publiés dans le *Bulletin de la bibliothèque américaine*. Ce travail s'encadre aux activités du *Groupement des universités et des grandes écoles pour les rapports avec l'Amérique latine*, dirigé à l'époque par le professeur Ernest Martinenche, représentant le début d'un contexte de production que nous analyserons bientôt. La thèse est abandonnée à cause d'une constatation de Supervielle pendant son dernier séjour en Amérique : les poètes uruguayens, argentins et chiliens, classiques et romantiques, présentent la marque d'une culture européenne dans leurs textes. Il est plutôt déçu puisque, à l'époque coloniale par exemple, « des nymphes, des satyres, surgissent dans un paysage chilien [...] sentiment de la nature, où es-tu ? [...] couleur locale, où est-tu ? »²³. Même si les romantiques ont apporté, avec l'influence de Chateaubriand, « la beauté des régions qu'ils habitent »²⁴, on y lira toujours l'imitation des européens. Michel Collot observe que « Supervielle a vite compris qu'il ne trouvera ni la nature ni l'Amérique dans les livres »²⁵.

Toujours en 1910, Supervielle publie son deuxième recueil, *Comme des voiliers*, « guère plus remarqué que le précédent, mais salué en Sorbonne comme une leçon de bon français donné par un jeune poète uruguayen à ses collègues parisiens égarés dans les barbarismes les plus étrangers à leur langue »²⁶, observe encore Michel Collot. La pampa y est déjà présente dans un chapitre homonyme sous-titré *Impressions d'Amérique*. Il semble que le sentiment de la nature hispano-américaine sera désormais trouvé dans sa propre voix poétique : « Dans le matin, léger comme un

²³ SUPERVIELLE, Jules, Notes de lecture, apud COLLOT, Michel, Supervielle entre l'Amérique et l'Europe, in : DÍAZ, José Pedro (coord.), **Coloquio Jules Supervielle**, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 12.

²⁴ SUPERVIELLE, Jules, Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine, **Bulletin de l'Amérique latine**, mai 1911, p. 304.

²⁵ COLLOT, Michel, Supervielle entre l'Amérique et l'Europe, in : DÍAZ, José Pedro (coord.), **Coloquio Jules Supervielle**, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 13.

²⁶ COLLOT, Michel, Supervielle entre deux mondes, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. XV.

vol d'hirondelles, / S'ouvrent éblouissants les cerises ailés, / Et les orangers lourds de leurs sèves nouvelles / Ruissellent sous le flot des fruits ensoleillés »²⁷.

Le poète fait de nombreux voyages entre 1911 et 1912 : Italie, Espagne, Suisse, Belgique, Pays basque, Brésil et Uruguay. Il s'installe à Paris au 47 boulevard Lannes, où sera sa demeure pendant vingt-trois ans. En 1913, il compose à Montevideo des poèmes qui seront publiés plus tard, ainsi que les premières pages d'un roman sur la pampa. Les sujets de ces textes témoignent d'une continuation de la recherche esthétique du sentiment de la nature sud-américaine.

Supervielle est mobilisé en 1914 ; au service auxiliaire pour raisons de santé, on l'affecte donc à l'Intendance, station de Saint-Cyr-l'École. Grâce à ses compétences linguistiques, il passe au ministère de la Guerre, au contrôle de la censure postale. Il est promu caporal.

Vers la fin du conflit mondial, il lit beaucoup et découvre tardivement les poètes modernes comme Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Laforgue, Claudel, Whitman. Les raisons de ce retard, il les attribue particulièrement à sa vulnérabilité psychique :

Je suis venu assez tard à la poésie moderne parce que je vivais loin des milieux littéraires, lisais peu et m'en tenais trop aux aspects extérieurs. Je craignais la lecture des livres qui me paraissaient un peu fous. Je n'allais pas au fond de moi et m'éludais étant très nerveux et souvent neurasthénique. [...] Puis à mesure que la santé me revenait je me laissai aller à sonder de plus en plus l'inconscient et lus sans crainte tout ce qui me tentait.²⁸

En 1918, il publie quelques poèmes dans le *Mercure de France*. Mais c'est en janvier 1919 que paraissent les *Poèmes de l'humour triste*, écrits avant la guerre et repris à côté d'autres morceaux dans le recueil *Poèmes* en mai. Michel Collot souligne que l'horreur de la guerre y fait écho : « Il se sent coupable de survivre : la tragédie collective réveille les angoisses liées au drame personnel, et il ne parvient à l'exorciser qu'en recourant à 'l'humour triste' »²⁹. Supervielle introduit un vocabulaire prosaïque dans sa poésie et s'essaie pour la première fois au vers libre. *Poèmes* témoigne également des liens littéraires à Paris ; paru chez Eugène Figuière, le texte a une préface de Paul Fort qui salue la lyre de l'uruguayen francophone :

²⁷ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 34.

²⁸ Ibidem, p. 704.

²⁹ COLLOT, Michel, Supervielle entre deux mondes, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. XVII.

« une lyre de France et non un instrument bizarre, strident et lointain. Elle reste française par-delà les océans »³⁰. James Hiddleston y lit un moment de *puissance impuissante* : « C'est le recueil du doute et en même temps d'une grande promesse. Conscient que son avenir réside dans une exploration du monde intérieur, le poète continuera à la fois de se cacher et de se fuir »³¹. La pampa revient dans la section « Paysages », à côté de l'espace européen, de la haute mer et des escales. Supervielle nous y présente pour la première fois un *je* voyageur : « Sous mes pieds où, toujours, tremble la double hélice, / L'immense mer est là qui tournoie et qui glisse »³². La réception du livre est assez positive et attire l'attention de Gide, qui met le poète en contact avec la *Nouvelle Revue française* et Jacques Rivière. En 1920, la revue publie trois de ses poèmes. Voici le commentaire de Max Jacob sur *Poèmes* :

Buffon dit que l'art du style est celui de bien définir et de peindre. Or cela est votre force : vous définissez avec une netteté surnaturelle, vous trouvez le mot qui transporte, vous faites vivre un pays avec des images hallucinantes. Chez vous l'image est utile, elle est l'étincelle qui se dégage de votre foyer de créatures de vie et comme votre œil fut ému, il émeut le mien. D'autres surpassent le but sous prétexte de féerie. Vos poèmes sont des concentrés de géographie, il faudrait que les enfants les apprennent à l'école.³³

Cette lettre adressée à Supervielle témoigne de l'enthousiasme qu'a causé son écriture dans les milieux littéraires, et nous voyons qu'un style particulier y est déjà identifié.

1.3 Les années de reconnaissance

Toujours en 1920, Supervielle séjourne en Uruguay après avoir fait des escales à Lisbonne, aux îles du Cap-Vert et au Brésil. Il voyage pendant deux mois au Paraguay pendant l'automne sud-américain. Quelques moments de ce parcours seront évoqués dans *Débarcadères*, recueil paru en mars 1922 aux éditions de la *Revue de l'Amérique latine*, « qui venait de voir le jour et qui tentait de diffuser en France la

³⁰ FORT, Paul. Préface à *Poèmes*, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 47.

³¹ HIDDLESTON, James, **L'Univers de Jules Supervielle**, Paris, José Corti, 1965, p. 23.

³² SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 61.

³³ JACOB, Max, apud FISCHBACH, Sophie, SISTRAC, Patricia. Max Jacob – Jules Supervielle, correspondance croisée (1922-1935), **Actes du colloque international d'Orléans 26 et 27 novembre 2010**, pp. 215-244, p. 220-221.

littérature et la culture sud-américaines »³⁴, remarque Michel Collot. L'édition du même mois fait une annonce de l'ouvrage dans un petit article de René Richard, qui présente l'auteur : « Sa vie est un voyage entre deux rives, une course entre Le Havre français et le Rio de la Plata. Quoi d'étonnant à ce qu'il ait intitulé *Débarcadères* ces chants inquiets et profonds »³⁵. Même si cette vie partagée entre deux rives est toujours affirmée, il n'y a plus de surprise, comme l'ont valorisé les commentaires des recueils précédents, qu'un sud-américain maîtrise la langue et la lyre françaises ; ses poèmes « seront, comme on va le voir, le témoignage d'une sensibilité française devant la Pampa, vue non comme un spectacle offert à un étranger, mais comme un paysage familier à un uruguayen »³⁶. Si un *je* voyageur a été présenté dans une section de *Poèmes*, dans *Débarcadères* ce voyageur prend la parole dans tout le livre. Supervielle en poursuit la présentation :

Les *Débarcadères* sont un recueil des poèmes écrits à l'occasion de mon dernier voyage en Amérique du Sud. [...] La description directe ne me donne plus de joies, elle a fait son temps, les paysages m'ont surtout été, comme à beaucoup d'autres, des animateurs et des indices.³⁷

Le poète lui-même remarque dans le recueil un changement dans son écriture. Nous approfondirons ensuite au chapitre 3 l'étude de l'importance de *Débarcadères* dans son œuvre. Puisqu'il s'agit de l'objet principal de notre étude, tout le chapitre sera consacré à sa présentation détaillée.

Les années 1920 peuvent être comprises comme une époque de production liée aux grandes amitiés littéraires, notamment le cercle de la *Nouvelle Revue française* :

« L'esprit NRF », engagé et familial, permet à Supervielle de travailler sous l'égide d'écrivains reconnus et influents : Valéry Larbaud devient son premier maître et son conseiller pendant plus d'une décennie, et c'est sous son œil attentif et bienveillant qu'il travaille *Gravitations*. Jean Paulhan, directeur de la revue, avec lequel l'amitié se consolide dans le temps, devient son conseiller principal à partir de son roman *Le Survivant* (1929). Les échanges qu'il a avec lui et d'autres, comme Étiemble, sont fructueux, et l'obligent à opérer une véritable réflexion sur son art, le rythme de ses

³⁴ COLLOT, Michel, Supervielle l'europeen, In : **Sujet, monde et langage dans la poésie moderne : de Baudelaire à Ponge**, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 167.

³⁵ RICHARD, René, Les Débarcadères de Jules Supervielle, **Revue de l'Amérique latine**, n. 1, mars 1922, p. 264.

³⁶ Ibidem.

³⁷ SUPERVIELLE, Jules, apud RICHARD, René, Les Débarcadères de Jules Supervielle, **Revue de l'Amérique latine**, n. 1, mars 1922, p. 264.

vers, l'élaboration des images, car ses amis, s'ils s'extasiaient lorsqu'ils apprécient ses poèmes, n'hésitent pas à lui signaler la maladresse de l'expression ou la médiocrité de certains écrits. Les écrivains cherchent, mutuellement, à faire évoluer leurs écritures. Comme le précisait Florence Davaille dans le n° 34 de la revue *Épistolaire* (2008), il s'agit bien d'un « processus partagé » entre amis véritables plus que de prescriptions d'écriture. Supervielle est très content de ces échanges et tombe souvent d'accord avec les commentaires de ses amis [...] ; la collaboration entre auteurs, l'échange de textes et d'idées dessine peu à peu l'invention d'une véritable culture estampillée *N.R.F.*³⁸

En 1923 paraît le roman *L'Homme de la pampa*, le premier livre de Supervielle aux éditions de la NRF. La petite préface de l'auteur présente et justifie l'ouvrage : « Rêves et réalités, farce, angoisse, j'ai écrit ce petit roman pour l'enfant que je fus et qui me demande des histoires »³⁹. Même s'il concerne la prose, le projet paraît répondre encore au renouveau apparu dans *Débarcadères*, où il dépassait la *description directe*. Guanamiru, un *estanciero* uruguayen, a le projet de créer un volcan bienveillant avec des éruptions de charité. Face à l'échec, il s'exile à Paris, non sans y apporter un volcan portatif pour l'accompagner. Le côté *rêve* du récit puise, bien sûr, dans les découvertes des surréalistes, mais Supervielle n'a jamais complètement adhéré à cette esthétique, ce que nous détaillerons au chapitre 2. Du côté allégorique, selon Christabel Grare, « l'histoire de Guanamiru et de son volcan peut être lue comme une parabole humoristique de la naissance d'une œuvre artistique [...]. *L'Homme de la Pampa* exprime les souffrances et les joies de la création artistique »⁴⁰. Ni le public, ni la critique ont accueilli l'ouvrage avec enthousiasme lors de sa parution, et les romans de Supervielle demeurent jusqu'à présent pas assez lus ou commentés, comme l'observe Kamel Feki :

Il semble que l'une des raisons principales du désintérêt du lecteur ordinaire et du silence de la critique universitaire soit la complexité même de ces romans qui ne se laissent pas décrire en fonction des catégories esthétiques traditionnelles et représentent des œuvres hybrides où « le souffle poétique » rivalise avec le « réalisme [...] granitique » du romancier, où la frontière entre l'imaginaire et l'autobiographique est abolie, et où l'auteur réinvestit certains motifs et modes d'écriture propres à divers genres narratifs.⁴¹

³⁸ SIMONIN, Marion, Ne ressembler à personne, toucher tout le monde : Supervielle et ses amitiés littéraires, *Fabula / Les colloques, Jules Supervielle à la croisée des chemins*. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document2509.php>, consulté le 29 mai 2019.

³⁹ SUPERVIELLE, Jules, *L'Homme de la pampa*, Paris, Gallimard, 1978, p. 7.

⁴⁰ GRARE, Christabel, *L'Espace et le Temps dans l'œuvre de Supervielle*, thèse pour le Doctorat d'Etat, sous la direction de Michel Décaudin, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 79.

⁴¹ FEKI, Kamel, L'Hybridité générique dans *L'Homme de la pampa* de Jules Supervielle, *Thélème Revista Complutense de Estudios Franceses*, 32(01), 2017, p. 37.

L'auteur confie à la radio, en 1951, que l'on ne peut pas séparer le poète du prosateur, et qu'il y a même un point de départ pour son art : « Les caractères de ma poésie se retrouvent à travers tous mes livres ; les thèmes principaux s'enlacent, des lianes relient les livres les uns aux autres [...]. Une évolution, oui, mais concentrique à partir d'un même noyau »⁴².

En effet, le Supervielle poète est le plus salué et analysé. *Gravitations*, de 1925, concentre un grand nombre d'études. Michel Collot confirme que « la plupart des ouvrages consacrés à Supervielle font une large place à *Gravitations* »⁴³. Le recueil témoigne du moment d'une écriture plutôt contributive citée ci-dessus, puisqu'il est d'abord dédié à Valéry Larbaud et on y lit des poèmes offerts à d'autres écrivains tels que Max Jacob, Jorge Guillén, Ricardo Güiraldes, Henri Michaux, Maria Blanchard. Plusieurs critiques l'élisent comme la confirmation du ton définitif à la voix du poète, dont Monique Klener affirmant que « c'est à partir de *Gravitations* que nous voyons le poète aller et venir avec assurance dans son univers familier. D'une voix persuasive comme celle des rêves, il raconte le monde pour le transformer en fable »⁴⁴ et Claude Roy : « Supervielle a d'ailleurs mis beaucoup de temps pour ressembler à Supervielle. [...] Il trouve sa vraie voix dans *Débarcadères*, en 1922, elle s'épanouit dans *Gravitations* »⁴⁵. Et Michel Collot remarque :

En explorant les espaces intersidéraux, Supervielle dépasse ce qu'il restait d'exotisme dans *Débarcadères*, au profit d'une poésie vraiment cosmique. En restituant la terre parmi les autres planètes, il relativise la séparation entre les continents ; au dilemme géographique se substitue le sentiment d'une sorte d'ubiquité universelle [...]. Ce nouvel espace poétique permet aussi d'atténuer la déchirure existentielle entre les vivants et les morts, entre le présent et le passé.⁴⁶

Il y a des critiques qui questionnent l'importance donnée à *Gravitations*, comme le fait James Hiddleston : « Nous avons déjà vu qu'à partir de *Poèmes* la rêverie astrale était en puissance. En dernière analyse ce livre n'aurait rien chez Supervielle qui ne

⁴² SUPERVIELLE, Jules, Dactylogramme d'une causerie diffusée sur la chaîne nationale [A. Rivain producteur], le 13 novembre 1951 apud ÉTIEMBLE, René, **Supervielle**, Paris, Gallimard, 1960, p. 51.

⁴³ COLLOT, Michel, Notice de *Débarcadères*, apud SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 728.

⁴⁴ KLENER, Monique, Métamorphoses dans la poésie de Supervielle, **Nouvelle Revue Française**, v. 8, n. 94, 1^{er} octobre 1960, p. 666.

⁴⁵ ROY, Claude, Supervielle et la métaphysique, **Nouvelle Revue Française**, v. 8, n. 94, 1^{er} octobre 1960, p. 711.

⁴⁶ COLLOT, Michel, Supervielle entre deux mondes, in SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. XIX.

fût déjà là »⁴⁷. De toute façon, ce même auteur reconnaît que *Gravitations* est là comme une *confirmation* de Supervielle « dans la voie qu'inconsciemment il s'était choisie »⁴⁸.

Jusqu'en 1930, le poète fait une plongée importante dans la prose. Le roman *Le Voleur d'enfants* paraît en 1926 ; la même année, il voyage à Oloron-Sainte-Marie, la ville de ses parents, avec Henri Michaux, pour la composition de ses écrits intimes. À partir de 1927, Supervielle soumet tout ce qu'il écrit à Paulhan, devenu son ami intime et son mentor. En compagnie des écrivains du cercle de la NRF, il séjourne régulièrement à Port-Cros, au Fort François I^{er}, lieu des rendez-vous du groupe. L'année suivante, la nouvelle « L'Enfant de la haute mer » est publiée dans *La Revue hebdomadaire*. L'écrivain procède aussi à quelques traductions en français d'ouvrages hispanophones, dont *Le Martyre de sainte Eulalie* de García Lorca. Toujours en 1928, il publie le roman *Le Survivant* et son premier ouvrage autobiographique, *Uruguay*. En 1929, ayant le projet d'écrire une autobiographie complète, Supervielle fait un nouveau voyage à Oloron-Sainte-Marie pour organiser le côté européen de son identité. Ce regard sur l'intériorité répond à un nouveau moment de son écriture selon Michel Collot :

La distance que Supervielle est parvenu à atténuer sur le plan géographique et métaphysique, il la retrouve en lui-même et au sein de la réalité la plus familière. L'étrangeté déployée à travers l'exotisme de *Débarcadères* ou l'inspiration cosmique de *Gravitations* s'intériorise entre 1926 et 1934.⁴⁹

Les premiers vers du *Forçat innocent*, recueil paru en 1930, illustrent bien ce poids d'un moi éprouvant une distance non mesurée en données spatiales, mais en impressions de détachement : « Vous dont les yeux sont restés libres, / Vous que le jour délivre de la nuit, / Vous qui n'avez qu'à m'écouter pour me répondre, / Donnez-moi des nouvelles du monde »⁵⁰. Dans ce même mouvement d'intériorisation, l'ouvrage marque la fin de la recherche du sentiment de la nature et de la couleur locale sud-américaines qui figurait encore dans *Gravitations*. La nostalgie du *Forçat*

⁴⁷ HIDDLESTON, James, *L'Univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, p. 46.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ COLLOT, Michel, Supervielle entre deux mondes, in : SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. XX.

⁵⁰ SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 236.

innocent est plutôt celle du non vécu, le seul attachement à l'espace est indirect, comme l'exprime le *je* du poème « Oloron-Sainte-Marie » :

C'est la ville de mon père, j'ai affaire un peu partout.
Je rôde dans les rues et monte des étages n'importe où,
Ces étages font de moi comme un sentier de montagne,
J'entre sans frapper dans les chambres que traverse la campagne,
Les miroirs refont les bois, portent secours aux ruisseaux,
Je me découvre dedans pris et repris par leurs eaux.⁵¹

Le repli sur soi s'étend au travail de l'écrivain qui lit ses propres livres et en entreprend d'importants remaniements : une nouvelle édition de *Gravitations* paraît en 1932, suivie de *Débarcadères* en 1934. La décennie commence avec la reconnaissance d'après ses pairs sud-américains : en juin 1930, le poète reçoit un hommage de l'Association des amis des arts à Buenos Aires ; le mois suivant, plusieurs écrivains brésiliens lui rendent hommage lors de son passage à Rio de Janeiro. En décembre, la revue uruguayenne *La Cruz del Sur* publie une édition dédiée à Supervielle, après son séjour à Montevideo en mars où il a reçu la visite de nombreux écrivains uruguayens qui préparaient le numéro. La première version de l'autobiographie *Boire à la source*, sous-titrée *confidences de la mémoire et du paysage*, paraît en juin 1933.

1.4 Échecs et angoisses de la maturité

Concernant son recueil *Les Amis inconnus*, publié en juillet 1934, Supervielle nous dit que « l'amitié du poète rayonne jusque dans les plus humbles objets, ce qui ne l'empêche pas de continuer à fréquenter les grandes distances et les étoiles »⁵². Michel Collot signale l'évolution de l'ouvrage par rapport au précédent, car il « témoigne du désir qu'a le Forçat, enfermé dans sa prison intérieure, de retrouver le contact avec le monde »⁵³. Il ajoute que l'expression *amis inconnus* « était

⁵¹ Ibidem, p. 257.

⁵² SUPERVIELLE, Jules, Dactylogramme d'une causerie diffusée sur la chaîne nationale [A. Rivain producteur], le 13 novembre 1951, in : **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 811.

⁵³ COLLOT, Michel, Notice des *Amis inconnus*, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 811.

couramment utilisée depuis la fin du XIX^e siècle pour désigner, du point de vue de l'écrivain, la communauté familière de ses lecteurs »⁵⁴.

À partir de 1931, Supervielle fait jouer ses textes sur scène. D'abord, des versions chorégraphiées de quelques poèmes de *Gravitations*. Ensuite, est représentée sa première pièce, *La Belle au bois*, jouée au théâtre de l'Avenue à Paris en mars 1932. En mars 1934, il donne son texte *Bolivar* en lecture à la Comédie-Française ; il y est accepté l'année suivante. En 1936, la pièce est jouée à la salle Richelieu avec des ballets de Serge Lifar et une musique de scène de Darius Milhaud. C'est un grand échec, ainsi que les autres adaptations mineures faites entretemps sans succès. Il n'est pas un hasard que l'époque où l'auteur fait la recomposition de ses recueils est la même où il s'essaie au théâtre et au conte, car tout ce travail répond à sa volonté de clarté, de se faire comprendre : « Supervielle se tourne aussi vers des genres littéraires qui lui permettent de s'inscrire dans une tradition et de toucher un plus large public »⁵⁵, observe Michel Collot. Même si la pièce *Shéhérazade* aura une certaine reconnaissance, tardive il est vrai, en 1948, le poète avoue dès en 1940 que la scène n'est pas l'espace de son art :

j'ai eu peur de ne pas avoir de succès au théâtre et le malheur a fait [...] que je me suis privé de ce qu'il y avait de meilleur en moi, le jugeant incompréhensible pour la plupart des gens. Il n'est resté que la surface qui, chez moi, est de bien peu d'intérêt, ce n'est que dans la profondeur que je commence à être moi-même.⁵⁶

Ce constat a touché le poète dès ses premiers revers au théâtre. Supervielle retourne aux vers en 1938 avec *La Fable du monde*, recueil qui marque le dessein de rendre sa poésie plus accessible, comme nous le raconte Michel Collot : « en recourant davantage au mythe collectif, et en y associant l'art du conteur et du dramaturge [...], il réécrit la Genèse sous la forme d'un long monologue, pour en faire une allégorie transparente de la création poétique »⁵⁷. Aux premiers vers, un Dieu aux allures panthéistes parlant en alexandrins n'est pas sûr de sa propre puissance créatrice, pourtant le poète essaie de s'en convaincre : « Mais non, tout se précise en moi-

⁵⁴ Ibidem, p. 810.

⁵⁵ COLLOT, Michel, Supervielle entre deux mondes, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. XXV.

⁵⁶ SUPERVIELLE, Jules, Lettre à Étienne du 27 mai 1940, Correspondance, p. 47, apud **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. XXVII.

⁵⁷ COLLOT, Michel, Supervielle entre deux mondes, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. XXV.

même, je gagne ! / Je suis déjà la plaine au-delà du hasard / Et, haussant tout ce noir, je deviens la montagne / Et la neige nouvelle attendant sa couleur »⁵⁸. Le croisement des voix qui ne se répondent jamais est fondé sur le doute, et celui de l'homme, en vers libres, porte sur la foi religieuse : « Voilà que je me surprends à t'adresser la parole, / Mon Dieu, moi qui ne sais encore si tu existes, / Et ne comprends pas la langue de tes églises chuchotantes »⁵⁹. Le souci métaphysique y est bien présent, et le poète observe qu'il ne s'agit pas d'un début : « Si dans *La Fable du monde* je montre pour la première fois Dieu dans l'exercice de ses fonctions, si je puis dire, j'avais déjà, dans *Gravitations* en particulier, bon nombre de poèmes des origines »⁶⁰.

En août 1939, Supervielle part à Montevideo avec Pilar et sa fille cadette pour assister au mariage de son fils Henry, installé en Amérique. Le projet est de rentrer en France à la mi-octobre. Cependant, quelques jours après son arrivée, a lieu la déclaration de guerre entre l'Allemagne et la France. Il devra rester en Uruguay pendant sept ans. L'année 1940 est particulièrement difficile : « très affecté par la défaite de la France, inquiet pour ses enfants restés là-bas, amaigri et affaibli par des problèmes pulmonaires et cardiaques, Supervielle doit entreprendre une cure de repos »⁶¹, observe Michel Collot. Ajoutée à ces tourments, la faillite de la banque Supervielle, dont le poète est l'un des associés, le laisse quasiment ruiné. Le témoignage de cette période d'exil américain est dans « Journal d'une double angoisse », chapitre ajouté à l'édition définitive de *Boire à la source* en 1951. Les premières lignes témoignent d'un être vraiment troublé dans ses pensées et dans son corps : « Les armées du Reich viennent d'envahir le nord de la France. Le cerveau ne sait comment s'y prendre pour contenir des nouvelles aussi volumineuses et répugnantes »⁶². La *double angoisse* est bien illustrée dans cette France envahie et dans ce corps malade, affaibli à chaque nouvelle de la guerre : « Comment se supporter des jours pareils ? [...] Je sors et m'oblige à regarder attentivement les arbres ; ils me consolent un peu d'être un homme de ce temps, eux qui traversent les siècles sans rien savoir du bûcheron »⁶³. Lors de sa cure de repos à Colonia Suiza,

⁵⁸ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 352.

⁵⁹ Ibidem, p. 363.

⁶⁰ SUPERVIELLE, Jules. Dactylogramme inédit d'une causerie radiophonique diffusée sur la chaîne nationale le 20 novembre 1951 (producteur A. Rivain), in : **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 851.

⁶¹ COLLOT, Michel, Chronologie, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. LVI.

⁶² SUPERVIELLE, Jules, **Boire à la source**, Paris, Gallimard, 1951, p. 129.

⁶³ Ibidem, p. 131.

dans la campagne argentine, on s'étonne de lire, chez ce poète qui a souvent chanté la nature sud-américaine colorée de nostalgie, des lignes alors tourmentées par l'insomnie et l'éprouvant avec amertume :

Ce qu'il faut de patience pour supporter une nuit d'insomnie ! Et dans ce pays où le vent change tous les jours et parfois plusieurs fois par jour, je suis très souvent tiré du sommeil par un démon atmosphérique, on est toujours ici aux ordres abrupts, contradictoires du Nord, du Sud, de l'Est et de l'Ouest. [...] Je ne trouve, hélas ! aucun charme à ces divagations atmosphériques.⁶⁴

Supervielle ne cache même pas des tendances dépressives et suicidaires où se révèlent aussi ses troubles financiers : « la vie ne présente plus pour moi qu'un présent tour à tour encombré ou béant, avec la France envahie, nos armées dispersées, la liberté d'écrire menacée, la ruine »⁶⁵. En 1943, il s'installe avec Pilar à Carrasco, dans les faubourgs de la capitale uruguayenne. L'année suivante, le poète donne à l'université de Montevideo une série de conférences sur la poésie contemporaine française. Malgré ces temps difficiles, il retrouvera heureusement assurée sa *liberté d'écrire* : le gouvernement uruguayen, admettant la double nationalité de ses ressortissants, le nomme en 1946 attaché culturel honoraire avec traitement auprès de la légation de l'Uruguay à Paris. René Étiemble conte qu'« on lui retint ses places sur le bateau qui le ramenait en France avec les siens, et on lui attribua une indemnité de résidence »⁶⁶.

1.5 L'après guerre et les dernières publications

Christabel Grare observe que Supervielle a beaucoup écrit pendant la guerre : « des contes et des pièces de théâtre, pour faire diversion à l'angoisse ; des poèmes, pour l'exprimer »⁶⁷. En septembre 1941, une plaquette de sept poèmes intitulés *Poèmes de la France malheureuse* paraît dans la collection « Les Amis des *Lettres françaises* », lancée pour les milieux francophiles d'Argentine et Uruguay. Supervielle s'associait ainsi au combat des intellectuels français défendant la liberté de l'esprit et les valeurs humanistes, et sa correspondance est bien active pendant

⁶⁴ Ibidem, p. 134.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ ÉTIEMBLE, René, **Supervielle**, Paris, Gallimard, 1960, p. 24.

⁶⁷ GRARE, Christabel, Notice de 1939-45, apud SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 886.

cette période. Il propose à Albert Béguin de publier en Suisse les mêmes poèmes de la « France malheureuse », d'une vingtaine d'autres titres, dans la collection *Cahiers du Rhône*, ce qui se réalisera en 1942. La revue *Lettres françaises* publie d'autres poèmes en 1943 et 1944, et un nouveau *Choix de poèmes* sort en Argentine en 1944. Tous ces brefs groupements de textes composent *1939-1945*, son nouveau recueil paru en janvier 1946 aux éditions Gallimard. La section de la « France malheureuse » est en tête du livre, dont un poème écrit en mars 1939 annonçait déjà un futur sombre :

Europe, qu'as-tu fait de tes belles montagnes,
L'altitude avilie affronte mal le ciel,
Et nous voyons ramper les courantes campagnes
Comme des chiens voleurs qui demandent pitié. [...]
Ah ! l'on ne peut plus rien regarder sans rougir,
Un temps tyrannisé pourrit l'herbe à nos pieds,
On nous a tout changé, la campagne, la ville,
Et nous sommes perdus parmi nos familiers.⁶⁸

Écrit sous le signe de l'Histoire, le recueil a pourtant quelques poèmes plus intimes et même heureux, comme ceux de la section « Hommage à la vie », qui vont exprimer selon Christabel Grare « le souci de faire alterner ce qui relève du collectif et du personnel, de l'historique et du cosmique, de la lumière et de l'ombre, la force des meilleurs poèmes du recueil tient à ce qu'ils associent en profondeur ces différentes inspirations »⁶⁹. Deux vers du poème « Le relais », non sans un bien connu *humour triste* chez l'auteur, sont gravés sur la tombe de Jules et Pilar à Oloron-Sainte-Marie : « Ce doit être ici le relais / Où l'âme change de chevaux »⁷⁰.

Parallèlement à la composition du dernier recueil, Supervielle reçoit d'Albert Béguin en 1945 une nouvelle demande pour les *Cahiers du Rhône*, où les « Poèmes de la France malheureuse » ont eu une réception assez positive. Le poète décide alors de lui envoyer une suite de textes dédiés à l'inspiration du thème de la nuit où il donne, selon Michel Collot, « libre cours à un romantisme et à un mysticisme assez inhabituel, que la censure sourcilleuse d'Étiemble et de Paulhan le conduisait en général à réprimer »⁷¹. Après que Béguin lui sollicite une postface pour compléter le petit volume, Supervielle lui envoie ces observations en octobre 1946 : « Je pense de

⁶⁸ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 408.

⁶⁹ GRARE, Christabel, Notice de 1939-1945, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 888.

⁷⁰ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 412.

⁷¹ COLLOT, Michel, Notice de À la nuit, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 925.

plus en plus à la cohérence, à la plausibilité du poème, aux trouvailles qui, loin de vous sauter à la figure, s'accrochent au texte, de toutes leurs forces »⁷². *À la nuit*, plaquette parue en 1947 et dont la version définitive sera lancée aux éditions Gallimard avec d'autres poèmes dans *L'Escalier* de 1956, marque selon Michel Collot les distances de Supervielle par rapport à tout écho surréaliste « et confirme l'évolution de sa poésie vers une forme de plus en plus classique »⁷³. Les vers du poème liminaire illustrent tantôt un romantisme inhabituel remarqué ci-dessus, tantôt ce soin de la forme : « Non ! tu n'es pas la mort, tu es l'obscur attende, / Tu n'es pas la noirceur, les étoiles t'aiment. / Humaine, notre sœur fluide aux alentours, / Tu colores en nous les veines où tu cours »⁷⁴.

Dans l'édition de la *Nouvelle Revue française* en hommage à Supervielle, parue cinq mois après sa mort en 1960, Maurice Blanchot propose que le poète « parle comme s'il se souvenait, mais il se souvient comme par l'oubli – alors s'éveille le souvenir impersonnel, le souvenir sans personne, où il n'a pas seulement mémoire des choses, où il est toutes choses en leur mémoire »⁷⁵. Ce paradoxe emprunte au titre d'*Oublieuse mémoire*, recueil sorti en 1949. René Étiemble y lit, malgré le désordre des textes, une unité secrète « d'un homme en pleine connaissance et de soi et de ses moyens »⁷⁶. Chez Supervielle, l'oubli n'est pas nécessairement un défaut, puisqu'il peut participer à son processus de création poétique : « L'oubli est important dans mon œuvre et ma mauvaise mémoire m'a peut-être permis des associations inattendues »⁷⁷. Kamel Feki⁷⁸ remarque dans cet *oubli poétique* de Supervielle un outil pour recréer la réalité, outil que celui-ci observe dans un extrait du deuxième poème d'*Oublieuse mémoire* :

Regarde, sous mes yeux tout change de couleur
Et le plaisir se brise en morceaux de douleur,
Je n'ose plus ouvrir mes secrètes armoires

⁷² SUPERVIELLE, Jules, Lettre à Béguin, in : **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 925.

⁷³ COLLOT, Michel, Notice de *À la nuit*, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p.925.

⁷⁴ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 473.

⁷⁵ BLANCHOT, Maurice, *Oublieuse mémoire*, **Nouvelle Revue Française**, v. 8, n. 94, 1^{er} octobre 1960, p. 752.

⁷⁶ ÉTIEMBLE, René, **Supervielle**, Paris, Gallimard, 1960, p. 121.

⁷⁷ SUPERVIELLE, Jules, Lettre à Étiemble écrite le 31 juillet 1939, in : ÉTIEMBLE, Jeannine (org.), **Correspondance Jules Supervielle-Etiemble. Edition critique. Texte établi, annoté et préfacé par Jeannine Etiemble**. Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1969, p. 28.

⁷⁸ FEKI, Kamel, La création poétique à travers la Correspondance Jules Supervielle-Etiemble, **Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses**, Vol 31, Núm. 1 (2016) 81-105, p. 102.

Que vient bouleverser ma confuse mémoire.

Je lui donne une branche elle en fait un oiseau,
Je lui donne un visage elle en fait un museau,
Et si c'est un museau elle en fait une abeille,
Je te voulais sur terre, en l'air tu t'émerveilles !⁷⁹

Le recueil vaut le prix des Critiques en juin 1949 à Supervielle, auteur depuis longtemps reconnu, alors officiellement.

L'année 1950 est marquée par des problèmes de santé. Les troubles cardiaques et pulmonaires laissent le poète malade pendant tout l'hiver. Il lui faut attendre l'été pour se rétablir :

Je suis mieux mais je suis encore obligé de vivre au ralenti – pour combien de temps ? – Néanmoins depuis quelques semaines la vie me semble supportable je n'en demande pas beaucoup plus. La tachycardie a fait place à l'arythmie. Ce sont les nerfs surtout qui sont fatigués.⁸⁰

L'expérience physique du vieillissement est accompagnée d'un hiatus dans sa production poétique. Cependant, comme pendant la guerre, l'écriture pourra aider à son prompt rétablissement et Supervielle s'efforce à employer ses nerfs dans un nouveau livre. En janvier 1951, paraît *Naissances*. Michel Collot commente que le titre du recueil exprime le « désir d'exorciser les souffrances de la maladie et de la vieillesse, l'angoisse de la mort, auxquelles ce poète de la sincérité ne peut pourtant s'empêcher de faire leur place »⁸¹. En même temps, la légitimation d'un prix récemment décernée au poète semble l'avoir encouragé à organiser un texte sur sa manière d'écrire. *En songeant à un art poétique* figure dans le même volume du recueil, comme une postface expliquant la technique et la sensibilité des poèmes qui précèdent, et même de tous ses livres : « Ce ton réel, cette sincérité dans l'accent, cette simplicité, j'ai toujours tâché pour mon compte de les retenir »⁸². En effet, ses lecteurs l'interrogeaient depuis les années 1930 sur son art, époque où paraissaient les premières études sur Supervielle. Dans quelques entretiens concédés à la NRF et dans sa correspondance avec Paulhan, le poète exprimait ses intentions. Étienne, son interlocuteur depuis 1938, essayait de réunir le maximum de données sur son

⁷⁹ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 485.

⁸⁰ Ibidem, p. 970.

⁸¹ COLLOT, Michel, Notice de *Naissances*, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 972.

⁸² SUPERVIELLE, Jules, *En songeant à un art poétique*, in : **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 560.

évolution poétique. Les conférences données à Montevideo pendant la guerre ont obligé le poète de se situer et de découvrir ses choix. Ainsi, pour *En songeant à un art poétique*, Supervielle « s'efforce d'organiser toutes ces données en un texte qui en fasse la synthèse ; mais il le fait à sa manière, modeste et non pontifiante, souple et non dogmatique »⁸³.

L'année suivante, Supervielle souffre d'une congestion pulmonaire, et sa santé est de plus en plus fragile. Au cours des trois années suivantes, il écrit peu, alternant la révision de nouvelles éditions de sa prose et de son théâtre ainsi que quelques traductions. En mai 1955, il publie un roman, *Le Jeune homme du dimanche et des autres jours* ; l'Académie française lui décerne, le même mois, le Grand prix de littérature.

Son souffle poétique est affaibli, ce dont témoigne *L'Escalier*, petit volume paru en 1956 suivi de nouvelles éditions de *Débarcadères*, *À la nuit* et un choix des *Poèmes de l'humour triste*. Tatiana W. Greene, qui publiera sa thèse sur Supervielle en 1958, propose un bilan assez personnel de l'œuvre du poète :

Dans la poésie récente de Supervielle, les sujets nouveaux sont rares. L'humour y colore presque tous les poèmes. De véritable poésie lyrique, il n'y en a plus guère. La meilleure poésie du recueil *L'Escalier* est celle où s'exprime la métaphysique de l'auteur. La meilleure poésie de *Naissances*, c'est celle de la vie qui reprend ses droits après la maladie. Mais la meilleure poésie de Supervielle, c'est celle de l'aventure (*Débarcadères*), celle des plongées dans le cosmos (*Gravitations*), celle du tourment métaphysique et *métapsychique* du *Forçat Innocent*, celle des frayeurs sans nom des *Amis Inconnus* ou du « Nocturne en plein jour » de *La Fable du Monde*, celle encore de la déchirante compassion de nombre de poèmes du recueil 1939-1945.⁸⁴

Elle n'a pas tort de vérifier une répétition – ou plutôt une insistance – de quelques sujets chez Supervielle. Peut-être parce que le poète puise sa poésie d'abord dans ce que le monde lui fait éprouver, comme le remarque René Étiemble :

la vie, la mort, l'amour, la guerre, la nuit du corps et celle des nuits, les pins devant la mer et les poissons des profondeurs, pourquoi voulez-vous que, pourvu d'une poétique à ce point réfléchie, équilibrante, le poète s'interdise ou se refuse quoi que ce soit de ce qu'il sent ou voit sur la *belle terre tourneuse* ?⁸⁵

⁸³ COLLOT, Michel, Notice de *Naissances*, in SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 974.

⁸⁴ GREENE, Tatiana W., **Supervielle**, Paris, Librairie Minard, 1958, p. 221.

⁸⁵ ETIEMBLE, René, **Supervielle**, Paris, Gallimard, 1960, p. 49.

S'il faut désigner une des évolutions des sujets entre les poèmes de jeunesse et l'œuvre de la maturité, c'est autour des maux et des douleurs que la voix du poète s'exprime : les troubles de fond psychologique abondent dans les premiers recueils, comme le deuil, la mélancolie, la peur et même le désir de la mort, une nausée, un chagrin général de la quête et de la perte de l'identité. Ces maux affectifs cèdent peu à peu la place à d'autres plutôt physiques, éprouvés dans le corps et même dans les organes. Ces dernières douleurs surgissent à partir des écrits de l'époque de la Seconde Guerre et donnent l'ouverture du dernier recueil de Supervielle paru en 1959, *Le Corps tragique*, dont Tatiana Greene n'a pas pu parler dans sa thèse. Le poème « Rochers » présente un homme qui ne faisait pas d'efforts « Pour quitter son lit, respirer, / Pour affronter la verticale » et, alors, « Voilà qu'il faut que j'intervienne, / Que je veille à tout sous la peau, / Qu'à mes organes je rapprenne / Leur obscurité ancienne / Et que j'apaise ces mutins / Avec leurs regards assassins »⁸⁶. Cette lutte avec les organes peut illustrer tantôt le vieillissement, tantôt la maladie qui intensifient la présence du corps, c'est-à-dire de sa *tragédie*.

Le recueil ne peint pourtant pas seulement cette intériorité plutôt matérielle. En fait, il est bien divers, car certains poèmes remontent à l'époque de *Gravitations*. « On a l'impression que le poète, sentant venir la mort, a voulu recueillir tout ce qui pouvait être sauvé de l'oubli, sans prétendre à une parfaite cohérence formelle ni thématique »⁸⁷, suggère Michel Collot. En plus, c'est dans *Le Corps tragique* que Supervielle se propose une dernière libération de sa création poétique :

Ma grande peur, très longtemps, ça a été de ne pas être compris, d'être trop singulier. Heureusement, il n'en est plus question. Un dominicain, le père Lelong, m'a dit un jour : « Vous ne faites pas assez confiance à la folie ». Venant de lui, ce mot s'est enfoncé en moi et m'a fait beaucoup réfléchir. Il m'a obligé à sortir de l'ombre quelques poèmes que je trouvais trop fous.⁸⁸

Jules Supervielle est encore nommé « Prince des poètes » le 30 avril 1960, sur l'initiative des *Nouvelles littéraires* qui ont consulté ses pairs. Il succède à Paul Fort, qui avait préfacé ses *Poèmes*. Deux semaines après cette reconnaissance, il meurt dans son appartement à Paris.

⁸⁶ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 593-594.

⁸⁷ COLLOT, Michel, Notice du Corps tragique, in SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 1012.

⁸⁸ SUPERVIELLE, Jules, Lettre à Jean Paulhan du 4 avril 1958 (Archives Paulhan/IMEC), in : **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 1010-1011.

Voici quelques hommages rendus à sa personne : la même année de son décès, l'Alliance Française de Buenos Aires et l'association Pro Arte réunissent quelques écrivains, dont Jorge Luis Borges, pour parler à la mémoire de Jules Supervielle. En octobre, la *NRF* publie son édition qui lui est consacrée. En 1966, on inaugure à Montevideo un monument dédié à trois poètes franco-uruguayens nés là-bas : Lautréamont, Laforgue et Supervielle. L'année suivante, un hommage lui est rendu à la Sorbonne. En 1971, la ville d'Oloron-Sainte-Marie inaugure un lycée portant le nom du poète. Lors du centenaire de sa naissance, en 1984, à Paris, la Bibliothèque nationale fait une exposition consacrée à Supervielle ; à Montevideo, la Biblioteca Nacional organise une exposition et une table ronde sur son œuvre. En 1990, la ville d'Oloron-Sainte-Marie crée le prix de poésie Jules Supervielle. En 1995, l'ambassade de France en Uruguay et le ministère des Affaires étrangères réalisent le *Coloquio Jules Supervielle* à Montevideo. En 2008, le colloque *Jules Supervielle aujourd'hui* a lieu à Oloron-Sainte-Marie.

Chapitre 2 – La poétique de Jules Supervielle

Pour Jules Supervielle, la pampa uruguayenne représente ses « premières leçons de poésie »⁸⁹. Dès que l'enfant a éveillé ses sens pour reconnaître le monde, il lui a fallu éprouver l'immensité spatiale pour sentir l'inspiration poétique. Il semble que ce moment clé où naît le poète est inséparable du contraste entre une étendue à *perte de vue* et l'infime espace que le corps y occupe, ce qui conduit à la compréhension de sa fragilité face à la grandeur. La tendresse de l'enfance sud-américaine est certes chantée dans sa poésie, toutefois les leçons dont Supervielle parle dépassent cette parcelle – déjà démesurée – de l'immensité que le monde lui apprend peu à peu. La parcelle maritime y est certes comprise : « le mouvement des flots développa toujours en moi de même que les pampas, la hardiesse des grands espaces désertiques et le regret de ce que nous ne parviendrons jamais à saisir »⁹⁰.

Si l'extériorité est pleine de force et même de menace, l'intériorité, cet univers qui sent et exprime la condition d'habiter un petit corps habitant le grand monde, est le côté vulnérable du contraste. En vérité, l'extension de l'intériorité est chez Supervielle proportionnelle à ces regrets et aux formes diverses à travers lesquelles il sent l'espace extérieur. Les traumatismes affectifs contribuent à l'expansion de cet univers intime – ou à l'intensité de sa vulnérabilité –, puisque l'auteur affirme que la révélation tardive de la mort de ses parents, ajoutée à la distance géographique entre l'Uruguay et la France, est une partie fondamentale de sa vocation poétique⁹¹. Christabel Grare y voit un héritage esthétique :

Supervielle reprend le thème médiéval de l'homme-microcosme, qu'il développe d'une façon originale dans tous les poèmes où il chante le corps et la vie psychologique. Ses immenses espaces sont aussi angoissants que ceux du cosmos céleste, ou de la pampa désertique.⁹²

Il est vrai que la poésie de Supervielle, fondée sur la perception subjective du monde, peut arriver à une expression de la condition universelle de l'humanité, comme la

⁸⁹ SUPERVIELLE, Jules, Comment je suis devenu poète [manuscrit inédit d'une conférence], in : **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. XIII.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ SUPERVIELLE, Jules, Comment je suis devenu poète [manuscrit inédit d'une conférence], apud COLLOT, Michel, Supervielle et la création poétique, in : DÍAZ, José Pedro (coord.), **Coloquio Jules Supervielle**, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 113.

⁹² GRARE, Christabel, **L'Espace et le Temps dans l'œuvre de Supervielle**, thèse pour le Doctorat d'Etat, sous la direction de Michel Décaudin, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 22.

préface des *Contemplations* de Victor Hugo qui disait : « Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie que soit à lui »⁹³. Cependant, Claude Roy trouve prudent de donner davantage de poids au côté individuel dans l'écriture du poète franco-uruguayen : « l'expérience concrète dont il nourrit son art peut s'élargir jusqu'à donner du destin humain une image très générale, très évidente, très amère. Mais elle est d'abord, avant tout *expérience* »⁹⁴.

Peut-être pour ces raisons plutôt concrètes, d'une inspiration poétique née aux premières impressions du monde physique et qui devrait donc en accumuler d'autres, la voix lyrique de Supervielle a pris du temps pour mûrir. James Hiddleston disserte à ce propos :

On ne pourrait pas dire que Supervielle est né poète. Bien au contraire, vu le temps excessif qu'il a mis à se trouver comme artiste et le fait qu'il publie son premier grand recueil, *Gravitations*, à l'âge de 41 ans, il semble plutôt s'être fait poète, obstinément et presque contre l'évidence d'un talent au mieux médiocre. Pensons à Baudelaire qui a 36 ans au moment de publier *Les Fleurs du Mal*, à Rimbaud, à Laforgue qui avait déjà écrit ses *Derniers vers* à 26 ans, le même âge que Supervielle quand il publie *Comme des voiliers* en 1910. Les grands recueils datent des années vingt et trente. Sans doute, faut-il longtemps pour arriver à une telle simplicité, à un tel dénuement de la parole, de l'idée et de l'émotion, du rythme et de la rime, il n'en reste pas moins que son développement est nettement retardé par rapport aux autres poètes.⁹⁵

Notre souhait est de comprendre la période cruciale où la poétique de Supervielle paraît s'établir dans une perspective fondatrice et dichotomique des choses. Si ses premières leçons de poésie commencent déjà entre le moi et le monde, entre la vie et la mort, entre l'Uruguay et la France, il manquait encore à son art une dichotomie définitive qui surgit quand il incorpore à sa création la poésie moderne, se mettant ainsi à écrire également entre la tradition et la modernité. D'où il sera un poète de métamorphoses, un poète du délire et de la raison, mais aussi un poète conciliateur.

Nous avons organisé notre analyse de la poétique de Jules Supervielle de la façon suivante : d'abord un sous-chapitre, « L'atmosphère des ruptures », présente le contexte des avant-gardes européennes au début du XX^e siècle, pour comprendre les discours de renouveau qui ont influencé et composé le côté moderne du poète. Nous y

⁹³ HUGO, Victor, *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, 2010, p. 8.

⁹⁴ ROY, Claude, *Jules Supervielle*, Paris, Pierre Seghers Éditeur, 1953, p. 23.

⁹⁵ HIDDLESTON, James, Deux Montevidéens : Supervielle et Laforgue, in : DÍAZ, José Pedro (coord.), *Coloquio Jules Supervielle*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 74.

porterons une attention spéciale au surréalisme, dont les noms phares partagent avec Supervielle les années de formation et même quelques perspectives esthétiques évidentes. À ce sujet, nous jugeons important le mouvement d'individualisation qu'il entreprend. Le sous-chapitre « Supervielle prend ses distances du surréalisme » étudie ses déclarations en essayant d'expliquer pourquoi et comment il n'est pas surréaliste, renforcé par des chercheurs qui éloignent également sa poésie des manifestes de Breton et d'Aragon. Dans « Modernités de Supervielle avant le surréalisme », nous analysons quelques poèmes publiés avant les manifestes, afin de montrer que sa poétique garde les mêmes héritages esthétiques qui formeront le surréalisme, mais que ce sont des projets assez différents. Dans « Le texte *En songeant à un art poétique* », sur son essai paru en 1951, nous proposons une analyse des aspects les plus caractéristiques de cette poétique de Supervielle par lui-même.

2.1 L'atmosphère des ruptures

Les premières publications de Jules Supervielle se placent à l'aube d'un XX^e siècle occidental en pleine ferveur. Tandis qu'au niveau géopolitique l'humanité est frappée par un conflit mondial en 1914, dans le domaine des idées surgissent des réflexions questionnant les traditions sociales, culturelles et esthétiques, visant accompagner la vitesse des transformations, comme l'expliquent Lagarde & Michard :

Depuis 1900, découvertes et inventions se succèdent à un rythme prodigieusement accéléré ; il en résulte un progrès matériel étonnant, mais aussi un contraste brutal, car la majeure partie de la population du globe reste sous-développée, sinon sous-alimentée. [...] Ainsi s'explique un *désarroi* profond : nos conceptions psychologiques, morales et métaphysiques s'essoufflent à rattraper la science et la technique qui les remette sans cesse en question. Plus de stabilité ; mais sans stabilité, comment fonder une sagesse et perpétuer une civilisation ? [...] Jamais on n'avait fait une telle consommation de mots en -isme, et vu naître autant d'écoles avec leurs manifestes et leurs revues souvent éphémères.⁹⁶

Michel Collot souligne la contribution des auteurs étrangers à la révolution du langage poétique, particulièrement en France, processus dont l'essor a lieu entre 1870 et 1920. Il cite les noms de Laforgue et de Lautréamont, les deux compatriotes de

⁹⁶ LAGARDE et MICHARD, *XX^e Siècle*, Paris, Bordas, Coll. Textes et Littérature, 1962, p. 9-10.

Supervielle, mais aussi d'Apollinaire et de Tzara. Bon nombre de poètes jouent un rôle important « dans cette entreprise qui visait à briser ou à déplacer les cadres imposés par la tradition littéraire et par la langue française elle-même »⁹⁷. Un Paris plus cosmopolite que jamais devient le grand centre des réflexions esthétiques.

Le samedi 20 février 1909, le journal français *Le Figaro* publie un texte signé par le poète italo-français Filippo Tommaso Marinetti qui crie suivi par ses compagnons écoutant les rugissements des « automobiles affamés » sous les fenêtres : « Partons ! Enfin, la Mythologie et l'Idéal mystique sont surpassés »⁹⁸. La deuxième volonté de ce *Manifeste du Futurisme* annoncé « à tous les hommes vivants de la terre » est la suivante : « Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte ». Stimulant la destruction des musées, des bibliothèques et des académies, « ces cimetières d'efforts perdus, ces calvaires de rêves crucifiés, ces registres d'élan brisés ! »⁹⁹, l'appel aux jeunes créateurs dont la première démarche est un effacement violent du passé illustre bien l'élan *futuriste*.

Dans le numéro 3 de la revue *Dada*, en décembre 1918, Tristan Tzara publie le « Manifeste » du *dadaïsme* qu'il développait depuis 1916 avec ses compagnons aux rencontres du *Cabaret Voltaire* à Zurich. Le titre du texte pose déjà une contradiction : « je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes »¹⁰⁰. Le désir de rupture avec la tradition et la morale approche le mouvement dada du futurisme. La position dada est pourtant plus radicale en ce qui concerne les systématisations : « Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes : laboratoires d'idées formelles »¹⁰¹. Tandis que les futuristes projetaient leurs regards vers l'avenir, les dadaïstes nient tout ce qui n'est pas le présent, comme le montrent quelques-uns des *dégoûts dadaïstes* : « abolition de la mémoire : DADA ; abolition de l'archéologie : DADA ; abolition des prophètes : DADA, abolition du futur : DADA ; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité : DADA »¹⁰².

⁹⁷ COLLOT, Michel, Supervielle entre l'Amérique et l'Europe, in : **Coloquio Jules Supervielle**, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 9.

⁹⁸ MARINETTI, F. T., Le Futurisme, **Le Figaro**, 20 février 1909, p. 1. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730>, consulté le 15 décembre 2019.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ TZARA, Tristan, Manifeste Dada 1918, **Revue Dada**, n. 3, décembre 1918, p. 2. Disponible sur : https://ubutext.memoryoftheworld.org/dada/Dada-3_Dec_1918.pdf, consulté le 03 janvier 2020.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

Ces dispositions mêlant rupture, matérialité et appel à la création sont également appréhendées par Guillaume Apollinaire qui analyse le cas spécifique de la poésie dans une conférence, « L'Esprit nouveau et les poètes », donnée en 1917 et publiée au *Mercure de France* en décembre 1918. Selon lui, c'est surtout en France que l'on peut remarquer les nouveautés en poésie grâce à la « forte discipline intellectuelle que se sont imposée de tout temps les Français »¹⁰³. Les changements sur la forme engendrés pendant le XIX^e siècle, comme la libération du vers et la désacralisation de la rime, mise alors sur un même niveau d'importance à côté d'autres figures de style, ont défini une tendance nouvelle et, selon Apollinaire, « c'est la première fois qu'elle se présente consciente d'elle-même »¹⁰⁴. L'esprit nouveau, c'est ce point de légitimation de la rupture qui ouvre en même temps le chemin vers un nouvel avenir poétique ; il n'est pas une école, « mais un des grands courants de la littérature englobant toutes les écoles, depuis le symbolisme et le naturisme »¹⁰⁵. Quoi qu'il en soit, la rupture est toujours là : « Il n'y a plus de wagnérisme en nous et les jeunes auteurs ont rejeté loin d'eux toute la défroque enchantée du romantisme colossal de l'Allemagne de Wagner, autant que les oripeaux agrestes de celui que nous avait valu Jean-Jacques Rousseau »¹⁰⁶.

Apollinaire, mi-critique et mi-anthropologue, est engagé dans des quêtes esthétiques avec ses pairs. La même année qu'il donne sa conférence, en 1917, le poète belge Paul Dermée – futur directeur de la revue *L'Esprit nouveau* – publie son article « Quand le symbolisme fut mort » dans la revue *Nord-Sud*. En correspondance avec celui-ci, Apollinaire le salue et lui propose une correction :

Très bien votre manifeste au *Nord-Sud* ; nous en avons beaucoup parlé avec Max chez Level l'autre soir, et notre très chrétien ami a dû vous dire combien nous étions tous d'accord pour l'approuver. [...] Tout bien examiné, je crois, en effet qu'il vaut mieux adopter surréalisme que surnaturalisme que j'avais employé. Surréalisme n'existe pas encore dans les dictionnaires, et il sera plus commode à manier que surnaturalisme déjà utilisé par MM. les Philosophes.¹⁰⁷

Il est né un nouvel *-isme* dont le contenu n'est guère défini, encore trop abstrait. Il faudra attendre les réflexions – et notamment *l'esprit nouveau* – d'André Breton qui,

¹⁰³ APOLLINAIRE, Guillaume, L'Esprit nouveau et les poètes, *Mercure de France*, vingtième année, 01 décembre 1918, pp. 385-396, p. 385.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 395.

¹⁰⁶ Ibidem, p. p. 387-388.

¹⁰⁷ APOLLINAIRE, Guillaume, Lettre à Paul Dermée, *L'Esprit Nouveau*, n. 26, octobre 1924, p.195.

jeune étudiant en médecine mobilisé en 1915, s'initiait aux travaux de Freud dans divers centres neuropsychiatriques, ainsi qu'à la lecture parallèle et intense de Rimbaud et Lautréamont. En 1917, interne dans un Centre neurologique, il rencontre Aragon, étudiant en médecine aussi, et Apollinaire lui présente Philippe Soupault. Avec celui-ci et Aragon, il crée la revue *Littérature* en 1919, où paraît la même année l'ouvrage qui inaugure le surréalisme selon Breton : *Les Champs Magnétiques*, « écrit en collaboration par Philippe Soupault et moi, et dans lequel l'automatisme comme méthode avouée se donne pour la première fois libre cours »¹⁰⁸. Tristan Tzara arrive à Paris en 1920, et Breton participe aux manifestations dada jusqu'en 1921. Une dernière rupture donne la forme et le fond au nouveau mouvement, comme l'observent Lagarde & Michard :

Voulant dépasser la négation dadaïste par une 'exploration du domaine de l'automatisme psychique', le groupe surréaliste où se rencontrent poètes et artistes peintres affirme son unité d'orientation, qui s'exprime dans le *Manifeste du Surréalisme* (1924).¹⁰⁹

Après avoir observé que le terme *surréalisme* a été choisi en hommage à Apollinaire, et que l'utilisation de *supernaturalisme* ne convient pas à l'exemple de deux citations où Nerval l'a utilisé, Breton définit dans le *Manifeste* à la fois le surréalisme et l'automatisme :

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.¹¹⁰

Ce manifeste ne s'est pas développé arbitrairement, sans puiser dans toute une atmosphère de ruptures qui l'a précédé, dans laquelle il est encadré et qui semble y avoir abouti. Entre le futurisme et le surréalisme, il y a eu la guerre, et Alain Vaillant nous rappelle que le mouvement « n'est pas un courant littéraire mais l'affirmation

¹⁰⁸ BRETON, André, Situation du surréalisme entre les deux guerres, in : **Œuvres complètes – tome 1**, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 712.

¹⁰⁹ LAGARDE et MICHARD, **XXe Siècle**, Paris, Bordas, Coll. Textes et Littérature, 1962, p.343.

¹¹⁰ BRETON, André, **Manifestes du surréalisme**, Paris, Gallimard, 1972, p. 37.

d'une révolte absolue devant un monde qui a éprouvé son absurdité désastreuse »¹¹¹. Ces deux entrées du terme à la citation ci-dessus résument les démarches d'une esthétique qui a influencé plus d'une génération d'artistes, et ceux qui ne se sont jamais considérés comme des surréalistes, ayant même directement critiqué les réflexions du groupe, ne peuvent pas s'exclure de ses influences, dont Jules Supervielle.

2.2 Supervielle prend ses distances du surréalisme

Marcel Raymond estime que jamais en France, puisqu'il y a eu les romantiques allemands, « une école de poètes n'avait confondu de la sorte, et très consciemment, le problème de la poésie avec le problème crucial de l'être »¹¹². À Paris, partageant ce même centre d'éclat esthétique avec le groupe de Breton, ayant trouvé sa voix moderne à la même époque où le premier *Manifeste du surréalisme* est lancé, il serait presque impossible à Supervielle, ce poète tellement inquiet par les profondeurs des univers intérieur et extérieur, que sa poésie ne soit pas fondée par des éléments de la quête surréaliste. Il a pourtant investi une part de sa réflexion pour s'en éloigner.

Dans un entretien avec Christian Sénéchal qui publie en 1939 la première monographie en langue française sur Supervielle, celui-ci exprime une critique directe sur une démarche de Breton :

André Breton déclare que tout critique qui n'admet pas qu'un cheval puisse galoper dans une tomate est un imbécile. Eh bien ! Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment le cheval est entré dans la tomate, c'est le passage du réel à l'irréel. Ou même le passage de l'humain au divin.¹¹³

De ce contraste avec une provocation surréaliste, le poète ne nie pas, ne trouve pas absurde qu'un cheval soit dans une tomate, il prend tout le soin de ne pas être cet « imbécile » que Breton évoque. Et pourtant, il n'accepte pas non plus que l'image du cheval dans une tomate soit prise sans étonnement ou naturellement, comme le voudrait un surréaliste qui révèle et crée à partir du « fonctionnement réel de la

¹¹¹ VAILLANT, Alain, *La Poésie*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 37.

¹¹² RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1940, p. 296-297.

¹¹³ SUPERVIELLE, Jules, in : SÉNÉCHAL, Christian, *Jules Supervielle, poète du monde intérieur*, Paris, Librairie des Lettres, 1939, p. 57.

pensée ». Il ne trouve donc pas tout à fait imbécile qu'un critique questionne l'image. Nous verrons que cette position de *conciliateur* sera exprimée dans plus d'un domaine chez Supervielle. Dans ce cas présent, on voit son choix esthétique d'investigateur des *états de passage*, le *choix du non-choix* d'un côté unique : « À l'esthétique surréaliste du discontinu, qui prône une rupture entre l'imaginaire et le réel, il préfère une poétique de la métamorphose qui interroge le processus même de la transformation de l'un en l'autre »¹¹⁴, résume Michel Collot.

Dans *En songeant à un art poétique*, son traité définitif paru en 1951, c'est à Supervielle de provoquer ironiquement :

On a fait de notre temps une telle consommation de folie en vers et en prose que cette folie n'a plus pour moi de vertu apéritive et je trouve bien plus de piment et même de moutarde dans une certaine sagesse gouvernant cette folie et lui donnant l'apparence de la raison que dans le délire livré à lui-même.¹¹⁵

Folie et délire littéraires, selon Supervielle, sont devenues une mode usée à la fin de la première moitié du XX^e siècle. Cependant, plutôt qu'une négation du surréalisme, il semble que ces critiques et ces prises de distance sont une occasion pour notre poète de renforcer un héritage dont il ne s'est jamais éloigné : sa formation classique. Étiemble nous rappelle en plus qu'il ne s'agit pas seulement d'un choix esthétique, mais aussi d'une protection affective : « Voilà donc un poète français qui, en plein XX^e siècle, freine autant qu'il peut l'élan qui le déporte vers la folie. [...] Quand il se sent maître de soi, il lui arrive de hasarder quelque poème périlleux »¹¹⁶. Rappelons-nous que Supervielle lui-même disait que le côté classique était plus rassurant à l'époque où il découvrait la poésie moderne. En 1951, Supervielle surmonte ces premiers complexes affectifs et explore la folie et le délire dans son œuvre.

Il est intéressant d'observer que même sur le côté moderne de sa poétique, celui lié au goût des métamorphoses et des *états de passage* cité ci-dessus, il y a un élément affectif plutôt rassurant :

La métamorphose m'a toujours attiré. Dès son plus jeune âge l'enfant se métamorphose en cheval, en auto, en avion, en père et mère. Tout le tente

¹¹⁴ COLLOT, Michel, Notice de Naissances, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 971.

¹¹⁵ SUPERVIELLE, Jules, *En songeant à un art poétique*, in **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 560.

¹¹⁶ ÉTIEMBLE, René, **Supervielle**, Paris, Gallimard, 1960, p. 36.

et il ne demande qu'à le devenir. Pourquoi, parce qu'il s'ennuie dans sa peau et tout lui semble préférable. Jouer c'est à l'avance se métamorphoser en vainqueur. Le don d'enfance chez l'adulte c'est le goût des métamorphoses qui se prolonge.¹¹⁷

La liberté du passage d'un état à l'autre chez Supervielle ne naît pas dans la folie, dans un délire sans bornes, mais plutôt dans le jeu, dans l'univers ludique. Jouer, ce n'est pas se perdre, c'est une liberté soumise à la volonté consciente. Il convient d'évoquer le témoignage du poète Alain Bosquet quand, le 9 avril 1956, il rend visite à un Supervielle fragile et malade, « le grand oiseau s'est comme ralenti, enrouté et tout l'être est devenu nasillard »¹¹⁸. Le vieillard, malgré la fatigue, lui confie naïvement :

Michaux est venu l'autre jour. Il m'apportait du peyotl. Je l'ai tout de suite vidé dans un vase (ici un geste d'épouvantail très tendre). J'ai horreur de voir en moi. Toute ma vie, j'ai essayé d'éviter le moi, de le masquer. C'est pour cela que j'aime tant le dehors, pampas, étoiles, univers lointains. Michaux, lui, se ronge, et passe au travers de soi sans le savoir. Il se trouve : c'est horrible.¹¹⁹

La consommation du peyotl, un petit cactus aux propriétés psychotropes, n'attire pas ce poète qui fuit la plongée *réelle* – au sens surréaliste – dans la pensée. Les libres associations sont donc, jusqu'à sa maturité, évitées avec horreur, tant dans la vie quotidienne que dans son expression poétique.

Observons toutefois que son goût des métamorphoses aboutit à quelques-unes des constatations des surréalistes. Dans la « Préface à une mythologie moderne » du *Paysan de Paris*, paru en 1926, Louis Aragon découvre dans son intériorité une tendance à être d'abord rationnel, à construire des formules lors de ses perceptions les plus variées : « Toute notion que j'ai de l'univers, ainsi m'a-t-on, par mille détours, habitué à penser que je ne la crois certaine aujourd'hui que si j'en ai fait l'abstrait examen »¹²⁰. Quand le printemps arrive, ses impressions se mettent cependant à privilégier les sens face à « ce temps de paradis »¹²¹ ; le printemps le rend *sensualiste* : « Je ne suis plus mon maître tellement j'éprouve ma liberté »¹²². D'où l'on conclut que la tendance à rationaliser étouffe la liberté, une réflexion qui

¹¹⁷ Ibidem, p. 970-971.

¹¹⁸ BOSQUET, Alain, L'interrogation originelle, *Europe*, 1^{er} Avril 1995, 73, 792, p. 30.

¹¹⁹ SUPERVIELLE, Jules, in : BOSQUET, Alain, ibidem.

¹²⁰ ARAGON, Louis, *Le paysan de paris*, Paris, Gallimard, 1993, p. 13.

¹²¹ Ibidem, p. 13.

¹²² Ibidem, p. 12.

reprend la vieille dichotomie opposant raison/émotion. Mais l'auteur arrive à une conclusion paradoxale : « Au vrai je commence à éprouver en moi la conscience que ni les sens ni la raison ne peuvent, que par un tour d'escamoteur, se concevoir séparés les uns de l'autre, que sans doute ils n'existent que fonctionnellement »¹²³. Et le passage qui nous intéresse le plus : « Ce sont les contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent la saveur et l'enivrement. Nous n'existons qu'en fonction de ce conflit, dans la zone où se heurtent le blanc et le noir »¹²⁴. Les *états de passage* auxquels Supervielle s'intéresse y font l'écho.

Cette remarque d'Aragon brouille ou efface même la ligne qui sépare les deux termes opposants des dichotomies. Malgré les déclarations de sa maturité où Supervielle prend ses distances du délire et de la folie, dans un entretien paru à la NRF en 1933, en répondant à une enquête de Jean Paulhan, il exprime l'importance des rêveries et des ruptures dans sa création poétique :

L'inspiration se manifeste en général chez moi par le sentiment que je suis partout à la fois, aussi bien dans l'espace que dans les diverses régions du cœur et de la pensée. L'état de poésie me vient alors d'une sorte de confusion magique où les idées et les images se mettent à vivre, abandonnent leurs arêtes, soit pour faire des avances à d'autres images – dans ce domaine tout voisin, rien n'est vraiment « éloigné » – soit pour subir de profondes métamorphoses qui les rendent méconnaissables. Cependant, pour l'esprit mélangé de rêve, les contraires n'existent plus : l'affirmation et la négation deviennent une même chose et aussi le passé et l'avenir, le désespoir et l'espérance, la folie et la raison, la mort et la vie. Le chant intérieur s'élève, il choisit les mots qui lui conviennent. Et j'assiste à tout cela en intervenant le moins possible, éprouvant en sourdine, dans un même temps, des impressions qui seraient opposées en temps ordinaire.¹²⁵

Rien ici ne diffère des *contraires mêlés* d'Aragon. Il semble qu'au début des années 1930, Supervielle embrassait avec plus d'enthousiasme les tendances qui lui causeraient un ennui esthétique vingt ans plus tard. Et cette ouverture s'exprime notamment dans les titres des recueils *Le Forçat innocent* de 1930 et *Les Amis inconnus* de 1934, parus en séquence. L'utilisation de l'oxymore, figure de style qui répond parfaitement à l'abolition des contraires, aux profondes métamorphoses des idées, c'est le procédé formel qui rend concrète l'inspiration poétique décrite dans l'extrait ci-dessus. Curieusement, cette perspective esthétique et même philosophique

¹²³ Ibidem, p. 14.

¹²⁴ Ibidem, p. 15.

¹²⁵ SUPERVIELLE, Jules, Tableau de la poésie en France, *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} novembre 1933, p. 60-61.

est revendiquée comme surréaliste par Breton dans le *Second Manifeste* paru en 1929 :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. On voit assez par là combien il serait absurde de lui prêter un sens uniquement destructeur, ou constructeur : le point dont il est question est *a fortiori* celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre.¹²⁶

Serait-ce une coïncidence que Supervielle ait choisi deux titres-oxymores à la suite de ce manifeste ou la preuve d'une influence indiscutable ? À vrai dire, on ne saura jamais dans quelle mesure notre poète a puisé dans les *espoirs* surréalistes. Il ne cessera d'ailleurs pas d'exposer les distances qu'il prend par rapport à ceux-ci, et cet effort révèle certes qu'il est conscient des rapprochements possibles :

C'est par cet appétit de lumière que mon esthétique, je le pense, se distingue de celle des surréalistes, dans la mesure où ils sont surréalistes du moins. Le motif de la création est chez moi la tentation de surmonter un certain chaos intérieur. Je me sens, dans les moments poétiques, l'esprit trop naturellement confus et dispersé pour m'abandonner à l'inspiration. J'éprouve le besoin d'une reprise de moi-même et je dirais même d'un retour à la raison, pourvu que l'on comprenne bien qu'il s'agit d'une raison poétique. En ce sens, j'aspire naturellement au classicisme, j'ai le plus grand souci de la cohérence, de la plausibilité, toutes les qualités que l'on méprise ordinairement aujourd'hui¹²⁷.

Toujours et non pas sans conclure avec ironie, Supervielle signale que la différence entre sa poésie et celle des surréalistes repose sur le non-abandon de la raison et de tout ce qu'elle représente poétiquement, y compris une ample tradition esthétique. Quoi qu'il en soit, le point de rencontre du poète des *Gravitations* et de ceux de l'automatisme psychique semble se trouver dans le domaine du goût des métamorphoses, dans la convivialité des contraires.

Il convient d'évoquer le commentaire de Marcel Raymond sur le passage du *Second Manifeste surréaliste* cité ci-dessus :

¹²⁶ BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 76-77.

¹²⁷ SUPERVIELLE, Jules, Entretien avec Jules Supervielle sur la création poétique, *Paru*, 45, août 1948, p. 9, apud GRARE, Christabel, *L'Espace et le Temps dans l'œuvre de Supervielle*, thèse pour le Doctorat d'Etat, sous la direction de Michel Décaudin, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 23.

Le propre des surréalistes est de s'être voulus rois d'un royaume nocturne, illuminé par d'étranges aurores boréales, par des phosphorescences, des phantasmes émanant de l'insondable. Une profonde nostalgie est en eux, et un regret désespéré de ne pouvoir, de proche en proche, remonter jusqu'à la source où les possibles coexistent sans s'exclure, jusqu'au chaos antérieur à toute détermination, foyer central, anonyme et infini, dont Rimbaud sentit en lui-même la brûlure. [...] Voilà bien la révolte absolue, le refus des évidences qui était au principe même du dadaïsme, et les exigences insensées d'un homme qui aspire à aborder « n'importe où hors du monde ».¹²⁸

Alors ni Breton, ni Aragon n'ont senti les premiers cette profonde nostalgie et ce regret désespéré de la source où les choses *coexistent sans s'exclure*. Le premier déclarait d'ailleurs, dès le premier *Manifeste*, que le surréalisme existait avant la lettre, partiellement bien sûr : « Sade est surréaliste dans le sadisme. Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme. Constant est surréaliste en politique. Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête »¹²⁹, parmi d'autres plumes célèbres du passé et du présent. Supervielle serait-il surréaliste ? Breton affirme que « Saint-John Perse est surréaliste à distance »¹³⁰ ; notre poète est, peut-être, surréaliste *dans la distance*.

Sans immunité face à l'atmosphère des ruptures des trois premières décennies du XX^e siècle, on peut dire que Supervielle est dadaïste dans l'effort de marquer son individualité ; il est futuriste dans la représentation de la matérialité de son temps ; il pratique l'esprit nouveau dans son souci français de l'ordre, son « horreur du chaos »¹³¹ ; et il est surréaliste notamment dans l'abolition des contraires.

2.2.1 Modernités de Supervielle avant le surréalisme

Comme chez Aragon dans *Le Paysan de Paris*, dont la conscience de l'abolition des contraires commence à être éprouvée « en moi »¹³², chez Supervielle elle surgit dans la perception subjective du monde : « L'inspiration se manifeste en général chez moi par le sentiment que je suis partout à la fois, aussi bien dans l'espace que dans les diverses régions du cœur et de la pensée »¹³³. C'est-à-dire que la première dichotomie qui est surmontée est celle de l'*intérieur/extérieur*, les deux

¹²⁸ RAYMOND, Marcel, **De Baudelaire au surréalisme**, Paris, José Corti, 1940, p. 293.

¹²⁹ BRETON, André, **Manifestes du surréalisme**, Paris, Gallimard, 1972, p. 38.

¹³⁰ Ibidem, p. 39.

¹³¹ APOLLINAIRE, Guillaume, L'Esprit nouveau et les poètes, **Mercure de France**, vingtième année, 01 décembre 1918, pp. 385-396, p. 387.

¹³² ARAGON, Louis, op. cit.

¹³³ SUPERVIELLE, Jules, op. cit.

côtés pouvant cohabiter partout à la fois, sans s'exclure l'un et l'autre. Après ce paradoxe fondateur, les autres contraires tels que *blanc/noir*, *haut/bas*, *construction/destruction* peuvent trouver leur liberté et se *confondre*. Voici l'occasion d'analyser dans quelques poèmes de Supervielle, surtout ceux écrits avant les années 1920, quelques procédés textuels exprimant des ruptures qui le placent du côté moderne de la création poétique. Nous essayerons d'exposer le chemin individuel du poète vers cette perspective de la libération des contraires partagée plus tard avec Breton, Aragon et d'autres.

Brumes du passé (1900) et *Comme des voiliers* (1910), les deux premiers recueils de Supervielle, sont ceux où le poète n'a pas encore trouvé sa *vraie voix*¹³⁴, c'est-à-dire que les poèmes témoignent surtout de l'influence des esthétiques classique et romantique. Outre le primat de la structure traditionnelle de la versification française – le décasyllabe, l'alexandrin, la rime, etc. – il y a dans ces ouvrages toute une perspective sémantique que l'on peut identifier comme traditionnelle.

Prenons « Les jouets » de *Comme des voiliers*. La voix lyrique expose le rôle des jouets dans la formation de l'enfant. Les casques, les tambours, les chevaux de bois, tous ces objets sont « Du monde environnant premiers objets compris », « premier horizon » et même « première Muse » ; ils préparent donc l'enfant à la vie réelle ou, si l'on veut, la vie adulte. À partir d'un moment, le poète apostrophe les jouets, et le dernier quatrain exprime un souhait :

Allez vers les enfants qui vous tendent les bras,
Que le rire jaillisse et sur leurs lèvres brille,
De leur esprit obscur guidez les petits pas,
Aidez le papillon à quitter la chenille !...¹³⁵

Le dernier vers présente, en métaphore, une métamorphose de l'enfant vers la prochaine étape de sa vie. Nous y voyons déjà le goût de la métamorphose et du mouvement chez Supervielle. Cependant, l'image du papillon quittant la chenille n'exprime rien de cette métamorphose plus profonde que nous venons d'explorer, celle où les contraires se confondent ; la métamorphose que guident les jouets du poème n'est que l'ordre naturel du temps et de la vie, il n'y a aucune rupture avec les

¹³⁴ Nous empruntons cette constatation de Claude Roy dans son article « Supervielle et la métaphysique » publié dans le numéro de la *Nouvelle Revue française* en hommage à Supervielle, 1960, p. 711.

¹³⁵ SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 28.

lois du monde, cette métamorphose est bien éloignée de l'image où Breton fait galoper un cheval dans une tomate. C'est-à-dire que les dichotomies *enfant/adulte* ou *jeune/vieux* dans le poème maintiennent leurs pôles clairement séparés, les jouets sont comme un mur sur lequel enfant et adulte, jeune et vieux peuvent se regarder à distance, chacun dans son propre univers concerné. Voici la perspective sémantique traditionnelle que nous avons ci-dessus annoncée, celle où il n'existe pas de place pour le paradoxe et l'instabilité.

Cette séparation fondamentale entre les contraires rappelle les réflexions de Victor Hugo sur le sublime et le grotesque. Dans la célèbre préface de *Cromwell*, pièce parue en 1827, le jeune écrivain propose une *muse moderne* du drame qui surmonterait les paradigmes esthétiques des anciens. Pour ce faire, il introduit le grotesque dans la poésie, un type étranger au génie antique, d'une « uniforme simplicité »¹³⁶ selon l'auteur. Ainsi, la muse moderne « se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit »¹³⁷. Soulignons les expressions *comme la nature* et *sans pourtant les confondre* ; si Victor Hugo prône une littérature où toute la complexité et la variation des formes seraient présentes, il garde en même temps la distance des contraires. En fait, ceux-ci sont fondamentaux dans cette esthétique, puisque les éléments qui s'opposent accentuent les caractéristiques de leurs antonymes. Le grotesque est donc « un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l'ondine ; le gnome embellit le sylphe »¹³⁸.

La voix lyrique de Supervielle dans ses deux premiers recueils semble puiser dans cette tradition romantique, en respectant les lois de la nature qui ne confondent jamais le jour et la nuit, ainsi que la religion qui ne confond pas le bien et le mal. Le romantisme du jeune Hugo explore la *complexité* des formes, mais il ne rompt pas avec leur *stabilité*.

D'après un sondage fait dans les textes de *Brumes du passé* et de *Comme des voiliers*, nous avons constaté qu'il y existe une parfaite stabilité des sens. Ce qui est de la nuit reste de la nuit et n'a pas de rapport avec ce qui est du jour ; ce qui est de

¹³⁶ HUGO, Victor, **Œuvres complètes**, Paris, J. Hetzel et A. Quantin, 1881, p. 18.

¹³⁷ Ibidem, p. 17.

¹³⁸ Ibidem, p. 203.

l'Amérique reste en Amérique et n'exprime aucun rapport avec ce qui est de l'Europe ; et, fondamentalement, ce qui est de l'intériorité n'a aucun rapport avec ce qui est de l'extériorité. Le *je* exprime bien sûr ses impressions sur ce qu'il observe – voir le sous-titre « Impressions d'Amérique » dans la section « La Pampa » du deuxième recueil –, mais il ne confond jamais le moi et le monde.

À partir du recueil *Poèmes* (1919), la voix lyrique de Supervielle exprime un ton dominant d'instabilité concernant les sens définissant l'intériorité et l'extériorité. Nous le repérons d'après la présence de deux procédés stylistiques principaux : le recours à l'interrogation et à l'oxymore. En effet, celui-ci ne figure dans aucun poème de *Brumes du passé* et de *Comme des voiliers*. Concernant l'interrogation, elle n'est présente que dans trois poèmes de *Brumes du passé* et dans deux poèmes de *Comme des voiliers*, sans pourtant troubler l'ordre naturel des sens du monde. L'interrogation y apparaît plutôt au niveau rhétorique, comme dans l'extrait suivant : « Vous souvient-il de cette fleur, / Bleue comme les ailes du rêve, / Qu'un soir je cueillis sur la grève ? »¹³⁹ ou comme dans ce quatrain aux allures symbolistes : « Voix de la vieille église en le Passé qui fuit, / Souvenirs qui tinte au penchant des collines, / Est-ce vous qui montez enfumant les toits gris, / Après avoir bercé le cœur d'humbles chaumines ?... »¹⁴⁰.

Paru neuf ans après *Comme des voiliers* et avec la Première Guerre mondiale comme arrière-fond de ce hiatus de publications, *Poèmes* est plein d'interrogations, présentes dans dix-neuf titres et exprimant les plus divers effets sémantiques. Dès la tête du recueil, « Le doute suit mes vers comme l'ombre ma plume » donne le ton des incertitudes, des instabilités et des contradictions répandues dans l'ouvrage :

Ah ! croire que l'on dit pour la première fois
Et n'être que l'écho brisé d'une autre voix !

S'imaginer Poète au plus secret de l'âme
Et brûler, sans savoir, d'une étrange flamme :

Que de fois Baudelaire, et toi Villon aussi,
Vous avez mis en moi le terrible souci,

Quand, fier d'une pensée, où tout l'esprit s'arc-boute,
Je la voyais soudain se glacer dans le doute !

Ne suis-je qu'un rappel tendre de vos génies,
Un violon vibrant d'une vôtre harmonie ?

¹³⁹ SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 9.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 30.

Mes vers sont-ils de moi jusque dans la racine ?
Ne sont-ils qu'une greffe obscure qui décline ?

Et mon cœur serait-il
De lui-même en exil ?¹⁴¹

D'abord, une différence fondamentale dans ces interrogations par rapport à celles des recueils précédents : leur objet ici est le moi, le doute concerne la voix du discours à la première personne, d'où résulte une vraie perturbation au niveau subjectif. Tout un métalangage de la création poétique, focalisé particulièrement sur le questionnement de l'originalité de celui qui écrit, évolue peu à peu au doute sur la propre intériorité dans les hexasyllabes fermant le poème ; la conjonction *Et* y donne un effet d'addition. L'hypothèse de la dépossession du cœur est illustrée dans l'expression « en exil », métaphore évoquant la distance spatiale, tellement valorisée dans la poétique de notre auteur.

Le goût des métamorphoses chez Supervielle, surtout dans ce premier souffle de libération poétique sous le signe du doute, paraît avoir un rapport intime avec le mouvement et le détachement du voyage. Dans « Impressions de haute mer », le voyageur exprime sa condition d'instabilité :

Je suis las de n'avoir pour compagnons de route
Que des nuages gris changeant à tout moment,
Je suis triste de vingt jours de mer et de doute
Sur le navire obscur qui n'a pas de printemps...¹⁴²

Le seul voyage ne justifie pas une plongée dans les incertitudes ; pour en éprouver le véritable impact et peut-être pour les intérioriser, il faut que le voyage soit long, que les nuages et la mer soient ceux d'une durée suffisante jusqu'à en lasser la perception. En plus, le navire est ce lieu où le printemps n'existe pas, même si le calendrier indique la belle saison. Le voyageur a les nuages en haut, la mer en bas et le navire comme la seule possibilité d'arrêter ses pieds : or tout est forcément mouvement, incertitude, obscurité. Dans cet espace de l'*entre-lieu* parfait, il n'est pas arbitraire que le poète rime *route* et *doute*.

Dans *Poèmes*, pour la première fois dans son œuvre, Supervielle a recours à l'oxymore. Analysons d'abord quelques définitions : selon Henri Suhamy, l'oxymore est « une forme d'antithèse ludique et paradoxale, qui soude en une expression

¹⁴¹ Ibidem, p. 53.

¹⁴² Ibidem, p. 61.

ramassée deux sens théoriquement incompatibles : un *mort-vivant*, *L'ingénue libertine...* »¹⁴³. Michèle Aquien souligne que, à la différence de l'antithèse, l'oxymore « unit en un syntagme deux termes en principe contradictoires »¹⁴⁴, et ce syntagme unique définit l'oxymore, selon Georges Molinié, comme « une figure de type microstructural »¹⁴⁵ tandis que l'antithèse « est une figure macrostructurale »¹⁴⁶, expression d'opposition pouvant donc dépasser un seul syntagme dans le discours. Selon Serge Canadas, la figure de l'oxymore, même si elle est utilisée depuis les anciens, répond bien à une sensibilité moderne :

C'est l'expérience du néant, de l'ennui, du spleen. C'est la grande Mélancolie : le *soleil noir* de tout un siècle. La fréquence de l'oxymore (de Nerval à Baudelaire, de Hugo à Breton) à ce titre témoigne d'une expérience paradoxale qui est celle de la poésie moderne. L'oxymore accuse tour à tour une expérience des contradictoires que la cohésion syntaxique pose comme complémentaires. La réalité poétique (le lien de l'œuvre à son référent) est aussi contradictoire qu'irréductible. La poésie du passé ne connaissait pas la contradiction comme « lever de grande vent » (Perse) générateur de l'œuvre. La poésie moderne l'élit comme son lieu propitiatoire.¹⁴⁷

Le premier oxymore employé par Supervielle est dans un poème sans titre qui présente un poète inquiet apostrophant les morts, et son inquiétude concerne son métier : « Du vain travail des mots me trouvant harassé / J'aspire à la douceur sombre de vos pensers »¹⁴⁸. Dans cet univers assez fabuleux où les morts pensent, le poète reconnaît une *douceur sombre* dans leur silence. Voici une métamorphose profonde où le nom *douceur*, sémantiquement du côté de la tendresse, de la légèreté, plutôt lumineux, est attaché à l'adjectif *sombre*, du côté de la mélancolie, de la lourdeur, de l'absence de lumière. En fait, dans le contexte du poème en question, on peut dire que *douceur* est cette parcelle de vie dans les morts – l'existence de leurs pensers en silence –, tandis que *sombre* nous ramène à leur condition de morts. Au fond, cet oxymore ne fait que réunir la vie et la mort, il relativise leur séparation absolue, et nous sommes en face d'une fusion des contraires. Il n'est pas un hasard que cette section, qui ouvre le recueil, porte le titre « Voyage en soi » : le poète y questionne ses démarches et son intériorité.

¹⁴³ SUHAMY, Henri, **Les figures de style**, Paris, PUF, 1981, p. 77.

¹⁴⁴ AQUINIEN, Michèle, **Dictionnaire de poétique**, Paris, LGF, 1993, p. 201.

¹⁴⁵ MOLINIÉ, Georges, **Dictionnaire de rhétorique**, Paris, LGF, 1992, p. 235.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 57.

¹⁴⁷ CANADAS, Serge, Le poète et les apparences, in : **Modernités (12), Surfaces et intériorités**, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 136.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 55.

Tout ce questionnement du moi ouvre un libre passage de l'intérieur à l'extérieur et vice-versa. Dans la section « Paysages », suite du « Voyage en soi », le *je* se confond avec le crépuscule dans la pampa uruguayenne : « De mon être en suspens la lumière recule, / Je me sens devenir aussi du crépuscule »¹⁴⁹. Cet *être en suspens* reprend le *cœur en exil* analysé ci-dessus, toujours sous le signe du doute qui trouble l'identité. Ce doute fondamental ouvre la subjectivité au point de se confondre avec ce qu'elle observe. Il s'agit d'une vraie libération de la perception qui ne figure pas dans les deux premiers recueils.

Il semble que ces interrogations concernant tout un univers subjectif – exprimé dans des idées d'intériorité, de cœur, d'être, de moi – autorise Supervielle à questionner également et à libérer d'autres contraires dans sa poétique. En effet, toute confusion arrive au niveau de la même perception individuelle, il est donc indifférent dans ce sens qu'elle ait comme objet le moi ou le monde.

Dans la section « Paysages », le poème « La fervente Kha-li ne pouvait se consoler de la guerre » présente la voix d'une princesse chinoise isolée dans la sécurité de son palais luxueux. Elle se prend inutile face à la guerre qui éclate au dehors et à distance. Il est bien possible que Supervielle lui-même, éloigné des champs de bataille et travaillant dans un bureau, ait éprouvé ce regret. Analysons le quatrain que clôt un important oxymore :

En reliefs précis – grosses fleurs de nacre
Et montagnes d'or sur le laque obscur –
Le décor savant de mes meubles sacre
L'horrible beauté d'un palais trop sûr.¹⁵⁰

Voici une bonne illustration pour savoir comment l'oxymore exprime une perturbation : la *beauté* pourrait-elle être *horrible* ? Ce paradoxe n'est possible qu'en fonction de la conscience de deux situations simultanées, dans ce cas celle de l'insécurité et celle de la sécurité pendant un conflit armé. L'oxymore exprime un seul sentiment, résultat de la perception de l'insistance de la beauté face à l'horreur de la guerre, c'est la culpabilité de ceux qui jouissent de la paix dans un décor violent. La libération de l'expression poétique permet d'illustrer le poids affectif d'une inégalité sociale. La description détaillée de la richesse dans le palais renforce cet élément.

¹⁴⁹ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 58.

¹⁵⁰ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 72.

Après ce dernier poème, commence « Les poèmes de l'humour triste », section qui était un recueil indépendant avant de composer *Poèmes*. L'oxymore *humour triste* se déploie, plein d'antithèses, dans le poème d'ouverture :

Ces messieurs des Ombres Funèbres
Vers le fond fumeux des ténèbres
Te guidèrent d'un index sûr
Mais couronné d'un ongle impur.
Et c'est ainsi que l'on vous gomme
De la longue liste des hommes...
Horizontal, sans horizon,
Sans désir et point désirable.¹⁵¹

Ces oppositions de *l'index sûr couronné d'un ongle impur*, *horizontal sans horizon* et *sans désir et point désirable* annoncent l'instabilité et la perturbation à la voix de ce groupement de poèmes qui est pris sous le signe de l'humour triste. Parfois, comme dans « Dialogue conjugal », le côté humoristique, à travers l'utilisation d'interjections et de répétitions, sert à rendre plus léger un début malheureux : « – La Tristesse qui m'allaita / Jamais, jamais, ne me quitta. / – Taratata. / – Je voudrais de rares paroles, / Qui la consolent, la consolent ! / – Quel jeu frivole ! »¹⁵². Mais c'est ce « Dialogue avant le voyage » qui reprend le signe du doute en intimité avec la route :

« Ô toi qu'hélas ! et toujours pique
Une mouche transatlantique,
Ulysse Montévidéen,
Terrestre, lacustre ou marin,
Que viens-tu faire dans la vie
Voyageur ès-mélancolies ?
Saigner l'exsangue subconscient,
Poulet osseux, jusqu'à quand ?
Choisis enfin ton point de chute
De peur que ton obscure flûte
Qu'épuise un si grand désarroi
Ne tombe morte de tes doigts.
– Voix amie et si indiscreète,
N'interroge pas le Poète ;
Il faut plus que quatre-vingt jours
Pour faire le tour de mon âme
Et, sentant déjà mes bras lourds,
J'avance d'une lente rame.
Si vraiment tu me veux du bien,
Chère, ne me demande rien.
– Se taire ? Étrange privilège,
Si je le voulais, le pourrais-je ?
Moi qui n'affirme que mon nom,

¹⁵¹ Ibidem, p. 75.

¹⁵² Ibidem, p. 80.

Le premier discours direct présente la voix, en prosopopée, d'*Interrogation* qui apostrophe, interroge et conseille cet « Ulysse Montévidéen » du deuxième discours direct. Le poème nous révèle un univers psychique parlant à soi-même et voulant ne pas être interrogé. Cette volonté de *taire l'Interrogation* naît d'un moi évitant ses étendues internes, ce sont quatre-vingt jours pour faire le tour de son âme, et ses bras sont lourds, ils avancent « d'une lente rame ». Cet extrait exprime d'un côté l'immensité de l'âme et, de l'autre côté, la fatigue et l'indisposition de la parcourir. Encore une fois, Supervielle utilise la métaphore spatiale pour parler de l'intériorité qui est trop grande pour être comprise, pour être conçue, pour répondre à qui lui interroge. À la fin, il est mieux de voyager sans en savoir les motivations et de continuer à « saigner l'exsangue subconscient ». Du *cœur en exil*, on passe par *l'être en suspens* et on arrive à cet interminable *tour de l'âme*. Chacun est accompagné du doute, de l'interrogation, d'une perturbation qui relativise les limites de l'intériorité.

Ce brouillage des limites présent déjà dans plusieurs vers de *Poèmes*, soit à travers des interrogations sur le dedans, soit à travers des oxymores sur la perception du dehors, exprime bien les instabilités, les contradictions et l'ouverture à la coexistence des contraires que les surréalistes chercheront systématiquement par leurs propres voies. Si Supervielle a déclaré que la différence de sa poétique par rapport à celle des surréalistes repose sur le non abandon de la raison, nous pourrions y ajouter une autre nuance qui en semble la conséquence : chez lui, la libération du langage est accompagnée d'un sens de perte affective, un deuil ample, ses vers regrettent de ne pouvoir reconnaître les limites entre l'intériorité et l'extériorité, entre autres oppositions. La tristesse et le chagrin sont fréquents au milieu des déplacements physiques – d'où le « Voyageur ès-mélancolies » – et psychiques exprimés dans les poèmes. Même si l'auteur déclare avoir un goût personnel pour les métamorphoses et qu'il y trouve un jeu enfantin, nous voyons une gêne considérable dans ses vers, nous avons vu dès *Poèmes* son horreur de se perdre au milieu des libertés. L'absence de clarté des sens le rend sombre.

La poétique de Supervielle semble partir plutôt de la perte, et son effort est de reprendre ce qui a été perdu. D'un autre côté, les surréalistes cherchent positivement à se perdre : adeptes de l'écriture automatique, ils s'efforcent à « laisser parler

¹⁵³ Ibidem, p. 84.

l'Inconscient, qui, selon Freud, ignore le principe de non-contradiction »¹⁵⁴, comme le vérifie Michel Collot sur l'automatisme. D'une certaine manière, ce désir positif de troubler les limites hérite d'un Arthur Rimbaud voyant, dédié au dérèglement des sens qui est le travail de tout homme qui veut être poète : « Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant — Car il arrive à l'inconnu ! »¹⁵⁵. Tandis que les surréalistes continuent avec enthousiasme sur la route de la formule « Je est un autre »¹⁵⁶ rimbaldienne, Supervielle, éprouvant cette crise d'identité symptomatique du contexte moderne, voudrait bien dire *Je est moi*, il désire la sécurité du *connu*, mais il sait en regret que c'est impossible, que l'idée de moi s'est déjà brouillée ou est trop éloignée.

Si l'on veut remonter un peu plus dans le passé où se développe la sensibilité moderne, on peut rappeler Baudelaire et son *espacement du sujet* observé par Michel Collot¹⁵⁷ quand le poète décrit l'une des phases de l'ivresse du haschisch qui efface les lignes séparant le moi et le monde : « Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité [...] se développe en vous anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux »¹⁵⁸, ou quand, sans être sous l'influence d'un psychotrope, le narrateur du poème en prose intitulé « Le *Confiteor* de l'artiste » contemple une fin de journée d'automne : « mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd si vite !) »¹⁵⁹. Nous analyserons avec plus de détail, dans la deuxième partie du présent travail, les héritages des esthétiques romantique et symboliste dans les poèmes de *Débarcadères*.

Supervielle et les surréalistes se croisent à l'un des carrefours d'une époque de ruptures, et notre poète revendique un chemin individuel dans ce contexte. Cependant, il n'est pas le seul à s'affirmer une singularité, à se tenir incapable de se grouper autour d'une école ou d'une esthétique collective plus élaborée. En effet, il y en a

¹⁵⁴ COLLOT, Michel, Jules Supervielle et la création poétique, in : **Coloquio Jules Supervielle**, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 114.

¹⁵⁵ RIMBAUD, Arthur, **Œuvres complètes**, Paris, Flammarion, 2010, p. 96.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 95.

¹⁵⁷ Notion introduite dans ses études sur la poésie en rapport avec la phénoménologie, une approche que nous approfondirons dans la deuxième partie du présent travail.

¹⁵⁸ BAUDELAIRE, Charles, **Les Paradis artificiels**, Paris, coll. « Livre de poche », Folio classique, 2006, p. 133.

¹⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles, **Le Spleen de Paris**, Paris, LGF, 2003, p. 64.

plusieurs cas. René Micha cite Perse, Paulhan, Jouve, Ponge, Michaux, Supervielle, parmi d'autres noms surtout entre 1920 et 1930, la grande décennie où s'établit le surréalisme :

Il me semble que plusieurs de ces poètes ont en commun l'inquiétude et le besoin de résoudre, ou d'exorciser, l'inquiétude. Ils souffrent d'une sorte d'asphyxie, comme s'il n'y avait pas en leur for une circulation intérieure suffisante – ou peut-être est-ce que les parois du monde les écrasent ? Ils se débattent de toutes les façons, ne l'emportent pas toujours, leur œuvre est en devenir. Les sépare du surréalisme (de ce que le surréalisme professe) la conviction qu'il existe, quelque part, un *repos* : un équilibre, sans aucun doute miraculeux, entre les parties de soi, entre soi et le monde, entre soi et le langage. [...] On va du dedans vers le dehors, on repousse les parois du monde, on saisit les objets, on apprivoise les mots.¹⁶⁰

Dans son effort pour habiter le corps et le monde, tellement touché par ces espaces organiques et mélancoliquement soumis à ses lois, Supervielle continuera toujours de chercher un équilibre entre l'ombre et la clarté, entre la distance de se perdre et la proximité de se trouver.

2.3 *En songeant à un art poétique*

Supervielle accumule pendant vingt ans des entretiens, des fragments de manuscrits, des extraits d'articles et des conférences qu'il réunit et organise dans *En songeant à un art poétique*, essai paru en 1951 dans le même volume que *Naissances*, un recueil. Michel Collot observe qu'au cours de ce travail de reconstitution, Jules Supervielle « a éliminé les éléments qui ne se rattachaient pas assez nettement à la problématique centrale, celle des rapports entre le rationnel et l'irrationnel en poésie : par exemple les allusions à son théâtre, ou à ses récits »¹⁶¹. Nous y voyons un poète en pleine maturité et capable d'exposer toutes les étapes de son art, et même de les systématiser didactiquement.

Quand Roger Mirza analyse l'observation *En songeant à un* qui précède *art poétique* dans le titre du texte, il conclut que « la propuesta de 'una' poética se trata,

¹⁶⁰ MICHA, René, Le Grand roi, *Nouvelle Revue française*, v. 8, n. 94, 1^{er} octobre 1960, p. 731.

¹⁶¹ COLLOT, Michel, Notes et variantes à *En songeant à un art poétique*, in : SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 989.

entonces, de un intento por reconstruir *a posteriori* 'su' propia poética »¹⁶². L'art poétique superviellien est plutôt descriptif que prescriptif, il s'éloigne ainsi d'un Boileau qui remplissait son texte de verbes au mode impératif.

Tout le texte d'*En songeant à un art poétique* n'a pas plus d'une dizaine de pages. À la clôture, le seul sous-titre « Lire des vers en public » parle de l'importance d'articuler physiquement les vers, de les réciter, de les dire : « La voix humaine, si elle est compréhensive, donne au vers un véhicule quasi métaphysique. N'est-elle pas la fusion du corps et de l'esprit, un fluide qui s'évade dans l'air tout en se révélant ? »¹⁶³. Le sous-chapitre est une sorte de postface traitant de l'accomplissement de la composition poétique, le moment fondamental de la rencontre avec le lecteur. Quand le poète partage ses vers avec le public, « il n'est pas fâché de sentir si son œuvre est vraiment transmissible et achevée ou si quelque défaut ne viendra pas se retourner en l'air même, contre lui »¹⁶⁴. Il est important de souligner, dans ces deux extraits, les expressions *si elle est compréhensive* et *vraiment transmissible* concernant respectivement la voix humaine et l'œuvre du poète. Elles réverbèrent la quête d'une clarté affirmée dans tout l'essai. Le grand défaut d'un poème, selon Supervielle, est qu'il soit incompréhensible.

Aucune division structurale n'est faite avant ce petit sous-chapitre fermant le texte, mais nous pouvons identifier une évolution cohérente des sujets traités dans l'ouvrage. Le premier paragraphe d'*En songeant à un art poétique* fonde l'inspiration poétique de Supervielle : « La poésie vient chez moi d'un rêve toujours latent. Ce rêve j'aime à le diriger, sauf les jours d'inspiration où j'ai l'impression qu'il se dirige tout seul »¹⁶⁵. Il y a ici déjà, bien que discrètement, la présence du contrôle rationnel sur le rêve par ce « j'aime à le diriger ». En outre, l'expression « toujours latent » exprime que l'arrivée du rêve n'est pas une conquête, le résultat d'un effort, mais plutôt un point de départ, comme nous l'avons observé à la fin du chapitre précédent. Le deuxième paragraphe poursuit sur le besoin de contrôle : « Je n'aime pas le rêve qui s'en va à la dérive (j'allais dire à la dérêve) »¹⁶⁶. Le rêve n'appartient pas tout à fait au poète, il assume même la position de l'*autre*. Nous voici en face de la

¹⁶² MIRZA, Roger, Transfiguraciones de lo Real en la poesía de Jules Supervielle: Memoria, metáfora, realidad, in : DÍAZ, José Pedro (coord.), **Coloquio Jules Supervielle**, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 125.

¹⁶³ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 566.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 565.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 559.

¹⁶⁶ Ibidem.

dépossession de l'intériorité également explorée au chapitre précédent, alors en rapport intime avec la création poétique. Le verbe *aimer* marque en même temps un goût personnel et une position esthétique, toujours du côté de l'effort pour contrôler la source poétique.

Malgré ces petites réticences concernant la liberté du rêve, ce premier moment procède à sa mise en valeur, et Supervielle y définit même le verbe rêver : « c'est oublier la matérialité de son corps, confondre en quelque sorte le monde extérieur et l'intérieur »¹⁶⁷. Le glissement du dehors vers le dedans, et vice-versa, expose l'importance de l'espace dans cette poétique : « On s'est parfois étonné de mon émerveillement devant le monde, il me vient autant de la permanence du rêve que de ma mauvaise mémoire »¹⁶⁸. Les adjectifs possessifs renforcent qu'il s'agit d'un art avant tout personnel. C'est une sorte d'hypersensibilité de l'individu Jules Supervielle qui éprouve le monde jusqu'à ce que celui-ci compose sa subjectivité, et que celle-ci se dilue dans le monde. René Mirza y souligne un héritage évident : « Como para los románticos alemanes, sobre todo, y luego los surrealistas, el texto arranca con una reivindicación del sueño, ese estado de exaltación del yo, de ruptura de los límites y explosión de lo maravilloso »¹⁶⁹.

Dans l'extrait « Mais si je rêve je n'en suis pas moins attiré en poésie par une grande précision, par une sorte d'exactitude hallucinée »¹⁷⁰ nous avons, dans la conjonction *Mais*, la marque d'une nouvelle orientation du texte. Maintenant, on va valoriser le côté de la *précision*, du *contrôle* qui était d'ailleurs bien annoncé avant. Soulignons d'abord l'oxymore *exactitude hallucinée* qui nous semble un résumé de la poétique de Supervielle. Tout y est : la raison et la folie, la stabilité et l'instabilité, la clarté et l'ombre... Le sens de l'utilisation de l'oxymore ici porte un sens de conciliation des contraires et/ou des différents. Puisqu'il s'agit d'une poétique personnelle, Supervielle avoue d'abord que l'évolution de son œuvre est le reflet de son mûrissement psychique : « Si je me suis révélé assez tard, c'est que longtemps j'ai éludé mon moi profond. Je n'osais pas l'affronter directement, et ce furent les *Poèmes de l'humour triste* »¹⁷¹. C'est le moment où l'auteur déclare qu'il lui a fallu

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ MIRZA, Roger, Transfiguraciones de lo Real en la poesía de Jules Supervielle: Memoria, metáfora, realidad, in : DÍAZ, José Pedro (coord.), **Coloquio Jules Supervielle**, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 125.

¹⁷⁰ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 559.

¹⁷¹ Ibidem, p. 560.

avoir les nerfs assez solides « pour faire face aux vertiges, aux traquenards du cosmos intérieur dont j'ai toujours le sentiment très vif et comme cénesthésique »¹⁷². Le *rêve toujours latent* de la première partie est aussi un malaise *très vif du cosmos intérieur*. Voici les mélancolies qui accompagnent le rêve, ce côté du moi qui mélange la positivité de la liberté et la négativité du désordre.

Cet aveu d'une révélation tardive du moi est aussi la justification pour son entrée tardive dans le domaine de la poésie moderne. La force des nerfs a rendu possible la quête pour les conciliations esthétiques. Voici l'un des extraits les plus célèbres de l'essai :

J'ai été long à venir à la poésie moderne, à être attiré par Rimbaud et Apollinaire. Je ne parvenais pas à franchir les murs de flamme et de fumée qui séparent ces poètes des classiques, des romantiques. Et s'il m'est permis de faire un aveu, lequel est peut-être un souhait, j'ai tenté par la suite d'être un de ceux qui dissipèrent cette fumée en tâchant de ne pas éteindre la flamme, un conciliateur, un réconciliateur des poésies ancienne et moderne.¹⁷³

La métaphore des flammes qui séparent les classiques et les modernes témoigne de l'atmosphère de bataille esthétique de son temps et de l'investissement lyrique de Supervielle dans son essai. Après cet extrait, l'auteur fait des ironies (que nous avons déjà signalées) contre les surréalistes.¹⁷⁴

Explorons l'oxymore *exactitude hallucinée* : il prône la nécessité d'une exactitude dans l'hallucination, puisque toujours selon Supervielle « il y a certes une part de délire dans toute création poétique, mais ce délire doit être décanté, séparé des résidus inopérants ou nuisibles »¹⁷⁵. Toute cette mise en valeur de l'exactitude est consciemment placée du côté de la tradition : « Alors que la poésie s'était bien déshumanisée, je me suis proposé, dans la continuité et la lumière chères aux classiques, de faire sentir les tourments, les espoirs et les angoisses d'un poète et d'un homme d'aujourd'hui »¹⁷⁶. Voici l'héritage philosophique du Rousseau des *Confessions*, qui faisait de sa vie un objet de connaissance¹⁷⁷. Ce désir de comprendre sa nature individuelle et d'en partager l'expérience évoque bien l'esprit des Lumières,

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme, ce sera moi ». ROUSSEAU, Jean-Jacques, **Les Confessions, nouvelle édition [avec une notice sur la vie de l'auteur, par L. Barré]**, Paris, E. Gennequin fils, 1869, p. 1.

de l'humanisme qui a inspiré les premières autobiographies. En effet, le seul délire brouillerait toute possibilité de formuler cette connaissance.

Dans le même paragraphe, Supervielle ajoute l'influence moderne de Valéry qui, dans une préface de 1937, encourageait le jeune poète André Caselli à être toujours sincère, car la sincérité « est l'analogie de la justesse de voix chez les chanteurs. Gardez ce ton *réel* »¹⁷⁸. Pourtant la clarté, la réalité, la sincérité sont, toujours chez Valéry, l'un des deux côtés de l'inspiration poétique. Selon lui, la grande difficulté « est de combiner ce son juste de l'âme avec l'artifice de l'art. Il faut énormément d'art pour être véritablement soi-même et simple »¹⁷⁹.

Si Valéry n'en a pas développé l'idée, c'est à Supervielle de la continuer avec son art poétique. Dans une nouvelle orientation du texte, il présente une systématisation de la création poétique, touchant même au ton philosophique. Ce qui était de la subjectivité jusqu'alors passe à un niveau plus général où surgit un poète présenté à la troisième personne. Sa création obéit à une structure dichotomique :

Le poète dispose de deux pédales, la claire lui permet d'aller jusqu'à la transparence, l'obscur va jusqu'à l'opacité. Je crois n'avoir que rarement appuyé sur la pédale obscure. Si je voile c'est naturellement et ce n'est là, je le voudrais, que le voile de la poésie. Le poète opère souvent à chaud dans les ténèbres mais l'opération à froid a aussi ses avantages. Elle nous permet des audaces plus grandes parce que plus lucides.¹⁸⁰

La pédale obscure sur laquelle Supervielle n'a que rarement appuyé exprime son effort pour la transparence, un choix conscient. Voyons les champs lexicaux qui s'opposent dans les définitions :

Pédale claire = transparence, opération à froid, audaces plus lucides.
Pédale obscure = opacité, opération à chaud, dans les ténèbres.

Sur une conception pleine d'expressions figurées, l'auteur propose une différenciation assez évidente. Or, au milieu de la dichotomie des deux pédales, il y a une observation : « Si je voile c'est naturellement [...] le voile de la poésie ». Ce mouvement de voiler, c'est-à-dire de produire un texte qui n'est pas tout à fait clair, cela ne signifie pas qu'il s'agit d'un effort, d'un choix pour la pédale obscure : le

¹⁷⁸ VALÉRY, Paul, Préface aux Fleurs de la solitude, apud SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 560.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 561.

langage poétique garde, en essence, une expression plutôt voilée. Nous y voyons encore une différence par rapport aux surréalistes. Ceux-ci semblent appuyer souvent sur la pédale obscure, ils investissent dans le dérèglement des sens hérité de Rimbaud ; la provocation et la prise de distance de ceux qui aiment plonger dans le délire est définitive quand Supervielle affirme que l'opération à froid « nous permet des audaces plus grandes parce que plus lucides ». Être froid, dans ce contexte, c'est être vraiment audacieux.

Supervielle critique les poètes qui « sont souvent victimes de leurs transes »¹⁸¹, trop égoïstes dans leur plaisir et qui « ne s'inquiètent nullement de la beauté du poème. Ou pour me servir d'une autre image ils remplissent leur verre à ras bord et oublient de vous servir, vous, lecteur »¹⁸². Ce petit extrait est fondamental pour comprendre cette esthétique où la transparence amène en même temps à la beauté et au lecteur. Les clairs contours sont une sorte de respect de l'artiste à l'égard de ceux qui vont contempler sa création. Malgré son voile naturel, la poésie ne doit pas être un langage difficile :

Je n'ai guère connu la peur de la banalité qui hante la plupart des écrivains mais bien plutôt celle de l'incompréhension et de la singularité. N'écrivant pas pour des spécialistes du mystère j'ai toujours souffert quand une personne sensible ne comprenait pas un de mes poèmes.¹⁸³

Alors, où serait la part de délire nécessaire à la poésie après tellement d'hésitations concernant l'inspiration de la pédale obscure ? Est-ce que le poète ne fait que dévoiler des mystères ? La réponse est négative :

Quant à l'explication, on a dit qu'elle était antipoétique et c'est vrai s'il s'agit d'une explication telle que l'entendement des logiciens. Mais il en est de submergées dans le rêve qui peuvent se manifester sans sortir du domaine de la poésie. Ainsi le poète peut aspirer à la cohérence, à la plausibilité de tout poème dont la surface sera limpide alors que le mystère se réfugiera dans les profondeurs.¹⁸⁴

La poétique de Supervielle prône l'équilibre des forces du mystère et de la plausibilité, et cette dichotomie *surface/profondeur* est selon lui au sein de la poésie. Le poète doit donc toujours tenir compte d'une verticalité fondamentale pour le résultat de tout

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 561-562.

texte accompli. Tout poème paraît garder une conciliation, et c'est pourquoi il est cohérent que notre auteur insiste également sur la conciliation des poésies ancienne et moderne – profondeur verticale et profondeur chronologique, voire horizontale. Chez Supervielle, nous sommes toujours dans l'effort de chercher un équilibre, de ne pas effacer ce qui a déjà été dit en termes esthétiques. En matière de poésie, aucune inspiration n'est jetable et tout peut être encadré dans ces deux pédales obscure et claire.

Le dernier moment du texte concerne le travail poétique, il nous présente une description plus ou moins nette du processus de l'écriture. Le ton didactique du système des pédales laisse place à un témoignage plutôt personnel du métier d'écrivain. La structure dichotomique n'est cependant pas abandonnée : « Je compte sur mon poème pour ordonner et faire chanter juste les images. [...] je ne crains pas de lui faire prendre parfois la forme d'un récit. La logique du conteur surveille la rêverie divagante du poète »¹⁸⁵. L'auteur observe néanmoins que la différence entre les genres littéraires ne lui échappe pas. À ce propos, Jean Schlumberger affirme que « Tout l'art de Supervielle est dans une délicate harmonisation de ces différences et dans une sorte de courtoisie envers les formes littéraires d'entre lesquelles il a dégagé la sienne »¹⁸⁶.

Si les logiciens ne peuvent pas expliquer les profondeurs du poème, l'univers scientifique est opportunément évoqué quant au métier d'écrivain :

Je n'attends pas l'inspiration pour écrire et je fais à sa rencontre plus que la moitié du chemin. Le poète ne peut compter sur les moments très rares où il écrit comme sous une dictée. Et il me semble qu'il doit imiter en cela l'homme de science lequel n'attend pas d'être inspiré pour se mettre au travail.¹⁸⁷

Aussitôt, Supervielle évoque en discours direct son entretien avec Jean Paulhan à la NRF en 1933, où il détaille que les contraires se mêlent à sa perception : « L'état de poésie me vient alors d'une sorte de confusion magique où les idées et les images se mettent à vivre, abandonnent leurs arêtes, [...] l'affirmation et la négation deviennent une même chose et aussi le passé et l'avenir »¹⁸⁸. La présence de cette remarque à ce

¹⁸⁵ Ibidem, p. 562.

¹⁸⁶ SCHUMBERGER, Jean, Songerie autour d'un art poétique, *Nouvelle Revue française*, v. 8, n. 94, 1^{er} octobre 1960, p. 654.

¹⁸⁷ SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 562.

¹⁸⁸ Ibidem.

moment de l'essai nous révèle qu'une telle perception est une étape importante de son processus d'écriture.

Supervielle essaye de concilier les poésies ancienne et moderne, il affirme qu'il admire les poètes de la veine parnassienne, mais il écarte de son écriture toute tradition plutôt formaliste : « j'écris souvent sans penser aux mots, je m'efforce même d'oublier leur existence pour cerner de plus en plus étroitement ma pensée ou plutôt cet état intermédiaire entre la pensée et le rêve qui donne naissance au poème »¹⁸⁹. Ce passage est une mise à jour de son entretien donné à la revue *Paru* en 1948, où il cite les noms des poètes dont il s'éloigne sur le point formel : « On a dit que la poésie était l'art des mots. Pour Mallarmé et Valéry, la poésie est l'art de métamorphoser les mots en objets précieux. J'avoue que pendant beaucoup d'années j'ai écrit sans penser aux mots »¹⁹⁰. Ce *beaucoup d'années* pendant lesquelles il a, dans le passé, écrit sans penser aux mots est devenu *j'écris souvent* – Supervielle se déclare ainsi, à sa maturité, un poète des images plutôt que des concepts. En voici la raison :

Si l'image, même quand elle est juste, est plus imprécise que le concept, elle rayonne davantage et va plus loin dans l'inconscient. Elle l'incarne dans le poème alors que le concept, plus ou moins formulé, n'est là que pour l'intelligibilité et pour permettre au poème d'attendre une autre image qui émerge peu à peu des profondeurs.¹⁹¹

C'est-à-dire que le mot est un matériel *déjà prêt*, tandis que l'image s'ouvre aux extensions des profondeurs verticales ou bien horizontales que Supervielle cherche à exprimer dans ses poèmes. D'où son goût des descriptions, de la *logique du conteur* évoquée ci-dessus, des déplacements d'image en image, des métamorphoses, des métaphores et autres figures de nature spatiale si fréquentes dans ses textes.

Il y a cependant un moment où il priorise les mots. Et ce n'est pas pour une quête esthétique ; les choix lexicaux appartiennent à des stratégies personnelles lors de l'exploration psychique : « J'ai toujours plus ou moins redouté de m'attaquer aux monstres que je sens en moi. Je préfère les apprivoiser avec les mots de tous les jours, lesquels sont rassurants entre tous »¹⁹². Mais il semble le regretter un peu : « c'est peut-être cette anxiété sourde, continuelle qui empêche souvent ma poésie d'être plus

¹⁸⁹ Ibidem, p. 563.

¹⁹⁰ SUPERVIELE, Jules, Entretien avec Jules Supervielle sur la création poétique, *Paru*, no 45, août 1948, in : **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 992-993.

¹⁹¹ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 563-564.

¹⁹² Ibidem.

brillante »¹⁹³. En comparant les plumes de la *trinidad francouruguayana*, Lisa Block de Behar expose ses conclusions de manière simple : « a diferencia de los misterios de 'la estética incomprensibilista' de Lautréamont y de las disonancias con que el genio verbal de Jules Laforgue sigue desconcertando, la poesía de Supervielle aparece como contradictoriamente fácil »¹⁹⁴.

Mais le *brillant* est peut-être dans la maîtrise de la versification traditionnelle et même dans les ruptures formelles chez Supervielle. Le dernier point traité est la forme poétique. Si notre poète est arrivé tardivement à l'univers de la poésie moderne, c'est parce qu'il a eu assez de temps pour être à l'aise dans les alexandrins et les hexasyllabes bien forgés. Et ses lectures attentives d'Apollinaire et de Rimbaud, entre autres, lui ont donné une nouvelle et définitive aisance, celle de transiter sans difficulté entre les différentes poétiques. Dans son désir de concilier les poésies ancienne et moderne, il n'y a pas d'effort, du moins au niveau discursif :

Je me sers de formes poétiques très différentes : vers réguliers (ou presque), vers blancs qui riment quand la rime vient à moi, vers libres, versets qui se rapprochent de la prose rythmée. Aimant par-dessus tout le naturel, je ne me dis jamais à l'avance que j'emploierai telle ou telle forme. Je laisse mon poème lui-même faire son choix. Ce n'est pas là mépris mais assouplissement de la technique. Ou, si l'on préfère, technique mouvante qui ne se fixe qu'à chaque poème dont elle épouse le chant. Ce qui peut-être permet une grande variété d'inspiration.¹⁹⁵

L'image de l'écrivain chez Supervielle est en même temps celle d'un homme de science qui se met au travail et celle d'un individu sensible aux choix que fait son poème aux moments imprévisibles où la rime lui vient. Sans fixité, son assouplissement de la technique témoigne sans doute de l'ouverture aux sensations de l'inconscient qui est toujours mouvant, puisant dans le délire nécessaire à la création.

L'absence de fixité contribue à l'explication du terme *En songeant* au titre de son essai. L'auteur est tout à fait conscient du choix personnel dans toute esthétique : « L'art poétique est pour chaque poète l'éloge plus ou moins indiscret de la poésie où il excelle. [...] Qu'on me pardonne si j'ai exposé mes préférences avec plus de naïveté que mes illustres prédécesseurs et une nonchalance qui va de pair avec la rêverie »¹⁹⁶. Malgré les quelques efforts que le texte révèle, sa conclusion prône la naturalité du

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ BEHAR, Lisa Block de, Nada está verdaderamente lejos, in : DÍAZ, José Pedro (coord.), **Coloquio Jules Supervielle**, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 21.

¹⁹⁵ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 565.

¹⁹⁶ Ibidem.

processus d'écriture poétique, sans signifier bien entendu une contradiction : « J'aime à écrire sans trop le savoir et de préférence dans un jardin où c'est la nature qui a l'air de faire tout le travail »¹⁹⁷.

Il nous reste à réfléchir sur l'ampleur de cet art poétique : est-ce qu'il comprend toute l'œuvre de Supervielle – ou, du moins, celle écrite jusqu'à la parution de l'essai en 1951 ? D'après quelques aspects stylistiques, on répond d'entrée positivement à la question. Il y a plusieurs occurrences de ce modulateur adverbial *toujours* dans la première partie du texte : « La poésie vient chez moi d'un rêve toujours latent »¹⁹⁸. Il renforce un phénomène personnel comme l'on a déjà dit ci-dessus, mais il exprime aussi quelque chose d'inchangé. En outre, il y a un élément temporel important quand Supervielle parle de ses lectures des poètes modernes : « Je ne parvenais pas à franchir les murs de flamme et de fumée qui séparent ces poètes des classiques, [...] j'ai tenté par la suite d'être un de ceux qui dissipèrent cette fumée en tâchant de ne pas éteindre la flamme, un conciliateur »¹⁹⁹. Le verbe *parvenir* à l'imparfait et l'expression *j'ai tenté par la suite* révèlent une évolution jusqu'au point où Supervielle parvient à être un conciliateur de deux esthétiques. Il n'y a dans le texte aucune autre mention à une évolution quelconque, ce qui nous mène à croire qu'il s'agit d'un noyau définitif de sa poétique. Aussitôt, il parle de la sincérité empruntée à Valéry et affirme : « Ce ton réel, cette sincérité dans l'accent, j'ai toujours tâché pour mon compte de les retenir »²⁰⁰. Voici *toujours* exprimant encore une perspective inchangée. Si la déclaration est au temps passé, il complète bientôt au présent, comme pour confirmer une habitude : « 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 »²⁰¹.

L'idée des secrets revient à la clôture de l'essai : « Chaque poète a ses secrets. J'ai essayé de vous dire quelques-uns des miens en vous dévoilant ce double de nous-mêmes »²⁰². Ainsi, nous croyons que l'esthétique d'*En songeant à un art poétique* est censé comprendre tous les recueils de Supervielle, notamment ceux qui ont été écrits après le moment crucial où le poète absorbe l'influence moderne et passe à

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 559.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 560.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ibidem, p. 561.

²⁰² Ibidem, p. 565.

reconnaître en soi le désir de concilier le passé et le présent esthétiques, le délire et la raison, le moi et le monde.

Il conviendra, dans la deuxième partie du présent travail, de vérifier de quelle manière cette poétique apparaît dans *Débarcadères*, l'objet principal de notre étude. La mise en valeur de ce recueil est d'ailleurs importante puisqu'il se trouve à un moment fondamental de la réflexion de Supervielle où l'ancien et le moderne dialoguent avec une grande intimité

Chapitre 3 – Débarcadères

Une publicité²⁰³ dans la *Revue de l'Amérique latine* du mois de mars 1922 annonce *Débarcadères*, le plus récent recueil de poèmes de Jules Supervielle, paru aux *Éditions* de la même revue. Les cent premiers exemplaires imprimés sur papier hollande coûtent 15 francs, les numéros 101 à 1000, imprimés sur vélin bouffant, sont à 6 francs. Pour la présente étude, nous avons consulté le numéro 230 de cette première édition, conservé à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet. L'exemplaire appartenait à Adrienne Monnier, libraire et écrivaine française, à qui Supervielle lui-même a rendu hommage en signant la page de titre²⁰⁴.

L'ouvrage porte notamment sur la traversée de l'Atlantique en bateau avec les paysages, les souvenirs, les impressions d'un voyageur. Dans cette traversée, les deux bouts du chemin – l'Amérique du Sud et l'Europe –, sans oublier la mer, conditionnent le regard et la formation subjective. « Le Gaucho », « La Pampa », « L'escale brésilienne », « Centre de l'horizon marin » sont quelques titres annonçant une dynamique du voyage répandue partout dans le texte et qui lui confèrent une singulière unité. Dans le propos donné à René Richard à la *Revue de l'Amérique latine* de mars 1922, le même mois où paraît le livre, Supervielle affirme que « Les *Débarcadères* sont un recueil des poèmes écrits à l'occasion de mon dernier voyage en Amérique du Sud ».²⁰⁵

Voici l'organisation des sous-chapitres suivants du présent travail : « Structure » concerne la distribution typographique des poèmes, leur nombre et leur division en parties, les choix de l'auteur au niveau de la versification, les différentes formes poétiques. Une attention spéciale est donnée à l'utilisation du verset. Le deuxième sous-chapitre, « Les parties et leurs sujets », propose une analyse de la division en parties que Supervielle a faite pour la première édition de *Débarcadères*. Nous y explorons quelques extraits de poèmes, afin de mettre en lumière un parcours de lecture possible de l'ouvrage. Au troisième sous-chapitre, « Contexte de parution », nous procédons à une exposition des tendances touchant particulièrement la parution de *Débarcadères*. Ce sera l'occasion d'explorer les réflexions et les quêtes esthétiques auxquelles le recueil de 1922 fait écho, notamment le rapport intellectuel entre la

²⁰³ Voir les Annexes du présent travail, Document 2.

²⁰⁴ Voir les Annexes du présent travail, Document 3.

²⁰⁵ SUPERVIELLE, Jules, in : RICHARD, René, Les *Débarcadères* de Jules Supervielle, **Revue de l'Amérique latine**, n. 1, mars 1922, p. 264.

France et les pays hispano-américains, l'américanisme de Valéry Larbaud et la poésie dite planétaire au début du XX^e siècle.

3.1 Structure

La première édition de *Débarcadères* comporte 38 poèmes en tout, organisés en parties titrées. Dans le propos donné à René Richard, Supervielle détaille que les poèmes « sont divisés en 4 parties, la Pampa, Distances, Flotteurs d'Alarms, Pistes »²⁰⁶. Le livre ne présente cependant aucune division identifiée comme « Pistes » ; il semble que l'auteur l'a changée pour « Une paillote au Paraguay ». En fait, la couverture et la page de titre²⁰⁷ portent les titres des quatre parties posées immédiatement sous le titre du recueil, dans un nouvel ordre : La Pampa, Une paillote au Paraguay, Distances, Flotteurs d'Alarme. Il s'agit du même ordre de disposition dans les pages.

Un autre élément à souligner dans l'organisation des poèmes : quand on consulte la table des matières à la fin du volume, il semble y avoir une partie ignorée dans la couverture, celle titrée « Paquebot » qui comporte 7 poèmes, posée après les textes d'« Une Paillote au Paraguay » et avant « Distances ». En outre, le poème « Centre de l'horizon marin » qui ouvre le recueil est individualisé de tous les autres, à la tête de l'ouvrage comme une sorte de prologue. Voici l'organisation des poèmes de *Débarcadères* selon la table des matières du volume, nous respectons la typographie qui y est employée :

CENTRE DE L'HORIZON MARIN.

LA PAMPA.

Retour

Le Gaucho

La piste

UNE PAILLOTE AU PARAGUAY.

Attente de la mort

Forêt

Colons sur le haut Paraná

La vache de la forêt

Iguazú

La métisse

PAQUEBOT.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Voir les Annexes du présent travail, Document 4.

*L'Atlantique est là qui de toutes parts
Derrière ce ciel éteint
Vers la ville
Équateur
Paris
Dans l'espace et dans le temps
La montagne en mélancolie*

*DISTANCES.
San Bernardino
Aux oiseaux
Incarnation
La Sphère
L'escale portugaise
L'escale brésilienne
Regret de l'Asie en Amérique
Le capitaine
Montagnes
Stances
Serai-je un jour celui qui lui-même mena
Regrets de France
Gênes*

*FLOTTEURS D'ALARME
Matinale
Plus de trente ans je me cherchai
La corrida
Frères d'armes
Abordage
Sous les palmiers
Fuite
La chanson du baladin*

Le texte est ainsi divisé en cinq parties bien définies, plus ou moins équilibrées selon le nombre de poèmes, à l'exception de « Distances » qui a presque le double des autres divisions et « La Pampa » qui a seulement trois poèmes.

Concernant la typographie du corps du texte, les titres de chaque partie sont disposés en romain avec la première lettre en capitale, leur taille est plus grande que les titres des poèmes, tous en capitales²⁰⁸, l'inverse donc de leur présentation dans la table des matières. On remarque un autre procédé typographique important dans les poèmes : quelques-uns ont toutes leurs lettres disposées en italique, et d'autres en romain. Nous avons organisé un tableau à deux colonnes pour mieux les repérer, les parties auxquelles ils appartiennent étant indiquées entre parenthèses :

²⁰⁸ Sauf « L'Atlantique est là qui de toutes parts » (Paquebot), « Serai-je un jour celui qui lui-même mena » (Distances) et « Plus de trente ans je me cherchai » (Flotteurs d'alarme) qui n'ont pas de titre et sont indiqués, à la Table, par la reproduction de leurs premiers vers.

En italique

CENTRE DE L'HORIZON MARIN.
RETOUR. (La Pampa)
LA PISTE. (La Pampa)
COLONS SUR LE HAUT PARANÁ (Une paillote au Paraguay)
IGUAZÚ. (Une paillote au Paraguay)
LA MÉTISSE. (Une paillote au Paraguay)
L'Atlantique est là qui de toutes parts (Paquebot)
DERRIÈRE CE CIEL ÉTEINT. (Paquebot)
VERS LA VILLE. (Paquebot)
PARIS. (Paquebot)
DANS L'ESPACE ET DANS LE TEMPS (Paquebot)
LA MONTAGNE EN MÉLANCOLIE. (Paquebot)

En romain

LE GAUCHO (La Pampa)
 ATTENTE DE LA MORT (Une paillote au Paraguay)
 FORÊT (Une paillote au Paraguay)
 LA VACHE DE LA FORÊT (Une paillote au Paraguay)
 ÉQUATEUR (Paquebot)
 SAN BERNARDINO (Distances)
 AUX OISEAUX (Distances)
 INCARNATION (Distances)
 LA SPHÈRE (Distances)
 L'ESCALE PORTUGAISE (Distances)
 L'ESCALE BRÉSILIENNE (Distances)
 REGRET DE L'ASIE EN AMÉRIQUE (Distances)
 LE CAPITAINE (Distances)
 MONTAGNES (Distances)
 STANCES (Distances)
 Serai-je un jour celui qui lui-même mena (Distances)
 REGRETS DE FRANCE (Distances)
 GÊNES (Distances)
 MATINALE (Flotteurs d'alarme)
 Plus de trente ans je me cherchai (Flotteurs d'alarme)
 LA CORRIDA (Flotteurs d'alarme)
 FRÈRES D'ARMES (Flotteurs d'alarme)
 ABORDAGE (Flotteurs d'alarme)
 SOUS LES PALMIERS (Flotteurs d'alarme)
 FUIITE (Flotteurs d'alarme)
 LA CHANSON DU BALADIN (Flotteurs d'alarme)

La distribution entre les poèmes en italique et en romain n'est donc pas équilibrée : 12 pour le premier cas et 26 pour le second. Les parties « Distances » et « Flotteurs d'alarme » sont entièrement composées de poèmes imprimés en romain. Les autres parties mêlent les deux typographies.

L'explication pour cette différence semble assez évidente : les poèmes en italique présentent de grandes libertés au niveau de la versification, tandis que ceux en romain gardent quelques régularités. Plus spécifiquement, l'auteur a eu la prudence d'identifier en italique les poèmes où il introduit le verset, ce côté formel moderne du recueil, tandis que les octosyllabes, alexandrins, hexasyllabes, parmi d'autres vers

connus de la tradition classique, composent les poèmes disposés en romain. La division repérée ci-dessus nous montre que la tradition à la versification est plus répandue en nombre dans l'ouvrage. De toute façon, comme un Apollinaire qui ouvrait son *Alcools* avec l'audacieux « Zone », Supervielle commence le voyage de *Débarcadères* avec les libertés de « Centre de l'horizon marin » :

Les deux cheminées veillant dans un inutile bavardage de fumée,
le paquebot depuis dix jours,
avance vers un horizon monocorde
qui coïncide sans bavures
avec les horizons précédents.²⁰⁹

Différemment cependant d'Apollinaire, Supervielle n'efface pas la ponctuation dans ses poèmes les plus modernes. Cet extrait de la première strophe commence au treizième vers, qui est en fait un verset, le premier du recueil. Si l'on suit ses vingt syllabes poétiques, nous avons un octosyllabe, un endécasyllabe, un autre octosyllabe et un ennéasyllabe. La typographie en italique n'y indique donc pas que des versets. D'un autre côté, nous avons vérifié que les poèmes typographiés en romain correspondent à des vers d'une régularité bien marquée ; il y en a même ceux qui dépassent le nombre syllabique de l'alexandrin traditionnel, voir le cas du poème « Le Gaucho » tout composé de vers de 14 syllabes poétiques, dit alexandrin espagnol, et « Équateur » dont l'un des vers a 16 syllabes poétiques, mais avec un hémistiche bien défini à la huitième, on dirait donc qu'il se présente comme deux octosyllabes suivis à la même ligne. C'est-à-dire que, dans *Débarcadères*, tout poème possédant un verset – qui coupe toute régularité – aura la typographie en italique, même s'il n'est pas exclusivement écrit en versets, comme nous le voyons dans l'extrait ci-dessus du premier poème de l'ouvrage. Nous observons en outre qu'aucun poème en italique ne présente de la rime, ils se déploient tous en versets blancs ou en vers blancs. Il n'y a aucun quatrain en italique ; les poèmes en romain par contre varient l'utilisation de vers blancs et de vers rimés, la majorité de ces derniers sont disposés en quatrains et en tercets. Quelques poèmes en romain sont composés exclusivement d'octosyllabes comme « Attente de la mort » et « Forêt », d'autres ne forment que des alexandrins comme « Aux oiseaux », et il y en a aussi qui mélangent alexandrins, octosyllabes et heptasyllabes, comme « San Bernardino ».

²⁰⁹ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 10.

Nous ne prétendons pas faire ici une étude approfondie des particularités du verset *superviellien*, mais il convient d'en analyser quelques commentaires, dont le sensible compte rendu de *Débarcadères* par André Fontainas dans la *Revue de l'Amérique latine* du mois de mai 1922 :

Le petit vers descriptif, il l'a répudié ; l'alexandrin majestueux ne va lui suffire ; avec la complexité de ses rythmes qui s'enlacent, se courbent et s'enchaînent ; non plus le vers libre un peu désordonné et trop fuyant. Il adopte pour aboutir à la voix auguste, austère, d'une symphonie dans sa plénitude d'accents coordonnés pour ne jamais s'interrompre ni se briser sur du vide, cette succession ample de lignes pleines de l'image qui les débordent, avec quoi l'art de M. Paul Claudel nous a familiarisés. Il en transforme toutefois à son usage la matière ; moins éloquente, n'admettant pas l'explication, ne relevant d'une nuance d'interne psychologie les traits destinés à évoquer, la ligne de M. Supervielle s'apparie à l'arabesque décisive, longtemps soutenue, prolongée, du peintre. La signification d'un poème en essore de soi-même, à la fin, sans qu'il l'ait forcée d'une indication complaisante ou de partisan. En ce sens on peut affirmer de M. Supervielle qu'il a conquis la plus désirable maîtrise, en se créant à lui-même la forme et la matière de son vers, l'instrument adéquat au souhait de sa pensée.²¹⁰

Chez Supervielle, l'éloquence du verset claudélien est remplacée par une sorte de naturalité de la matière qui a plus de liberté de ce poète répondant plutôt « au souhait de sa pensée », perçue à la troisième personne, ayant le droit à une volonté propre. C'est-à-dire que le poète, d'une certaine façon, efface la voix pour mettre en valeur l'image, il est donc rapproché du peintre. Ce constat d'André Fontainas en 1922 va de pair aux propos de Supervielle dans *En songeant à un art poétique* en 1951, sur son écriture sans penser aux mots. Ainsi, le verset dans *Débarcadères* paraît y avoir une fonction primordiale.

Michel Collot identifie la force picturale de ce procédé formel chez Supervielle : « Dans *Débarcadères*, il adopte le verset claudélien, qui lui paraît seul à la mesure des grands espaces américains, et assez souple pour accueillir l'étrangeté des végétaux et des vocables uruguayens »²¹¹. Dans une autre occasion, il fait remarquer ces deux fonctions principales du verset de Supervielle, l'une mimétique et l'autre expressive. À l'exemple d'André Fontainas, il procède à exposer la différence par rapport au verset de Claudel :

²¹⁰ FONTAINAS, André, Le Sens de l'Exotique dans la Poésie Française, *Revue de l'Amérique latine*, mars 1922, p 14.

²¹¹ COLLOT, Michel, Supervielle entre deux mondes, in : SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. XVII.

il n'a pas toujours la fonction de célébration magnifiante qu'il revêt chez Claudel. L'invocation, l'exclamation y jouent un moindre rôle. S'il approche à certains égards l'écriture de la parole, ce n'est pas pour la hausser au niveau d'une éloquence sacrée, mais plutôt pour introduire, au sein même des élans les plus lyriques, la liberté, voire l'incongruité d'un propos familier. Et, contrairement à ce qui se passe chez Claudel, on ne trouve guère chez Supervielle d'écart entre les frontières du verset et celles de la phrase, ce qui a conduit certains critiques à parler de « prose rythmée ».²¹²

Supervielle affirme lui-même, dans *En songeant à un art poétique*, que les versets « se rapprochent de la prose rythmée »²¹³. Il ne détaille toutefois pas les particularités de son propre verset reproduites ci-dessus par Fontainas et Collot. Dans ses commentaires sur *Débarcadères* en 1922, il dit que « Chaque jour pousse son ciel et me dicte ses préférences. Certains sujets me paraissent requérir l'alexandrin, d'autres le verset ou le vers blanc »²¹⁴. Cette perspective semble inchangée dans son art poétique de 1951.²¹⁵

Lors d'un entretien en 1923, Supervielle signale qu'« il est des formes plus souples qui disent mieux le lyrisme et la complexité de la vie moderne ; seules elles nous permettent de voir le poète au centre du siècle »²¹⁶. Vingt ans plus tard dans une conférence à Montevideo sur Claudel, Supervielle souligne une particularité du verset par rapport au contenu sémantique : « il y a place pour l'infini dans les alexandrins, mais pour un infini surveillé et comme menacé par un mètre sévère, le verset qui n'obéit qu'aux lois de la respiration convient davantage à cette nature essentiellement cosmique »²¹⁷. Cet éloge est tenu dans son entretien à la revue *Valeurs* en 1946 : « le verset biblique repris et vivifié par Claudel est devenu une nouvelle source de richesse pour la prosodie française et je ne vois pas pourquoi on s'en priverait »²¹⁸. Le verset est indéniablement placé du côté moderne, de la

²¹² COLLOT, Michel, Notice de débarcadères, SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 709.

²¹³ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 564.

²¹⁴ SUPERVIELLE, Jules, in : RICHARD, René, Les Débarcadères de Jules Supervielle, **Revue de l'Amérique latine**, n. 1, mars 1922, p. 264.

²¹⁵ « Aimant par-dessus tout le naturel, je ne me dis jamais à l'avance que j'emploierai telle ou telle forme. Je laisse mon poème lui-même faire son choix ». SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 564, p. 564-565.

²¹⁶ SUPERVIELLE, Jules, in : VRILLON et RAMBAUD, Enquête sur les maîtres de la jeune littérature, Bloud et Gay, 1923, p. 200-201, apud **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 564, p. 709.

²¹⁷ SUPERVIELLE, Jules, Paul Claudel, in : **Bulletin de la Société Paul Claudel**, No. 162, Une conférence de Supervielle sur Claudel (2ème TRIMESTRE 2001), pp. 6-12, p. 7, disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/45087346>, consulté le 20 jan 2020.

²¹⁸ SUPERVIELLE, Jules, « Éléments d'une poétique », *Valeurs*, n 5, avril 1946, p. 32-33, apud **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 994.

nouveauté et de la libération des contraintes. Il semble pourtant que Supervielle n'a jamais considéré la possibilité d'avoir un verset avec sa signature, un *verset superviellien* ; le format dynamique du verset accueille plutôt une poésie plus ample, celle de son goût du naturel, c'est-à-dire de la liberté quelquefois rapprochée du pittoresque, de la respiration, de l'importance des images et des sentiments sur les mots.

Dans *Débarcadères*, il s'essaie à une position de conciliateur de deux esthétiques différentes, d'abord par l'utilisation dans un même ouvrage de la forme ancienne et de la forme traditionnelle. Cependant, la division typographique des poèmes en italique (modernes) et en romain (traditionnels) exprime plutôt une séparation qu'une conciliation. À ce sujet, son bref propos présentant le recueil à la *Revue de l'Amérique latine* en 1922 exprime une indécision : « ne me demandez pas si je suis un romantique ou un classique. La peau de bête dont se couvrent maints romantiques, cette peau qui, je le reconnais, sent parfois un peu fort, me séduit autant que la tunique aux plis purs du classicisme »²¹⁹. Il faut observer qu'il ne parle pas encore de poésie classique et *moderne*, il utilise le terme *romantique* pour faire référence au côté de la rupture. De toute façon, la structure de la première édition de *Débarcadères* peut bien représenter le début d'un effort de conciliation. Michel Collot voit dans le déplacement géographique une analogie pertinente : « Le recueil de *Débarcadères* est partagé entre deux poétiques comme il est construit sur un va-et-vient entre deux continents, dont rien n'indique qu'il puisse prendre fin »²²⁰.

Concernant l'organisation interne de la première édition, il faut souligner que quelques poèmes sont datés à la fin de leurs vers et d'autres y ajoutent un lieu. « Centre de l'horizon marin », le texte d'ouverture, est daté « Décembre 1919 »²²¹. Le poème suivant, « Retour » qui ouvre la partie « La Pampa », est daté « Janvier 1920 »²²², ce qui présente une suite et une approximation chronologique de composition avec le précédent. Le prochain poème daté est « La vache de la forêt » de la partie « Une paillote au Paraguay », informant « Paraná, 1920 »²²³. Plus avancé dans la partie « Paquebot », le poème « Nous sommes là tous deux comme devant la

²¹⁹ SUPERVIELLE, Jules, in : RICHARD, René, Les Débarcadères de Jules Supervielle, **Revue de l'Amérique latine**, n. 1, mars 1922, p. 264.

²²⁰ COLLOT, Michel, Jules Supervielle entre l'Amérique et l'Europe, in : DÍAZ, José Pedro (coord.), **Coloquio Jules Supervielle**, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 14.

²²¹ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, p. 11.

²²² Ibidem, p. 18.

²²³ Ibidem, p. 40.

mer » est daté « Juillet 1920 »²²⁴. Le titre suivant, « La montagne en mélancolie », est de « Septembre 1920 »²²⁵. On pourrait penser que la composition du recueil avance chronologiquement, cependant le poème « Incarnation » de « Distances » régresse dans le temps : « Haut Paraná, Mai 1920 »²²⁶, ainsi que « L'escale portugaise » de la même partie, informant « Novembre 1919 »²²⁷. Ce sont tous les poèmes datés. La seule partie n'en ayant pas est « Flotteurs d'alarme ».

La structure du recueil passera par quelques modifications dans les deux éditions ultérieures. Celle de 1934, revue et augmentée, aura en fait la suppression de cinq poèmes, avec l'ajout de quatre autres écrits entre 1924 et 1927. Les parties titrées sont conservées ; nous ne savons pas si la division en italique/en romain est maintenue dans cette édition, qui a dans les nouvelles versions des poèmes un effacement de mots, de vers et de strophes entières. Michel Collot observe que « Ces corrections vont en général dans le sens d'une plus grande rigueur ; le poète traite avec sévérité des vers qui pouvaient sembler diffus, prosaïques ou superflus [...] Cet effort de concision s'accompagne souvent d'un souci de clarté »²²⁸.

L'édition définitive de 1956 a d'abord aboli la subdivision en parties titrées, et les typographies en italique/en romain n'existent plus. En outre, Supervielle y paraît conscient des pertes qui sont la conséquence des corrections et des suppressions de 1934. Il réintroduit ainsi en 1956 les cinq poèmes éliminés dans la deuxième édition. Il procède encore à quelques corrections, comme la substitution des minuscules aux majuscules qui inspiraient trop d'abstraction comme *la Mer*, *la Pampa*, *le Destin*, parmi d'autres noms qui ont en définitif abandonné l'univers de l'allégorie. Voici le bilan proposé par Michel Collot :

En somme, l'édition de 1956 réalise une synthèse assez heureuse entre les audaces, la diversité de tons de la version originale, opportunément rétablies, et les exigences de clarté et de sobriété que Supervielle avait parfois poussées trop loin dans les corrections de 1934.²²⁹

Dans la troisième partie du présent travail, nous aurons l'occasion d'analyser avec plus de détail la forme poétique de quelques poèmes de *Débarcadères*.

²²⁴ Ibidem, p. 65.

²²⁵ Ibidem, p. 67.

²²⁶ Ibidem, p. 76.

²²⁷ Ibidem, p. 81.

²²⁸ COLLOT, Michel, Notice de Débarcadères, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996 p. 710.

²²⁹ Ibidem, p. 711.

3.2 Les parties et leurs sujets

Le sentiment de l'espace est central dans *Débarcadères*²³⁰. Cela sans doute grâce à ce voyageur dont on sent la voix à chaque page du recueil, comme l'observe Christabel Grare : « Sur terre, sur mer ou dans le cosmos, dans l'espace ou dans le temps, vécu ou rêvé, voulu ou subi, le voyage est au cœur de tous les poèmes de *Débarcadères* »²³¹.

Ce sujet plus ample du voyage, présent indépendamment de la nuance particulière de chaque partie titrée de l'ouvrage, rapproche souvent Supervielle de la tradition littéraire de l'exotisme. Si quelques études le confirment²³², d'autres questionnent cela et le nient. Nous sommes de ce dernier avis, soutenu notamment par Adolfo Casais Monteiro, James Hiddleston, Christabel Grare et Michel Collot. En fait, *Débarcadères* peut être pris pour l'ouvrage du dépassement de l'exotisme chez Supervielle. André Fontainas, dans « Le sens de l'exotique dans la poésie française », questionne cela dès 1922 concernant le recueil :

Peut-on s'attarder à lui attribuer désormais un sens quelconque de l'exotique ? Il le suscite, il le satisfait dans nos âmes, mais dans la sienne, ce que nous appelons de ce nom se révèle si authentiquement naturel que, à son jugement, il ne s'est jamais forpaysé, il est chez lui dans tout lieu dont il nous parle.²³³

Pour que l'exotisme aie lieu, il faut que l'objet ou l'espace soit étrange au sujet qui l'observe ; il s'agit bien de la même définition que fait Segalen dans son *Essai sur l'exotisme* où celui-ci est « la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance »²³⁴. D'après Fontainas, ce *choc* peut en effet s'accomplir chez le lecteur, mais non dans le *je* de *Débarcadères*. James Hiddleston soutient la même chose : « les voyages et ce soi-disant exotisme ne sont qu'une borne sur le chemin de l'expérience sensible du poète,

²³⁰ Selon James Hiddleston, « C'est dans *Débarcadères* que pour la première fois le sentiment de l'espace l'emporte sur les thèmes secondaires ». HIDDLESTON, James, **L'Univers de Jules Supervielle**, Paris, José Corti, p. 28.

²³¹ GRARE, Christabel, **L'Espace et le Temps dans l'œuvre de Supervielle**, thèse pour le Doctorat d'État, sous la direction de Michel Décaudin, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 89.

²³² Par exemple, « Un poète de l'exotisme américain » de Garcia Calderon dans la *Revue de Genève* numéro 24.

²³³ FONTAINAS, André, Le sens de l'exotique dans la poésie française, **Revue de l'Amérique latine**, mars 1922, p. 15-16.

²³⁴ SEGALLEN, Victor, **Essai sur l'exotisme**, Paris, LGF, 1986, p. 43.

un carrefour des espaces extérieur et intérieur »²³⁵, ainsi que Christabel Grare : « Il ne donne ni dans la ‘poésie géographique’ ni dans ‘l’exotisme’. La description ne l’intéresse plus. Ce ne sont pas les paysages qui retiennent son attention mais ses réactions de voyageur »²³⁶. Michel Collot aborde également cette nouvelle orientation de la poésie de Supervielle qui, « malgré une thématique qui pourrait leur paraître propice, tend à se dépouiller du pittoresque et de l’exotisme, encore présents par endroits, pour atteindre aux structures essentielles de l’expérience »²³⁷. Adolfo Casais Monteiro, sur la même voie, propose une comparaison avec le recueil précédent pour éclairer l’évolution que présente *Débarcadères* :

Poèmes era, essencialmente, o livro de um poeta de Paris; os poemas de ambiente exótico que continha, esses mesmos o provam, pois que, com efeito, se tratava de “exotismo”, isto é, de um ambiente que parecia exterior ao poeta, sem qualquer conteúdo de experiência direta. Ora, em *Débarcadères* depare-se-nos a transformação do exotismo em atmosfera viva, sem nada de artificioso e “literário”.²³⁸

Nous ne sommes cependant pas tout à fait d’accord avec ce dernier, car *Poèmes*, comme nous l’avons déjà analysé, présente parfois un *je* en doute sur sa propre identité, et se confond ainsi avec l’espace²³⁹. Il est certain en revanche que *Débarcadères* investira la grande majorité de ses poèmes dans cette confusion du dedans et du dehors, puisque son poète voyageur ne sert au lecteur que des vers liés à la perception de l’espace. Ce qui était discret avant devient alors la règle²⁴⁰.

La dynamique latente entre subjectivité et objectivité dans *Débarcadères* est le point de départ de notre étude de l’espace réservée dans la deuxième partie du présent travail. Pour le moment, accordons que son poète voyageur n’est ni celui d’un simple spectateur, ni celui de l’écrivain éprouvant le choc de son *individualité forte* avec l’objectivité, mais avant tout une subjectivité qui se questionne soi-même et se mêle à

²³⁵ HIDDLESTON, James, *L’Univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, p. 28.

²³⁶ GRARE, Christabel, *L’Espace et le Temps dans l’œuvre de Supervielle*, thèse pour le Doctorat d’Etat, sous la direction de Michel Décaudin, à l’Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 89.

²³⁷ COLLOT, Michel, Notice de *Débarcadères*, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 705.

²³⁸ MONTEIRO, Adolfo Casais, *A poesia de Jules Supervielle*, Lisboa, Editorial Confluência, 1946, p. 23.

²³⁹ À ce sujet, nous renvoyons aux deux vers suivants : « De mon être en suspens la lumière recule, / Je me sens devenir aussi du crépuscule ». SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 58.

²⁴⁰ Comme l’expose Michel Collot : « À l’introspection douloureuse qui n’aboutissait dans *Poèmes* qu’à aggraver les doutes du poète sur lui-même, succède ici un mouvement d’extraversion, une fusion tout à la fois physique et psychique avec l’univers ». COLLOT, Michel, Notice de *Débarcadères*, in SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 705.

l'espace où elle se trouve. Supervielle lui-même, d'ailleurs, reprend sa contradiction géographique fondamentale lors de la présentation du recueil en 1922 : « si je suis sûr de n'avoir qu'une patrie et vous savez que c'est la France, j'ignore où se trouve au juste mon domicile et s'il est à Paris ou en Uruguay »²⁴¹.

3.2.1 « Centre de l'horizon marin »

Le premier poème du recueil situe le point de départ du regard lyrique dans un espace bien spécifié. Les deux premiers vers, un octosyllabe et un ennéasyllabe en pleine liberté, trouvent le navire au large, mais la comparaison utilisée dans la description annonce un autre espace :

Comme un bœuf bavant au labour
le navire s'enfonce dans l'eau pénible.²⁴²

L'image du bœuf au labour, tellement continentale, agricole, une mémoire insistante de la terre, sert bien à ce poème-prologue qui paraît la muse majeure de *Débarcadères* : l'expérience d'habiter et de parcourir la planète Terre, ses distances, ses cultures. Le dernier vers de la deuxième strophe décrit le regard qui se sépare du moi « comme un goéland se détache du rivage »²⁴³, poursuivant ces mémoires terrestres qui servent en même temps à la composition poétique et à l'union – subjective – des espaces du globe. Le regard sera presque toujours placé physiquement quelque part, pourtant sa voix, munie de claires réminiscences, ne sera jamais complètement attachée aux yeux de son corps.

La deuxième strophe lie aussi le poème à son titre :

le paquebot depuis dix jours,
avance vers un horizon monocorde
qui coïncide sans bavures
avec les horizons précédents
et vibre d'un son identique.²⁴⁴

²⁴¹ SUPERVIELLE, Jules, in : RICHARD, René, Les Débarcadères de Jules Supervielle, **Revue de l'Amérique latine**, n. 1, mars 1922, p. 264.

²⁴² SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, p. 9.

²⁴³ Ibidem, p. 10.

²⁴⁴ Ibidem.

Voici encore une caractéristique de prologue, cet isolement du regard dans un endroit qui ne présente que des horizons et des sons redondants ; tout est ouvert à cette perception qui parle depuis le milieu de la mer, qui pourrait bien être la métaphore d'un tableau blanc, toutes les possibilités se montrent à lui, le centre de l'horizon marin évoque ainsi un commencement.

Michel Collot observe que « le large est le cadre d'une expérience encore plus radicale de l'espace à l'état pur »²⁴⁵. Le narrateur du poème n'y a presque aucun repère pour s'orienter sauf cet indice le plus rudimentaire, le ciel. Mais il ne veut pas se localiser, il ne regarde pas en haut, il préfère plutôt puiser dans le bas. Le ciel est ignoré, il apostrophe la mer :

O Mer, qui fait le tour du large,
coureur infatigable,
quelle nouvelle clame-t-elle [...] ?²⁴⁶

Selon James Hiddleston, la mer est « la première apparition importante d'une image verticale dans la poésie de Supervielle, profondeur à l'intérieur de laquelle travaillera désormais l'imagination du poète »²⁴⁷. Ainsi, le poème-prologue « Centre de l'horizon marin » fait une annonce parfaite du champ sémantique du recueil.

3.2.2 « La Pampa »

Supervielle commence par le côté sud américain, il s'agit en fait de son lieu de naissance. Nous pouvons identifier dans le mot « Retour », qui est le titre du premier poème, une intertextualité avec « Adieu à l'estancia », poème de *Comme des voiliers* où le voyageur réfléchit sur l'expérience de s'en aller : « Il nous faut, pour quitter les lieux où nous vécûmes, / Déchirer quelque chose au moment de partir »²⁴⁸. Mais la rencontre dans *Débarcadères* n'est pas heureuse ou exclusivement avec l'estancia :

toute la Pampa étendue à mes pieds comme il y a sept ans.
O Mort ! me voici revenu.

²⁴⁵ COLLOT, Michel, Notice de Débarcadères, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 706.

²⁴⁶ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, p. 11.

²⁴⁷ HIDDLESTON, James, **L'Univers de Jules Supervielle**, Paris, José Corti, p. 29.

²⁴⁸ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 36.

J'avais pourtant compris que tu ne me laisserais pas revoir ces terres.²⁴⁹

Le poète lui-même explique à Tatiana Greene en 1954 d'où venait l'originalité du recueil : « sans doute de la griserie d'être libre après quatre ans de guerre, la griserie d'avoir échappé à la mort »²⁵⁰. C'est peut-être cette *Mort* que le poète apostrophe dans son retour.

Juste après ce bref moment de reconnaissance, la première personne du singulier renforce son attachement physique à l'espace observé, non sans évoquer un ailleurs :

Je fais corps avec la Pampa qui ne connaît pas la mythologie,
avec le désert orgueilleux d'être le désert depuis les temps les plus abstraits
et ignorant les Dieux de l'Olympe qui rythment encore le vieux monde.²⁵¹

L'Europe paraît dans ces versets comme le symbole d'un passé consacré, de l'ancien, d'une culture déjà usée et dont la nature est même malade, « exténuée et poussive »²⁵². Comme dans « Centre de l'horizon marin », nous avons ici un corps bien placé qui évoque, par la mémoire, dans les profondeurs subjectives, un autre espace – et sa culture – qui contribue à l'observation présente, dans ce cas pour marquer un contraste. Nous aurons l'occasion d'approfondir l'analyse de ce poème.

« Le Gaucho » poursuit la construction de cette mythologie nouvelle où agit un personnage central ignorant toute croyance qui vienne du Vieux Monde :

Et son âme par la nuit encore toute empierrée
Après de ses compagnons renversés dans un sommeil
Non visité par les anges.²⁵³

À la clôture de cette partie qui n'a que trois poèmes, « La piste » renforce un espace tellement isolé qu'il touche un sens presque cosmique, la sensation désertique de la pampa se fait sentir même sur le signe d'une présence humaine qu'est la route :

Passe une tartane traversée par le vent,
chevaux, harnachements, voiture et gauchos,
tous traversés par le vent

²⁴⁹ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, p. 15.

²⁵⁰ SUPERVIELLE, Jules, apud GREENE, Tatiana W., *Supervielle*, Paris, Librairie Minard, 1958, p. 182.

²⁵¹ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, p. 16.

²⁵² Ibidem, p. 17.

²⁵³ Ibidem, p. 22.

comme s'ils n'étaient plus depuis longtemps de ce monde.²⁵⁴

Ainsi que dans *Comme des voiliers* et *Poèmes*, Supervielle réserve un moment pour dresser une sorte de monument à la pampa uruguayenne. La différence dans *Débarcadères* repose d'abord sur la place de ce monument, maintenant à l'ouverture du recueil. Puis, sur l'utilisation du verset, qui enrichit sans doute la description.

3.2.3 « Une paillote au Paraguay »

Le voyage se poursuit en Amérique du Sud. La partie « Une paillote au Paraguay » propose une pénétration encore plus profonde dans le continent, l'exploration est même plus variée en termes de moyens de transports, qui répondent toujours à la géographie où le regard est situé. Outre le paquebot et le cheval des poèmes précédents, nous avons ici la navigation sur l'eau douce dans les poèmes « Colons sur le haut Paraná » et « Iguazú », et ce dernier apporte aussi un parcours en train.

Selon Michel Collot, « une série de poèmes, datés du printemps 1920, décrivent assez précisément les étapes du voyage qui a conduit Supervielle à travers l'Argentine et le Paraguay, le long du fleuve Paraná »²⁵⁵. Le seul poème daté dans la partie que nous analysons est « La vache de la forêt » indiquant « Paraná, 1920 »²⁵⁶. D'autres poèmes datés et probablement du même voyage composeront la partie « Distances » que nous introduirons bientôt.

Dans « Attente de la mort » qui ouvre « Une paillote au Paraguay », le poète dépeint, non sans une teinte d'ironie, cette attente universelle qui ne le presse guère dans son hamac :

Une paillote au Paraguay
Où j'attendrais dans un hamac
Celle qui vient bien toute seule.

Un bœuf gris passerait la tête
Et ruminerait devant moi ;

²⁵⁴ Ibidem, p. 24.

²⁵⁵ COLLOT, Michel, Notice de *Débarcadères*, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 704.

²⁵⁶ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, p. 40.

J'aurais tout le temps de le voir.²⁵⁷

L'isolement, ici, paraît reposer sur l'impression de lenteur associée à la longueur du temps éprouvée dans un hamac. Les verbes au conditionnel, dans les six strophes, semblent l'intensifier. Comme d'habitude, une autre terre y participe : « Je réciterais de vieux vers / Et je regretterais la France »²⁵⁸. Le poème suivant, « Forêt », introduit les habitants humains de l'endroit :

Dix Indiens sont autour de moi
Qui fument mes derniers cigares,
Et je suis en diagonale
Traversé par les longs regards
De leurs yeux noirs passant le noir
A force de reconnaissance.²⁵⁹

Tout l'espace de cette partie est sud-américain, et celui d'un morceau bien spécifique comme le titre l'indique. Il semble que Supervielle a voulu dépasser les limites de sa pampa bien connue et déjà écrite pour s'autoriser à écrire une Amérique du Sud d'un sens plus ample ou plus profond. Il y a d'autres chiens, d'autres bœufs, il y a des indiens, des colons et la métisse, outre l'implacable gaucho. Le ton d'« Une paillote au Paraguay » semble plus réaliste, c'est-à-dire moins mythologique ou cosmique que « La Pampa ». Le *je* ici est clairement un voyageur, un étranger d'abord qui essaie d'absorber et d'exprimer le lieu, tandis que dans la pampa, la voix lyrique *se façonne* au paysage. « Une paillote au Paraguay » est peut-être le moment le plus exotique de *Débarcadères*, où nous témoignons de vrais chocs perceptifs. Il n'est pas arbitraire que le regard et donc le thème de l'altérité y soit tellement fréquent.

3.2.4 « Paquebot »

On retourne ici en mer et, différemment du premier poème du recueil, nous avons alors un océan immédiatement identifié :

L'Atlantique est là qui, de toutes parts, s'est généralisé depuis quinze jours,
avec son sel et son odeur vieille comme le monde,

²⁵⁷ Ibidem, p. 27.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Ibidem, p. 29.

qui couve, marque les choses du bord.²⁶⁰

Cet extrait introduit une dynamique où la mer se confond avec le navire, de la même façon que l'intériorité subjective se confond avec l'extériorité objective dans plusieurs textes de Supervielle. Ce poème est un bon exemple de la fusion des éléments que l'auteur a souvent souligné concernant sa poétique. Peu à peu, l'Atlantique pénètre les espaces du paquebot jusqu'à composer une unité de ce qui est de la mer et ce qui est du continent :

et même les lettres qui sont dans les enveloppes cinq fois cachetées de rouge au fond des sacs postaux,
tout baigne dans une buée, dans une confirmation marine.²⁶¹

« Derrière ce ciel éteint » continue avec un regard placé sur le navire ; « Vers la ville » exprime aussi un parcours où deux côtés se fondent ou du moins se rencontrent, pour révéler leur interdépendance profonde :

Vers la ville
C'est la descente de la forêt dans sa synthèse tourmentée avec ses
[tanguantes frondaisons.
Puis la grave rencontre de la verdure et de la cité , [...]
pour reprendre ensuite leur marche jusqu'à la mer qui de ses lames
[frémissantes coupe la côte,
mais n'empêche pas les îles, ces rappels couverts de palmes naufragées,
ni les écueils devinés qui tachent d'un violet de ténèbres
le fond
des transparences marines.²⁶²

La verticalité qui accompagne peut-être un regard allant du haut de la montagne au bas sous-marin réapparaît. La première personne surgit avec force dans « La montagne en mélancolie », le poème est en fait la parole du *je* d'une montagne en prosopopée :

J'ai la plus grande avidité de la Mer, la grande allongée toujours mouvante
[que les nuages tentèrent de me révéler.
Sans répit j'y dépêche mes plus sensibles sources, ô vivaces et
[savoureuses !
Elles ne me sont jamais revenues.
J'espère encore.²⁶³

²⁶⁰ Ibidem, p. 49.

²⁶¹ Ibidem, p. 49-50.

²⁶² Ibidem, p. 55.

²⁶³ Ibidem, p. 67.

Cette clôture paraît introduire la partie suivante, puisque la mélancolie de la montagne naît surtout de l'impossibilité d'interagir avec la mer, trop distante pour faire revenir ses eaux, telles des lettres sans retour. Voilà une belle fable sur la patience des montagnes.

Le poème « Paris » expose plutôt les mécanismes de la mémoire que la ville du titre :

Je voudrais pouvoir vivre de mes souvenirs à petites bouffées,
et que ne seraient-ils la rente fumeuse de mes voyages ?
[...]
Voici des images de tous les formats, retour de voyage,
des tiroirs qui n'entrent pas tous dans les vides de mes vieilles commodes,
un bois de cèdres au naturel,
des troupeaux de moutons coulant comme des fleuves,
des cataractes effroyables qui semblent tomber de l'au-delà,
et une pampa près de quoi la véritable
n'est qu'un bout de terrain vague des environs de Paris.
Oh ! parfois comme je serais heureux d'envoyer le tout chez l'encadreur,
et qu'il n'en soit plus question !
Mais peut-être m'habituerai-je à ces choses de toutes les tailles.²⁶⁴

Il s'agit un premier rapport du désordre interne composant une *oublieuse mémoire*. Il convient de signaler aussi que les souvenirs évoqués sont ceux du voyage, et dont les images sont bien des tableaux. Au dernier vers de l'extrait, la résignation face au manque de contrôle sur le mécanisme de la propre mémoire aboutit à une décision exprimée au dernier vers du poème : « je vais repartir »²⁶⁵.

À notre avis, « Dans l'espace et dans le temps » est le poème le plus important de cette division, puisqu'il expose de la façon la plus claire comment le placement du corps travaille en consonance avec la mémoire :

Nous sommes là tous deux comme devant la mer
sous l'avance saline des souvenirs.²⁶⁶

Cet extrait est la combinaison parfaite d'une dimension spatiale et d'une dimension temporelle qui se soutient dans une analogie spatiale. Observons que rien n'indique d'abord l'emploi une figure de style au début avec « Nous sommes là tous deux », il s'agit d'une expression qui place deux individus dans cet espace neutre du *là* ; à partir de la conjonction *comme*, on entre dans le domaine figuratif de la comparaison qui

²⁶⁴ Ibidem, p. 58-59.

²⁶⁵ Ibidem, p. 60.

²⁶⁶ Ibidem, p. 63.

transforme les souvenirs en vagues, plaçant les mêmes individus du début devant une mer de souvenirs, c'est-à-dire devant leurs mémoires. Soulignons bien que la mémoire est un espace navigable comme le monde l'est : les actions de voyager et de se souvenir sont donc équivalentes.

À la différence des parties précédentes, « Paquebot » nous présente d'abord des poèmes représentant d'autres lieux que ceux de la seule Amérique du Sud. Cette partie paraît ainsi traiter surtout du voyage dans des espaces démesurés, le navire comme symbole de la possibilité et même de la foi de lier les distances – du monde et de l'oubli –, de faire des traversées de haut en bas, soit vers la ville, soit vers la mer, soit vers le passé – ou du passé vers le présent. Même si la partie suivante est intitulée « Distances » et pourrait traiter le même sujet, dans « Paquebot » le voyage est surtout la cause d'un malaise ; une amère mélancolie est présente dans tous les poèmes, comme si chaque vers nouveau était une découverte, celle de l'immensité et de la profondeur qui causent de l'angoisse, la conscience du fait que toute maîtrise est impossible, que tout déplacement révèle aussi une perte ou un grand effort. Si le paquebot est un moyen, il présente aussi ses limites, ainsi que la mémoire obéissant plutôt à la volonté des vagues qu'à l'effort de fixer les souvenirs.

3.2.5 « Distances »

Quelques poèmes sur le fleuve Paraná au Paraguay et en Argentine composent cette partie, mais ce n'est pas seulement l'Amérique du Sud qui est là, comme dans « Une paillote au Paraguay » ; les « distances » sont la conscience du local dans le monde, alors toujours distant de quelque part. Divers continents et cultures y sont traités. Cette partie du recueil, comme la précédente, a comme sujet le poids de l'immensité réelle du monde. La différence repose toutefois sur le fait que ce poids ne cause plus de mélancolie puisqu'il est chanté entre l'ironie et le bonheur. En fait, la résignation et l'espoir dans les derniers poèmes de « Paquebot » paraissent éclore ici comme le seul choix. Il s'agit d'un écho de l'*humour triste*. On y voit bien les effets du voyage sur la subjectivité d'un moi qui ne maîtrise jamais ni le monde ni ses impulsions qui le mènent à un déplacement sans fin.

« San Bernardino », le premier poème de cette division, reprend l'espoir de fixer les tableaux de la mémoire en vue de libérations futures :

Que j'enferme en ma mémoire,
Ma mémoire et mon amour,
Le parfum féminin des courbes Colonies
[...]
J'aurai besoin de vous, souvenirs que je veux
Modelés dans le lisse honneur des ciels heureux,
Vous me visiterez, secourables audaces.²⁶⁷

Cet optimisme est, en fait, un ton tout à part dans le recueil. Des six poèmes qui célèbrent le bonheur et l'harmonie selon Christabel Grare, quatre se trouvent dans « Distances » : « San Bernardino », « L'escale brésilienne », « L'escale portugaise » et « La sphère »²⁶⁸.

Cette partie est aussi la plus géographiquement variée, et même des divinités brahmaniques et des pyramides paraissent dans « Regrets de l'Asie en Amérique », un autre exemple où la subjectivité du voyageur lie des lieux et des cultures insoupçonnés avec l'aide de la mémoire. « Gênes » dépasse également la dichotomie privilégiée *France/Amérique du Sud* en évoquant l'Italie.

Mais si le bonheur et l'harmonie paraissent quelque part, « Distances » explore bien les effets nuisibles du voyage sur l'intériorité. Les poèmes « Montagnes » et « Stances » semblent demander des moments d'arrêt nécessaires à ce voyageur qui ne cesse pas de se déplacer :

(Montagnes)
Je ne sais plus, Nature, entendre ta prière,
Ni l'angoisse de l'horizon,
Et me voici parmi les arbres et les joncs
Sans mémoire et sans eux comme l'eau des rivières.

(Stances)
Voyageur, voyageur, accepte le retour,
Il n'est plus place en toi pour de nouveaux visages ;
Ton rêve modelé par trop de paysages,
Laisse-le reposer en son nouveau contour.²⁶⁹

Le poème « Serai-je un jour celui qui lui-même mena » à la suite de ces deux derniers semble composer avec eux un ensemble cohérent où, d'abord, il y a une constatation

²⁶⁷ Ibidem, p. 71-72.

²⁶⁸ La chercheuse ajoute que « le voyageur ne connaît, le plus souvent, que le vertige de la dispersion ou l'angoisse de la pétrification. Il est rapidement écrasé par l'espace et le temps qui conjuguent leurs forces pour mieux l'anéantir ». GRARE, Christabel, **L'Espace et le Temps dans l'œuvre de Supervielle**, thèse pour le Doctorat d'Etat, sous la direction de Michel Décaudin, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 89.

²⁶⁹ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 88-89.

effrayée de la dispersion, ensuite des recommandations pour la recomposer et, pour finir, le moment où l'identité est retrouvée, ainsi que le désir du voyage :

L'Amérique a donné son murmure à mon cœur ;
Encore surveillé par l'enfance aux entraves
Prudentes, je ne puis adorer une ardeur
Sans y mêler l'amour des mangues et goyaves.
[...]
Ah ! je ne veux plus voir le soleil de profil
Mais le chef couronné de plumes radieuses,
La Distance m'entraîne en son mouvant exil
Et rien n'embrase tant que ses caresses creuses !²⁷⁰

La *Distance*, en majuscule comme une entité, est la grande muse de ce voyageur-poète dont la mémoire est pleine, dont les effusions seront à jamais parfumées de mangues et de goyaves, et qui souhaite voir alors le plein soleil tropical et revenir à ses terres américaines. Mais peut-être pour renforcer que la muse est plutôt la Distance qu'un retour définitif, le poème suivant est « Regrets de France » :

Le vent couleur de ciel, puérilement pur,
Frotte le feuillage d'azur
Et, comme gorgé d'ambroise,
Le vert palpitant s'extasie.²⁷¹

La *Nature* qu'il n'écoutait plus est maintenant pleine dans ses couleurs, dans ses odeurs multiples exprimées dans des paysages les plus variés, soit en Amérique, soit en Europe.

3.2.6 « Flotteurs d'alarme »

Dans le propos donné à René Richard en 1922, Supervielle détaille une seule division de *Débarcadères* : « Vous connaissez aussi mon goût pour la fantaisie, si décriée par ceux qui en manquent. Vous trouverez des preuves parfois amères dans *Flotteurs d'Alarme* »²⁷². Cette affirmation est placée tout de suite après l'observation où il dit que la description directe ne lui donne plus de joies, et que les paysages lui

²⁷⁰ Ibidem, p. 91-92.

²⁷¹ Ibidem, p. 94.

²⁷² SUPERVIELLE, Jules, in : RICHARD, René, Les Débarcadères de Jules Supervielle, **Revue de l'Amérique latine**, n. 1, mars 1922, p. 264.

ont été surtout « des animateurs et des indices »²⁷³. La fantaisie est peut-être le travail de création poétique après la contemplation des paysages concrets.

Les poèmes de cette division sont en grande partie assez brefs : « La corrida » n'est qu'un seul quintain d'octosyllabes ; « Frères d'armes », « Abordage » et « Sous les palmiers » ont chacun trois quatrains ; « Fuite » n'en a que deux. Ils expriment en effet une sorte de fantaisie amère, comme dans le premier quatrain de « Sous les palmiers » :

Il fait à Djibouti si chaud,
Si métallique, âpre, inhumain,
Qu'on planta des palmiers de zinc
Les autres mourant aussitôt.²⁷⁴

On voit en effet que les impressions assez fantaisistes d'un voyageur souffrant de la chaleur y remplacent la description directe, l'élément métallique figuratif dépasse le végétal de l'espace objectif et finit par en faire partie. La brièveté des poèmes intensifie la difficulté de cerner la frontière entre la fantaisie et l'expérience géographique.

Le poème introductif, « Matinale », et celui de la conclusion, « La Chanson du baladin », reprennent le moi aux prises avec sa propre subjectivité. Le premier met en valeur l'expérience du corps s'éloignant de la jeunesse, ce qui témoigne de l'anticipation d'un *corps tragique* :

Ce sont mes jambes de trente ans
Qui filent vers la quarantaine,
Sans que ni l'amour ni la haine
Ne les arrêtent un instant.

Je retrouve à la même place
Mes os d'hier et d'aujourd'hui,
Parmi la chair vive et sa nuit
Mon cœur m'encombre et me grimace.²⁷⁵

Tout le corps à la troisième personne et surtout le cœur, cette partie *autre* du moi qui a le pouvoir d'encombrer et de grimacer le *je*, insistent pour disperser l'identité. Mais un poème sans titre à la suite de ce premier marque un moment fondamental du recueil, nous le citons intégralement :

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 107.

²⁷⁵ Ibidem, p. 100.

Plus de trente ans je me cherchai
 Toujours de moi-même empêché,
 Hier enfin je me vis paraître
 Debout dans la brousse de l'être ;
 J'étais nu, le cœur apparent
 Avec sa courbe et son tourment.
 Je donnai à l'autre moi-même
 (Aussitôt nous nous reconnûmes)
 Une pognée de main sereine
 Ayant un petit goût posthume.
 Il n'y eût pas même une larme,
 Ce fut grave, torride, calme,
 Et je me tendis une palme
 Que je gardais depuis trente ans
 Pour ce purissime moment.²⁷⁶

Ces vers sur la recherche du moi, de l'expérience de l'altérité, non seulement des déplacements géographiques dans le monde, mais aussi de ceux vers l'intériorité et ses habitants, ce voyage en soi enfin, tout cela répond au titre *Débarcadères*. Nous comprenons alors que le pluriel du titre n'est pas là que pour parler de la planète Terre plurielle en espaces, il est pluriel puisqu'il comprend également l'univers subjectif : *débarcadères de mes continents*, débarcadères aussi au sens figuré pour dire le dedans. Le *je* est ainsi toujours un voyageur, même s'il oublie parfois les paysages du monde, sa concrétude physique, la géographie empirique. « Plus de trente ans je me cherchai » n'est donc nullement un poème *à part* dans le recueil. Comme « Montagnes », « Dans l'espace et dans le temps », « Serai-je un jour celui qui lui-même mena », il privilégie le dedans, mais il s'encadre dans cette homogénéité plus ample du voyage répandue dans tous les poèmes. C'est pourquoi le livre dépasse la *description directe* et les chocs d'une tradition exotique : ses vers confondent le sens objectif et le sens figuré, on y est toujours en mouvement, et l'identité de la voix qui chante n'est jamais stable, elle se perçoit elle-même comme l'autre. En dépit de la datation de quelques poèmes, le parcours du recueil paraît suivre plutôt une dynamique de quête et de fuite internes et externes où la chronologie n'est pas un élément fondamental.

Réfléchissons sur le titre « Floteurs d'alarme » réservé à cette dernière partie. Selon le *Trésor de la langue française*, un floteur d'alarme est un « Floteur mettant en vibration un timbre aigu quand le niveau de l'eau est trop bas »²⁷⁷. Il indique le

²⁷⁶ Ibidem, p. 101.

²⁷⁷ Disponible sur :

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=835642650;cat=1;m=floteur+d%27+alarme;>
 consulté le 20 jan 2020.

niveau du liquide dans une chaudière qui produit la vapeur pour la traction de quelques paquebots. On peut comprendre le titre « Floteurs d'alarme » comme le symbole d'un avertissement indiquant le manque d'énergie, la proximité d'une fin. D'où peut-être la brièveté des poèmes de cette partie finale de *Débarcadères*, en même temps le bout du recueil et le poète-voyageur à bout de souffle.

La fatigue du corps est en effet reprise dans les vers de « La chanson du baladin » qui clôt l'ouvrage. Le texte résume le sujet central du voyage avec ses effets sur l'intériorité, y compris les organes :

Il avait tant voyagé
Que son cœur très allégé
Précédait son corps moins leste.

Puis un jour, bon gré, mal gré,
Sa cervelle avait viré
En une bulle céleste.²⁷⁸

Le voyageur devenu baladin reprend peut-être l'*humour triste*, la figure de cet individu exécutant une danse maladroite, dispersé dans son moi, le jongleur sans la maîtrise de soi. Le grand nombre de voyages en est la cause principale. Le cœur est même séparé du corps, et la cervelle en souffre les conséquences, une bulle tellement enflée d'espace qu'elle devient céleste. La suite du poème est ce que le flotteur d'alarme avertissait, la mort du baladin :

Et longtemps après sa mort
Ces douceurs tournaient encor,
Dans les ténèbres agrestes,

Avec un petit bruit doux
Qui rappelait le coucou.²⁷⁹

Le souvenir du baladin est un bruit qui nous confond entre la machine de l'horloge et la nature du chant de l'oiseau. Les « douceurs » semblent approcher la condition du baladin d'un sens positif. Peut-être, grâce à ce « purissime moment »²⁸⁰ de l'individu qui s'est finalement trouvé dans « Plus de trente ans je me cherchai ». La chanson de la mort du baladin peut être une suite à cette révélation. Les « Floteurs d'alarme » annonceraient-ils une fin heureuse ? Le côté tristesse de l'*humour triste* y serait

²⁷⁸ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 110.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Ibidem, p. 101.

finalement vaincu ? Rappelons-nous ces « preuves parfois amères »²⁸¹ des fantaisies de Supervielle indiquées par lui-même. Quelques poèmes de *Débarcadères* sont en effet plutôt optimistes que pessimistes. Cette dynamique toujours latente entre disposition et indisposition, optimisme et pessimisme, dispersion et reprise de l'identité paraît répondre à nos questions : le recueil ne nous offre jamais un arrêt sur un côté définitif, il doit être lu comme une structure où chaque texte et chaque partie se suit ou se prélude. D'ailleurs, si la « Chanson du baladin » présente des « douceurs », elle apporte également la mort et ses « ténèbres agrestes ».

Le petit bruit doux qui suit la mort du baladin n'est même pas éternel, il dure « longtemps », indéfini. Il s'agit possiblement du battement du cœur qui précédait le corps : même après le silence de la voix qui chantait, il resterait encore un désir au fond du cœur qui dirait, s'il pouvait l'articuler, « je vais repartir ».

3.3 Contexte de parution

Dans un travail, Sylvia Molloy parle d'une colonie intellectuelle d'écrivains et d'artistes hispano-américains en exil parisien volontaire au début du XX^e siècle :

La période 1900-1920 verra naître plusieurs revues, littéraires ou d'intérêt général, éditées par les Hispano-Américains de Paris : *El Nuevo Mercurio*, que dirige Gomes Carrillo, *Mundial Magazine* (au titre fâcheusement cosmopolite) et *Elegancias* que dirige Darío, *La Revue sud-américaine* que dirige Lugones. Forte de sa culture embryonnaire, l'Amérique hispanique, par l'entremise de ses écrivains résidant à Paris, tente déjà un timide effort de propagande.²⁸²

Dans l'édition du mois de mars 1913 du *Bulletin de la Bibliothèque américaine*, où le jeune Supervielle avait publié entre 1910 et 1911 trois chapitres de sa thèse jamais achevée, Francisco García Calderón répondait à la question « Qu'est-ce que l'américanisme ? », en tentant d'expliquer les différents sens du terme. Pour étendre l'idée qu'en avaient les Européens, celle d'influence saxonne qui « se rapporte aux

²⁸¹ SUPERVIELLE, Jules, in : RICHARD, René, *Les Débarcadères de Jules Supervielle*, *Revue de l'Amérique latine*, n. 1, mars 1922, p. 264.

²⁸² MOLLOY, Sylvia, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, Paris, PUF, 1972, p. 19.

États-Unis, à ses imperfections, à ses grandeurs »²⁸³, l'auteur apporte le côté latin de l'américanisme. Selon lui,

en face des Américains du Nord, ceux du Sud ont l'air d'une race en pleine maturité. Ils sont moins jeunes et moins naïfs. Élevés par des livres français et espagnols, sous des influences latines, ils n'ont point, devant l'Europe maternelle, l'attitude irrévérente du Yanchee enrichi.²⁸⁴

L'américanisme latin se rapporte, ainsi, à la culture des nouvelles démocraties du Sud américain, qui partagent avec les européens l'amour de leur patrimoine intellectuel.

Les conditions pour le développement de ce rapport intime entre la France et l'Amérique du Sud commencent à se concrétiser à la fin du XIX^e siècle au sein du *Modernismo* argentin, dont les écrivains ne se contentent plus de recevoir par courrier les livres et les revues français. « Ils font leur 'voyage en Europe' un peu comme les peintres français du XVII^e siècle faisaient leur 'voyage en Italie' »²⁸⁵. Pour que cette aventure intellectuelle soit possible, il y a une donnée économique où « L'Amérique hispanique connaît une période de prospérité et d'épanouissement qui la fait sortir de son petit noyau dans plus d'un sens : avec les écrivains viennent séjourner à Paris les grandes familles hispano-américaines »²⁸⁶.

Au fond de ces réalisations, il y a encore un aspect technique fondamental selon Gérard Cogez : « évolution des moyens de transport, développement considérable des déplacements, qui saturent la quasi-totalité de la planète, remplacement progressif de l'exploration proprement dite par le tourisme »²⁸⁷. Cette facilitation des déplacements physiques est parallèle à d'autres tissus liant le monde, ce qui rend possible une nouvelle manière de regarder les distances globales, comme l'observe Julien Knebusch :

Du fait de la révolution des transports et des télécommunications, c'est-à-dire de l'accélération de l'histoire des communications matérielles au cours de cette période – du train à l'avion en passant par le gazoduc, les percées d'isthmes, le saut en parachute et le téléphone – et plus généralement de la maîtrise de la distance (par exemple avec les techniques frigorifiques et la standardisation internationale du temps), l'on assiste à une « condensation temporelle et spatiale » et à l'avènement

²⁸³ CALDERÓN, F. G., Qu'est-ce que l'américanisme ?, **Bulletin de la Bibliothèque américaine**, mars 1913, p. 101.

²⁸⁴ Ibidem, p. 102.

²⁸⁵ MOLLOY, Sylvia, **La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle**, Paris, PUF, 1972, p. 18.

²⁸⁶ Ibidem, p. 20.

²⁸⁷ COGEZ, Gérard, **Les écrivains voyageurs au XX^e siècle**, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 19.

d'une « nouvelle conjoncture du monde entier » conduisant l'économie, la politique et la vie culturelle à se réorganiser, en partie, sur un plan international et mondial.²⁸⁸

Le recueil *Débarcadères* répond bien à l'imaginaire de ce monde qui se modifie en pleine vitesse à l'aube du XX^e siècle, notamment à travers le signe du voyage et par les ouvertures de l'Europe à ses frères latins de l'autre côté de l'Atlantique.

Le présent sous-chapitre explore d'abord le cercle intellectuel universitaire auquel Supervielle participe après l'obtention de sa licence, celui du *Groupement des universités et des grandes écoles de France pour les relations avec l'Amérique latine* qui accueille ses premiers écrits critiques dans son *Bulletin*, et qui deviendra par la suite la *Revue de l'Amérique latine* et publiera *Débarcadères* en 1922. Puis, du côté des tendances esthétiques, nous analyserons l'influence de l'américanisme et du cosmopolitisme de Valéry Larbaud sur Supervielle, ainsi que le courant de la *poésie planétaire* proposé par Julien Knebusch (2012) qui approfondit notamment les points de rupture avec la tradition d'une littérature exotique.

3.3.1 Le rapport institutionnel entre la France et l'Amérique latine

Dans le *Bulletin de la Bibliothèque américaine* de mai 1911, Supervielle soulignait que les poètes hispano-américains romantiques avaient été, pour la plupart, profondément religieux comme les Espagnols : « l'idée de Dieu est toujours présente dans leurs descriptions et il est rare que celles-ci ne renferment pas quelques vers pour glorifier l'œuvre du Créateur »²⁸⁹. La constatation n'est pas neutre, car ce critique utilise des qualifications telles que « vocabulaire pauvre », « manque d'imagination », « expressions identiques » et « faiblesses »²⁹⁰ caractérisant les productions étudiées. De même pour le cas de la poésie hispano-américaine de l'époque coloniale, analysée dans une publication de 1910 dans le même *Bulletin*. Ce sont les deux premiers chapitres de sa thèse inachevée du « Sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine ». Dans son commentaire sur le poème « Arauco Domado » d'Alonso de Ercilla (1533-1594), Supervielle dit qu'au moment où le lecteur espérait se réjouir de

²⁸⁸ KNEBUSCH, Julien, **Poésie planétaire : ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XX^e siècle**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p.9.

²⁸⁹ SUPERVIELLE, Jules, Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine, **Bulletin de la Bibliothèque américaine**, mai 1911, p. 307.

²⁹⁰ Ibidem, p. 311.

la créativité du poète, « des nymphes, des satyres surgissent dans un paysage chilien, et vont s'ébattre parmi les lys et les jasmins, tandis que sur les lacs nagent des cygnes aux blanches ailes »²⁹¹. Il fait bientôt le bilan frustré de cette poésie : « pour une grand part, l'Espagne est responsable de la pauvreté et de la monotonie de la littérature hispano-américaine »²⁹².

Concernant le contexte institutionnel qui a permis la parution de ces articles, le *Bulletin de la Bibliothèque américaine* était la première plateforme de diffusion du *Groupement des universités et des grandes écoles de France pour les relations avec l'Amérique latine*, créé le 4 février 1908 par les professeurs universitaires Georges Dumas de la faculté de Paris et Henri Le Châtelier du Collège de France. La mission de favoriser les relations entre la France et les républiques d'Amérique latine présentait un contexte implicite important qu'observe Mona Huerta :

Les fondateurs comptaient en cela, au nom d'une identité latine redécouverte, renouer des liens et regagner des positions face aux offensives culturelles et économiques de l'Angleterre, de l'Allemagne, de l'Italie mais aussi des États-Unis. Cette fondation reflétait une volonté affirmée du pays puisqu'au même moment le Quai d'Orsay, reconnaissant l'efficacité des relations culturelles, se dotait d'un Bureau des Écoles et des Œuvres françaises à l'étranger.²⁹³

L'Amérique latine est ainsi considérée comme une sœur de la France dans le partage d'une origine pareille au niveau culturel et intellectuel. Dans sa critique de la poésie hispano-américaine, Supervielle juge pourtant comme négatif l'héritage esthétique de la métropole européenne, le même qui assure le rapport fondamental entre la France et l'Amérique, qu'il soit venu du culte païen, qu'il soit le produit du culte chrétien. Cette position nous montre que le plus important pour le Groupement n'est pas de louer sans cesse ce qui lie les deux continents, mais de réfléchir librement sur les univers américain et français en renforçant la coopération intellectuelle, l'échange multiple entre les deux côtés, étant donné qu'était grande la méconnaissance de l'Amérique latine par les Français, comme l'a affirmé son premier président Paul Appel vers 1908 : « Les livres américains sont rares en France ; les bibliothèques

²⁹¹ SUPERVIELLE, Jules, Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine, *Bulletin de la Bibliothèque Américaine*, octobre 1910, p. 91.

²⁹² Ibidem, p. 89.

²⁹³ HUERTA, Mona, Un médiateur efficace pour la coopération scientifique française : le groupement des universités et des grandes écoles de France pour les relations avec l'Amérique Latine. *Encuentro de Latinoamericanistas Españoles (12. 2006. Santander): Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España*, 2006, s.l., Espagne. pp.792-803, p. 792.

publiques n'en possèdent que quelques exemplaires isolés et les libraires parisiens n'en connaissent même pas les noms »²⁹⁴.

Voici quelques travaux importants du Groupement dans ses années initiales d'activité : une longue tournée du deuxième directeur Ernest Martinenche qui part en 1910 à Panama, au Pérou, au Mexique, en Uruguay, au Chili, en Argentine et au Brésil ; un cours d'études brésiliennes à la Sorbonne en 1911 et, en même temps, un cours d'études françaises à São Paulo dont Georges Dumas prononce la leçon inaugurale en 1912 ; un *Livret de l'étudiant en France* dirigé aux Latino-Américains pour valoriser l'excellence de l'Université française dans sa totalité, non plus la seule Sorbonne – ce matériel sera traduit en portugais et en espagnol en 1912 – ; l'institutionnalisation, en 1913 par Martinenche, de l'envoi de professeurs en France et en Argentine ; la création du *Bulletin de la Bibliothèque américaine*, qui paraît mensuellement de 1910 à 1916 en France et en Amérique, pour propager l'activité du Groupement jusqu'au milieu de la Grande Guerre avec 141 articles dans son catalogue, dont plusieurs de Jules Supervielle. Mona Huerta poursuit : « conformément au programme énoncé par son président, Paul Appel, le bulletin sollicite la collaboration de professeurs, de savants et d'écrivains américains en même temps qu'il donne à lire les auteurs français qui s'expriment en ce domaine »²⁹⁵.

Suite à l'obtention de sa licence en espagnol à la Sorbonne, rentrant en France après son mariage en Uruguay en 1909, Supervielle fréquente le cercle du professeur et hispaniste Ernest Martinenche, dont le poste parisien est créé en 1906 et transformé en chaire en 1919. Il réunit autour de sa *Bibliothèque américaine* un bon nombre d'étudiants et d'écrivains français, espagnols et sud-américains. Il s'agit d'un des premiers contacts importants de Supervielle avec les milieux intellectuels en France. Cet encouragement mène à la parution des extraits de sa thèse dans le *Bulletin* de la bibliothèque, ce qui est fondamental pour le développement de sa réflexion, ainsi que pour l'expansion de ses relations, comme le relate Marion Simonin :

Alfonso Reyes, second secrétaire de la légation mexicaine, se joint à ce groupe cette année-là. Il repère vite Supervielle, dont il avait lu les fragments de thèse publiés entre 1910 et 1912 dans le *Bulletin*. Si Supervielle avait entamé des recherches sur « le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine », qu'il n'achèvera pas, Reyes avait traité du « Paysage dans la poésie mexicaine du XIX^e siècle ». La connivence littéraire et personnelle est alors évidente : une même attention

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Ibidem, p. 794.

portée à la nature et aux lettres du Nouveau Continent rapproche les deux jeunes gens, d'autant plus qu'elle relève d'une attitude assez nouvelle à l'époque, où les écrivains hispano-américains se préoccupaient plus de décrire l'exotisme de leurs séjours parisiens que de célébrer la beauté originale de leur pays.²⁹⁶

À partir de 1916 jusqu'en 1921, le *Bulletin de la Bibliothèque américaine* devient *Bulletin de l'Amérique latine*, exprimant une meilleure adéquation à son projet éditorial. Sont publiés 80 articles sous ce titre. Mais c'est en tant que *Revue de l'Amérique latine* que le Groupement trouvera son efficacité définitive dans la diffusion de la pensée scientifique. La revue, dont la première édition sort en 1922 et se poursuit pendant dix années, « déborde le cadre de la coopération universitaire et reste, sans nul doute, l'un des ferments de la connaissance de l'Amérique latine en France en même temps qu'elle accompagne l'émergence du latino-américanisme »²⁹⁷ selon Mona Huerta. Adriana Berchenko détaille le rôle de la revue dans un sens plus ample, en la situant dans les années difficiles de l'après-guerre où la France veut renforcer son identité latine contre les valeurs germaniques qu'elle a combattues. Cet aspect identitaire touche, bien sûr, les hispano-américains :

Si en el siglo XIX los burgueses de América Latina vinieron a Francia para cultivarse e impregnarse de cultura Europea, los intelectuales de los años 20 – gran parte de ellos burgueses también – llegaron en busca de reconocimiento y terminaron viviendo su permanencia como una toma de conciencia de su ser latinoamericano. En este sentido, entre 1922-1932, la *Revue de l'Amérique latine* ofrece un impresionante panorama de la cultura y sobre todo de la literatura latinoamericana de entre-guerras.²⁹⁸

Comme nous le savons, ce sont les *Éditions de la Revue de l'Amérique latine* qui ont publié *Débarcadères* en 1922, la même année de la première édition de la revue. Le recueil de Supervielle est l'un des ouvrages phare de ce moment où le Groupement est sur la frontière de la diplomatie et de la culture, en répondant à des préoccupations politiques, sociales et intellectuelles, y compris une certaine esthétique de l'américanisme que nous analyserons maintenant.

²⁹⁶ SIMONIN, Marion, Ne ressembler à personne, toucher tout le monde : Supervielle et ses amitiés littéraires, *Fabula / Les colloques, Jules Supervielle à la croisée des chemins*.

²⁹⁷ HUERTA, Mona, Un médiateur efficace pour la coopération scientifique française : le groupement des universités et des grandes écoles de France pour les relations avec l'Amérique Latine. **Encuentro de Latinoamericanistas Españoles (12. 2006. Santander): Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España**, 2006, s.l., Espagne. pp.792-803, p. 795.

²⁹⁸ BERCHENKO, Adriana, La Revue de l'Amérique latine en los años 20, **América : Cahiers du CRICCAL**, n°4-5, 1990. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux guerres, 1919-1939. pp. 21-26, p. 24.

3.3.2 Américanisme et cosmopolitisme

À la fin du troisième et dernier extrait publié de sa thèse sur « Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine », Supervielle commente le célèbre « Martín Fierro » d'Hernández. Dans ce poème épique, le protagoniste qui donne son nom au texte fuit la police après avoir tué un gaucho lors d'une rixe. Il quitte l'estancia pour se réfugier dans la pampa. Notre critique regrette une absence dans le récit : « malgré sa longueur, aucune description de la nature argentine ; en revanche, la vie des 'gauchos vagos' y est décrite de façon fort originale et l'on comprend aisément le retentissement considérable de cette œuvre »²⁹⁹. Cette citation donne son point final à l'article. Cette conclusion brève, ponctuelle, sans considération plus ample sur la poésie hispano-américaine représente l'arrêt de l'étude, l'auteur n'a peut-être pas trouvé une expression plus authentique de la nature hispano-américaine dans le corpus analysé. Mais il trouvera des alliés dans ses recherches, particulièrement un autre nom fasciné par le voyage.

Les premiers mots de Supervielle adressés à Larbaud sont, curieusement, sur la dédicace de *Débarcadères* qu'il envoie en 1923 à son futur ami : « Au Maître Valéry Larbaud, au précurseur, au géographe illimité, en signe d'une admiration qui a résisté à tous les climats »³⁰⁰. Il convient d'analyser pourquoi Larbaud inspire une si grande admiration chez Supervielle, particulièrement de comprendre pourquoi notre auteur lui consacre ces qualités de « maître », de « précurseur » et de « géographe illimité ».

Né à Vichy le 29 août 1881, ayant donc presque le même âge que Jules Supervielle, Valéry Larbaud peut être en effet le pionnier en France de l'américanisme. Sylvia Molloy raconte qu'il est le premier « – ou presque le premier, car il y avait déjà eu une tentative de la part de Gourmont – à donner droit de cité à la littérature hispano-américaine en l'accueillant sur le même plan qu'on accueille les autres littératures étrangères »³⁰¹. L'américanisme n'est pas un mouvement d'avant-garde organisé au point de présenter un manifeste élaboré, mais, au niveau de l'esthétique, il y a sans doute une recherche, une volonté de création mêlée d'un

²⁹⁹ SUPERVIELLE, Jules, Le sentiment de la nature dans la poésie hispano américaine, **Bulletin de la Bibliothèque américaine**, janvier 1912, p. 114.

³⁰⁰ SUPERVIELLE, Jules, apud : RABATÉ, Ève, Supervielle, Larbaud et la revue *Commerce*, **Fabula / Les colloques, Jules Supervielle à la croisée des chemins**.

³⁰¹ MOLLOY, Sylvia, **La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle**, Paris, PUF, 1972, p. 147.

certain discours de rupture, d'innovation, d'authenticité. Mais comment cette place de pionnier pourrait-elle être attribuée à un Français ?

Les lectures enfantines de Hugo et de Mérimée ont éveillé son premier enthousiasme hispaniste chez Larbaud. Mais le goût du monde hispano-américain arrive lors de son séjour au collège Sainte-Barbe à Paris, « plus cosmopolite qu'une exposition universelle »³⁰², observe le poète lui-même. Le collège Sainte-Barbe était « un lieu où l'on entendait cent fois par jour, prononcés avec un accent héroïque, ces mots : 'Nous autres Américains' »³⁰³. C'est l'aspect *Nouveau Monde* de l'univers hispanique qui frappe d'abord le garçon. Ses camarades étaient des fils d'immigrants hispano-américains venus d'Uruguay, d'Argentine, d'Équateur, parmi d'autres pays hispanophones d'Amérique.

À cause de sa santé fragile, Larbaud n'a jamais voyagé au continent de naissance de Supervielle. Celui-ci en a même songé dans une lettre à son ami le 14 octobre 1924, quand il venait de faire connaissance de Ricardo Güiraldes à Buenos Aires, une nouvelle amitié en commun : « Avec quelle joie ne vous verrions-nous pas débarquer en ces terres lointaines où certains de vos héros vous ont précédé, et vous promener dans les rues Florida, Callao, Charcas, Ayacucho, Santa Fé... »³⁰⁴. Mais ce rendez-vous n'a malheureusement jamais eu lieu. Et c'est peut-être pourquoi cette fascination hispano-américaine paraîtra dans les principales publications de Larbaud dès le début. Le personnage de Barnabooth, une sorte d'alter ego de l'auteur, surgit déjà en 1908 dans *Poèmes par un riche amateur*. Il est un sud-américain voyageur : « [Larbaud] attribue aussi à son personnage ce qu'il avait pu envier chez ses condisciples de Sainte-Barbe et qui est resté pour lui le signe, en quelque sorte, de l'Amérique hispanique : la liberté »³⁰⁵, observe Sylvia Molloy. Maria Isabel Sáez souligne des qualités que Supervielle ira attribuer plus tard à son maître : « Una poesía lírica innovadora que se nutre de nuevos espacios geográficos al ritmo frenético de los recorridos ferroviarios por todo el continente europeo »³⁰⁶.

Mais c'est le roman *Fermina Marquez*, paru en 1913, qui traite avec plus d'authenticité une Amérique hispanique, « car elle est celle que Larbaud connaît de

³⁰² LARBAUD, Valery, apud MOLLOY, Sylvia, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, Paris, PUF, 1972, p. 147.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ SUPERVIELLE, Jules, Correspondance, *Revue Europe*, 73^e Année, Numéro 792, Avril 1995, p. 18.

³⁰⁵ MOLLOY, Sylvia, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, Paris, PUF, 1972, p. 149.

³⁰⁶ SÁEZ, Maria Isabel Corbí, *Poèmes par un riche amateur : de l'aventure lyrique novatrice à l'aventure textuelle*, *Anales de Filología Francesa*, n. 17, 2009, p. 69.

première main, celle de ce petit noyau d'Hispano-Américains transplantés qui peuplaient Sainte-Barbe »³⁰⁷, dit Molloy. Malgré les différences de style et de construction, les deux ouvrages se rejoignent « lorsqu'il s'agit de mettre en valeur un trait du caractère hispano-américain qui séduit tout spécialement Larbaud : le cosmopolitisme »³⁰⁸.

Du côté de la critique, Larbaud avait déjà esquissé une sorte de manifeste américaniste auparavant. En avril 1907, dans la revue *El Nuevo Mercurio* de Gómez Carrillo il publie son premier article sur la littérature hispano-américaine, « La influencia francesa en las literaturas de lengua castellana », écrit en espagnol, ce qui renforce déjà sa veine cosmopolite. Larbaud adresse en fait le texte à des écrivains hispano-américains. Il y parle du péril des influences françaises sur des plumes sorties des pays qui venaient de conquérir leur indépendance de l'ancienne métropole européenne. Il avertit en somme sur le remplacement de l'influence espagnole par celle venue de France, une *franco-manie* indésirable. Pour fuir ce piège, il y a quelques propositions aux écrivains hispano-américains, traités curieusement à la troisième personne du pluriel :

Yo les diría de buen grado que en efecto es deseable frecuentar lo más distinguido de París y esta 'élite' es sobre todo la de las letras, sin duda alguna. Pero ya que ellos también piensan un poco en su público, no les pedimos poemas del Barrio Latino, ni noticias [*sic*] que dejen comprender que han sido escritas en la terraza de un café a la moda del bulevar. Exigimos de ellos las visiones de villas tropicales, blancas y voluptuosas ciudades de las Antillas, villas de conventos en el corazón de los Andes negros, las verdagueantes perspectivas de avenidas acariciadas por ráfagas de aire tibio de México y de Buenos Aires ; la vida de estancieros y gauchos, una bella silueta de vaquero de las provincias fronterizas de la República Argentina, y por lo tanto, el espectáculo de la naturaleza, la nota exótica, la tristeza, la melancolía y asimismo el tedio que se desprende de ciertos paisajes andinos.³⁰⁹

Il est vrai que ce texte de 1907 présente des positions que Larbaud lui-même accusera plus tard de fausses, surtout sur le point où il propose que la littérature nationale serait plus importante que la cosmopolite, celle où les écrivains sont atteints de la franco-manie. Sylvia Molloy signale que l'article qu'il écrit sur Borges dans *La Revue*

³⁰⁷ MOLLOY, Sylvia, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, Paris, PUF, 1972, p. 149.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ LARBAUD, Valéry, La influencia francesa en las literaturas de lengua castellana, apud MOLLOY, Sylvia, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, Paris, PUF, 1972, p. 154.

européenne de décembre 1925 montre bien un changement d'avis : « l'auteur de *Inquisiciones*, justement par son cosmopolitisme, produit quelque chose de typiquement argentin, c'est-à-dire de national »³¹⁰.

Dans les extraits de sa thèse, Supervielle semble touché par les exigences de l'article de Larbaud paru en 1907. Sa recherche d'un *sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine* répond bien à la liste de sujets proposés par l'américanisme embryonnaire de son futur ami. Il y a même l'exotisme que Supervielle introduit dans ses premiers recueils et qui sera, comme chez Larbaud, corrigé ou même dépassé dans les années 1920 par l'évolution de leurs écritures, de leurs idées. Nous ne savons cependant pas exactement dans quelle mesure l'un a influencé l'autre au fil de ces deux premières décennies qui précèdent la publication de *Débarcadères*. Leur amitié et leur correspondance se développeront surtout à partir de 1923, notamment par le biais de la revue *Commerce* que Larbaud dirige et où il accueillera des textes de Supervielle. En 1922, cependant, le numéro 9 de la revue *Intentions* rendait hommage à Larbaud, et Supervielle lui dédie le poème « Cinq, sept, neuf » dont nous citons la dernière strophe – le neuvain correspondant au *neuf* du titre :

Vous êtes l'inventeur du plus beau jeu de cartes
Que l'on donne d'un pays à l'autre à la hâte
Sur le tapis des Continents
Aux amis parisiens des arrondissements,
À des poètes nés en wagon ou en barque,
Et à de chères inconnues que recommandent
Leur accent étranger sur leurs épaules nues,
L'arôme vaporeux de leurs points cardinaux,
Et la sérénité que fuyait Barnabooth.³¹¹

Le poème est repris dans la première édition de *Gravitations* en 1925, mais il sera supprimé de l'édition définitive du recueil en 1932. Selon Michel Collot, parce que le poète le trouvait peut-être « trop imparfait et indigne de son dédicataire ; on peut aussi penser que cet éloge du voyage convenait mieux à l'esprit de *Débarcadères* qu'à celui de *Gravitations*, plus cosmique que cosmopolite »³¹². Sous le signe du voyage, du cosmopolitisme et de l'américanisme, nous croyons ainsi que la production de

³¹⁰ MOLLOY, Sylvia, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, Paris, PUF, 1972, p. 153.

³¹¹ SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1053.

³¹² COLLOT, Michel, Notice de *Gravitations*, in : SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 729.

Larbaud à partir de l'article de 1907 ajouté aux recueils, aux romans et à d'autres textes critiques sur quelques écrivains sud-américains publiés en revues pendant la Première Guerre suffisent pour que Supervielle lui attribue le titre de « maître », de « précurseur », de « géographe illimité » en 1923 et même avant.

Toutefois le cosmopolitisme et l'américanisme de Larbaud, ajoutés à l'expérience individuelle du voyage de Supervielle lui-même, ne sont pas les seules discussions contextuelles qui expliqueraient la force géographique de sa poésie au début des années 1920, illustrée notamment dans *Débarcadères*. En effet, chacune de ces expériences s'aligne sans doute à une autre tendance, plus ample, de la création poétique à l'aube du XX^e siècle.

3.3.3 La poésie planétaire

Marcel Raymond constate un changement important dans la poésie française au début du XX^e, qui a rompu avec le symbolisme. Cette rupture donne place à une poésie « 'matérialiste', en un sens, sans aucun style, nourrie de sensations brutes et moulée sur les choses ; [...] au centre d'un monde urbain, le poète sentira naître en lui une sensibilité nouvelle et une soif renouvelée de merveilles »³¹³. Julien Knebusch, dans son essai *Poésie planétaire : ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XX^e siècle*, procède à une analyse assez exhaustive d'une tendance ou d'une poésie qui « s'ouvre au monde dans sa dimension planétaire et prend sa diversité même comme horizon pour découvrir le monde en tant qu'espace-temps »³¹⁴. Elle surgit avec la « crise des valeurs symbolistes », comme l'a diagnostiqué Michel Décaudin dans son essai homonyme sur le sujet, et s'ajoute à d'autres dynamiques de fusion avec l'univers au début du XX^e siècle, y compris la littérature exotique célébrant un ailleurs inaccessible, la poésie coloniale louant les richesses de l'empire, la littérature d'aventure et même le surréalisme qui met en question les représentations du monde pour mieux lui appartenir :

Ce moment qui reste encore mal perçu par la critique et l'histoire littéraires associées, de façon surprenante peut-être, des noms aussi différents que ceux

³¹³ RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1940, p. 218.

³¹⁴ KNEBUSCH, Julien, *Poésie planétaire : ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 10.

de Segalen et de Morand ; il réunit à la fois des poètes dont la poétique semble plutôt d'inspiration cosmique (Saint-John Perse) ou au contraire cosmopolite (Larbaud), ceux-ci étant d'ailleurs aussi bien boulingueurs (Cendrars) que diplomates de métier (Claudel). En effet, l'exploration des multiples richesses de l'univers a inspiré tout un plan de la poésie française sensible à un mouvement d'abolition des frontières, à l'élargissement planétaire voire interplanétaire de la vision du monde, à l'ouverture horizontale de l'espace et à un certain humanisme qui conduit à vouloir rendre le monde habitable.³¹⁵

La Première Guerre mondiale influence sans doute cette tendance, mais paradoxalement pour la renforcer, puisqu'elle s'associe à l'ouverture au monde et à l'accélération de ses représentations, pour rendre possible « l'expérience d'un temps mondial et la prise de conscience d'un changement de l'équilibre du monde »³¹⁶.

Il nous intéresse de cerner quelques conjonctures esthétiques de cette poésie dite *planétaire*, notamment celles que les poèmes de *Débarcadères* expriment. D'abord, la rupture d'une tradition dont nous avons déjà souligné quelques traits, celle de la littérature dite exotique. La montée d'une esthétique de la diversité et de l'ouverture au monde arrive logiquement par une attitude critique face à l'exotisme. Selon Knebusch, on pourrait diviser celui-ci en deux grandes traditions idéologiques à l'aube du XX^e siècle, celle de l'exotisme impérial caractérisé par « l'élan vers un monde à dominer et dont la diversité est toujours préalablement noyée dans une homogénéité ténébreuse et primitive que doit *éclairer* la culture porteuse de civilisation »³¹⁷, et celle de l'exotisme nostalgique, caractérisé par « la narration d'une fuite utopique répondant à l'*appel* d'un ailleurs aux allures idéales »³¹⁸. Tous deux portent leurs regards sur les mondes extra-européens, et cette perspective perdure certes au cours des trois premières décennies du XX^e siècle, mais tend à se renouveler en fonction d'« une plus grande prise en compte de la variété et de l'hétérogénéité du réel ainsi que de ses liaisons dans l'espace »³¹⁹.

Dès 1898, Léon Bazalgette défend dans son essai sur l'*Esprit nouveau* la volonté « d'acquérir une connaissance exacte de l'étranger »³²⁰. Sur la même voie André Gide refuse de fétichiser le lieu, cette tendance de l'exotisme, et essaie de saisir

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ Ibidem, p. 11.

³¹⁷ Ibidem, p. 77-78.

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ BAZALGETTE, Léon, *L'Esprit nouveau dans la vie artistique, sociale et religieuse*, apud KNEBUSCH, Julien, **Poésie planétaire : ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XXe siècle**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 80.

l'essentiel d'une destination dans ses *Nourritures terrestres*³²¹. De même pour Paul Claudel dans *Connaissance de l'Est* où le poète valorise l'engagement concret du corps dans son exploration : la poétique de la diversité appréhende la variété du monde en le parcourant³²².

Contrairement à l'exotisme, cette préoccupation plutôt physique et cette découverte de la diversité sont prises comme un problème, une difficulté selon Knebusch, c'est-à-dire que l'ambition et l'espoir de la poésie représente une impuissance par les limites corporelles face à la grandeur et à la diversité du monde³²³. Le poème « Dans l'espace et dans le temps » de *Débarcadères* en est un bon exemple :

Ah ! tu voudrais jeter des ponts de soleil entre des pays que séparent les
[océans et les climats,
et qui s'ignorent toujours.
Les soirs de Montevideo ne seront pas couronnés de célestes roseraies
[pyrénéennes,
les monts de Janeiro toujours brûlants et jamais consumés ne pâliront point
[sous les doigts délicats de la neige française.³²⁴

La poésie planétaire cherche l'évidence du monde et le souci du corps en niant l'intellectualisme caractéristique du symbolisme. Knebusch parle d'un réalisme poétique dominant, tandis que le symbolisme et l'exotisme continuent à influencer la poésie plus discrètement. De toute façon, l'auteur trace des différences essentielles : « alors que les symbolistes doutent volontiers de la réalité des choses, les poètes [de la poésie planétaire] affirment l'existence du monde »³²⁵.

Dans cette tendance se trouve une réelle discussion sur le concept de lyrisme. Knebusch est peu satisfait de la définition hégélienne selon laquelle le lyrisme n'exprimerait que le monde intérieur :

En effet, à l'épreuve du monde, les poètes s'écartent aussi bien d'un idéalisme qui engloberait le monde dans la langue que d'un objectivisme qui se contenterait d'« enregistrer » le réel. L'attachement au réel ne contredit pas le lyrisme, au contraire, c'est bien le lyrisme qui semble permettre d'en exprimer la diversité. Ce lyrisme instaure un dialogue entre

³²¹ KNEBUSCH, Julien, **Poésie planétaire : ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XXe siècle**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 83.

³²² Ibidem.

³²³ Ibidem, p. 87.

³²⁴ SUPERVELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 63-64.

³²⁵ Ibidem, p. 90.

le monde et le sujet, et fait résonner tant l'extériorité que l'intériorité de ce dernier pour s'ouvrir sur un monde à la fois réel et personnel.³²⁶

Knebusch cite *Débarcadères* comme exemple de ce lyrisme qui devient un lieu de conflit entre une prolifération excentrique et la synthèse du moi et du monde, puisque le recueil est « divisé entre une propension à l'ouverture, à la démesure et à l'éclatement du moi »³²⁷.

En résultat de cette double rupture avec le symbolisme et avec l'exotisme, la sensibilité de la poésie planétaire apporte quelques procédés textuels et stylistiques répondant à ce nouveau regard. Analysons les points suivants : le lexique, le vers et la métonymie.

Concernant le lexique, une poétique ouverte au monde exige un vocabulaire varié captant sa diversité : « l'on constate d'abord une double suspicion des artisans de la diversité, à la fois par rapport au lexique symboliste jugé obscurantiste, précieux, abstrait et métaphysique, et vis-à-vis du lexique exotique considéré stéréotypé, pittoresque et fade »³²⁸. Dans cette recherche d'un vocabulaire plus simple, concret et précis, figurent les mots étrangers, les toponymes, le domaine spécialisé des sciences – à l'instar des avant-gardes – ainsi que les différents registres de l'oralité, comme l'argot et le parler dialectal. Knebusch cite *Alcools* (1913) d'Apollinaire, à partir duquel « le poète situe géographiquement tous les éléments de paysage, des noms de rues aux noms de la mappemonde, tous les toponymes l'intéressent, y compris les toponymes étrangers »³²⁹, la géologie dans *Éloges* (1911) de Perse, l'astrophysique dans *Jeux cosmiques* (1929) de Guéguen. Encore une fois, une place spéciale est réservée à *Débarcadères* : ses poèmes représentent une « tentation de la démesure »³³⁰ où nous témoignons d'une multiplication de mots étrangers, comme dans un verset du poème « Retour » dont sa pampa « n'a pour toute végétation que quelques *talas*, *ceibos*, *pitás* »³³¹. Nous ajoutons aux remarques de Knebusch l'exemple du poème « L'Atlantique est là qui de toutes parts » où la mer « s'allonge dans la chambre de chauffe, rôde dans la soute au charbon, / enveloppe ce bruit de forge, s'annexe sa

³²⁶ Ibidem, p. 91.

³²⁷ Ibidem, p. 92.

³²⁸ Ibidem, p. 108.

³²⁹ Ibidem, p. 110.

³³⁰ Ibidem, p. 112.

³³¹ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 17.

flamme si terrestre »³³², ce lexique de l'intérieur du navire semble donc s'équilibrer avec la couleur locale sud-américaine de l'autre poème, il s'agit plutôt de valoriser le divers des différents espaces et domaines que de renforcer un exotisme.

Concernant le vers, il n'est pas unanime que les poètes de la diversité renoncent aux formes traditionnelles. Supervielle lui-même, comme nous le savons, mélange le verset avec une métrique classique. Toutefois, l'inspiration de la diversité du monde est le côté qui mène vers la rupture, elle « s'exprime essentiellement par une transgression du vers alors que le vers tend à présupposer un espace dans lequel ou par lequel le poète s'ouvre au monde »³³³. Knebusch cite *Les Poésies de A.O. Barnabooth* (Larbaud), *Alcools* (Apollinaire), *Quatre Continents* (Durtain) et *Débarcadères* comme des recueils présentant une hétérométrie reflétant la diversité de la planète. En fait, le vers de la tradition porterait une illusion de totalité, et cette illusion « est d'abord brisée avec les formes poétiques qui se rapprochent de la prose et, partant, des rythmes variés du monde quotidien »³³⁴. Si à l'époque symboliste le vers libre servait surtout à exprimer les tribulations de l'intériorité, au début du XX^e siècle nous arrivons à un nouveau vers-librisme, un vers libre dit international, répondant aux dynamiques du monde concret vécu par les poètes voyageurs :

En effet, le vers traditionnel, dont le vers libéré est encore étroitement dépendant, formait un cadre bien trop rigide pour l'expérience de la multiplicité des mondes et de l'étendue qui les traverse. Cendrars, Saint-John Perse, Larbaud et Claudel, illustrent pour Murat³³⁵ la pratique d'un vers libre de type international, et l'on pourrait ajouter Durtain, Morand ou Nau à cette liste. Murat relève au moins cinq traits caractéristiques de ce vers : tout d'abord sa présentation typographique qui est indépendante des propriétés du langage et des traditions poétiques nationales (un point qui concerne donc sa mise en page) ; la longueur des unités du poème (nombre de lignes d'une phrase ou nombre de syllabes d'un vers) qui tendent à allonger le rythme du poème et à produire de longues phrases modulées ; le découpage du vers selon un ordre indépendant de la syntaxe et des traditions métriques ; l'absence de périodicité et de superstructures métriques.³³⁶

Nous savons que *Débarcadères* présente au moins trois de ces cinq traits du vers-librisme international : la typographie en italique indiquant les poèmes utilisant des

³³² Ibidem, p. 49.

³³³ KNEBUSCH, Julien, **Poésie planétaire : ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XXe siècle**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 116.

³³⁴ Ibidem, p. 117.

³³⁵ Michel Murat, **Le vers libre**, Paris, Honoré Champion, 2008.

³³⁶ KNEBUSCH, Julien, **Poésie planétaire : ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XXe siècle**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 117.

versets ; les variations de la longueur des poèmes, dont les versets sont ceux qui allongent le rythme du texte et s'adaptent aux grandes étendues spatiales chantées, telles que la pampa et la mer, ainsi que le temps au sens figuré ; le découpage de quelques vers est indépendant des traditions métriques, comme par exemple la réunion de deux octosyllabes sur la même ligne dans « San Bernardino ». Knebusch souligne encore une fois la place à part du recueil de Supervielle parmi les ouvrages d'autres auteurs, surtout en ce qui concerne l'utilisation du verset, qui n'a nécessairement pas le même statut du vers libre international :

Le cas est sans doute plus complexe pour *Débarcadères* de Supervielle. Certains vers s'apparentent au vers libre international. Cependant, le poète, à l'instar de Perse et de Claudel, fait explicitement référence au « verset ». Peut-on faire abstraction de cette référence susceptible de réactiver un sens biblique ? Dans ce cas de figure, est-ce que l'espace occidental moderne des versets revêt le même sens que celui des vers libres ? Pourquoi cet espace, dans le cas des versets, serait-il « moderne » ? Il nous semble que l'assimilation du vers libre international et du verset prête matière à discussion et que la distinction de ces formes poétiques et des espaces auxquels ils sont associés, permettrait d'approfondir la compréhension de cette ouverture au monde.³³⁷

Nous avons brièvement exploré cette question, en proposant que le verset chez Supervielle est plutôt un vers long proche de la prose, un format qui accueille volontiers une écriture privilégiant les images sur les mots. Ce verset semble n'avoir aucun compromis avec son origine biblique ou claudélienne.

Un monde pris dans sa concrétude suppose l'horizontalité. Celle-ci évoque la relation métonymique. L'héritage symboliste, fortement métaphorique, est par contre compris dans la verticalité, à l'image d'une métaphysique, ces transcendances, ces profondeurs, ces idéalizations. Les poètes de la diversité remplissent leurs créations de figures de style qui répondent plutôt à la présentation horizontale de la planète :

Pour autant, ils ne refusent pas d'explorer, à leur tour, les découvertes du romantisme sur les analogies universelles et du symbolisme sur les correspondances. Les poètes semblent travaillés, bien souvent, à la fois par une logique analogique et par une logique métonymique, ce qui fait toute la complexité et l'intérêt de cette période littéraire.³³⁸

Les figures de style récurrentes dans les productions de ces poètes sont liées à la contiguïté, comme l'ellipse, l'asyndète, la parataxe, qui expriment des évocations

³³⁷ Ibidem.

³³⁸ Ibidem, p. 138.

rapides et sans transitions, « comme dans un monologue intérieur ou dans un film »³³⁹. Les figures d'énumération ont en plus le contigu par excellence, elles forment des listes, des catalogues, tout ce qui apparaît pendant le parcours du monde. Les figures de connexion, comme la répétition, l'anaphore et la polysyndète, expriment un rapport infini d'horizontalité, cependant sans la présence d'une hiérarchie. Knebusch cite à ce propos le poème « La Sphère » de *Débarcadères*, où les conjonctions de coordination sont mises en évidence dans la position d'anaphores dans la première, la deuxième et la quatrième strophes :

Roulé dans tes senteurs, belle terre tourneuse,
Je suis enveloppé d'émigrants souvenirs,
Et mon cœur délivré des attaches peureuses
Se propage, gorgé d'aise et de devenir.

Sous l'émerveillement des sources et des grottes
Je me fais un printemps de villes et de monts
Et je passe de l'alouette au goémon,
Comme sur une flûte on va de note en note.

J'azure, fluvial, els gazons de mes jours,
Je narre le neigeux leurre de la Montagne
Aux collines venant à mes pieds de velours
Tandis que les hameaux dévalent des campagnes.

Et comme un éclatant abrégé de saisons,
Mon cœur découvre en soi tropiques et banquises
Voyageant d'île en cap et de port en surprise
Il démêle un intime écheveau d'horizons.³⁴⁰

Toujours selon ce chercheur, la présence des parallélismes *de...au*, *de...en* contribuent « à produire un effet de glissement dans le texte et dans l'horizontalité accentuée »³⁴¹.

Il est vrai que, comme les métaphores et les analogies persistent dans les créations des poètes de la diversité, il serait difficile d'affirmer qu'il y a, au niveau de l'utilisation des figures de style, des ruptures définitives : « Il n'existe aucune coupure nette entre ces poètes et le romantisme (contrairement à l'exotisme qui se retrouve plutôt sur le banc des accusés) »³⁴². Ainsi, il est possible de reconnaître au sein de la poésie planétaire des ruptures évidentes plutôt sur le plan idéologique, celui de la mentalité impérialiste, tandis que, dans le discours des avant-gardes, il reste toujours

³³⁹ Ibidem, p. 139.

³⁴⁰ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 77-78.

³⁴¹ KNEBUSCH, Julien, *Poésie planétaire : ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 142.

³⁴² Ibidem, p. 150.

un souci de libération hérité des romantiques, une mise en valeur de la subjectivité où les figures de style travaillent sans cesse à des reformulations variées, adaptées au goût, aux questions idéologiques et même politiques de chaque époque. Stendhal disait d'ailleurs, un siècle avant cette tendance de la poésie planétaire, que le *romanticisme* « est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible »³⁴³.

Il convient d'ajouter un résumé assez didactique des logiques métaphorique et métonymique que nous venons d'analyser :

La figure métaphorique d'une poétique symboliste saisit les différentes réalités à partir d'une unité profonde, présumée et occulte, et œuvre à la fusion totale de tous les êtres et de toutes les choses. Or, la poétique de la diversité aspire à participer à un ordre du monde et à un espace-temps du monde plutôt qu'à traduire une unité profonde du monde ou à créer un tel ordre de toutes pièces. Autrement dit, l'ouverture au monde est une phénoménologie du monde plutôt qu'une traduction ou une création du monde.³⁴⁴

Dans les quelques années qui précèdent et qui succèdent la parution de *Débarcadères*, Supervielle participe ainsi à des réflexions inséparables de ses conditions matérielles : un individu partagé entre l'Amérique du Sud et l'Europe, un sud-américain vivant à Paris introduit dans des cercles pensant les rapports culturels et intellectuels entre la France et les pays hispano-américains. L'américanisme et le cosmopolitisme, la critique de l'exotisme, l'attention qui conduit sa création vers une phénoménologie du monde, tous ces éléments contextuels les plus amples comme les plus spécifiques se font écho dans chaque poème du recueil.

³⁴³ STENDHAL, Henri Beyle, *Racine et Shakespeare*, Paris, A. Hatier, 1927, p. 23.

³⁴⁴ KNEBUSCH, Julien, *Poésie planétaire : ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 147.

Bilan

Dans cette première partie, nous avons accompagné d'abord la biographie et les différentes étapes de la production de Jules Supervielle. *Débarcadères* se place au début des années 1920 où le travail de l'auteur est reconnu en définitif par l'intellectualité littéraire de Paris, dans deux milieux en particulier : ceux qui travaillent et diffusent la modernité poétique et ceux qui réfléchissent sur le cosmopolitisme et les rapports entre la France et l'Amérique du Sud. Nous avons vu que *Débarcadères* paraît comme l'œuvre phare de l'inauguration des *Éditions de la Revue de l'Amérique latine*, ce qui témoigne de l'importance de Supervielle dès le début de la décennie. Au cours des années 1920, il renforce ses liens avec les cercles d'importantes revues comme celui de la NRF, et renonce peu à peu son inquiétude de trouver ou d'écrire en littérature la *couleur locale* et le *sentiment de la nature* sud-américains qui l'accompagnait dès ses études des années 1900 et 1910.

Nous avons également fait une analyse de la poétique de Supervielle, particulièrement sur les points qui le rapprochent et ceux qui le séparent des surréalistes. L'auteur lui-même cherche à exprimer son éloignement de ceux-ci, et cela non seulement dans les années 1920 quand les manifestes paraissent : il réitère son *non abandon de la raison* par la métaphore des deux pédales dans son art poétique paru en 1951. Cet effort nécessaire de distanciation d'« une telle consommation de folie en vers et en prose »³⁴⁵ révèle cependant que sa poésie est aussi pleine de « folie », c'est-à-dire remplie de points en commun avec les surréalistes, notamment l'abandon de la séparation des contraires qui se matérialise par l'utilisation récurrente de l'oxymore.

Concernant *Débarcadères* particulièrement, nous avons introduit les sujets principaux du recueil, en proposant un parcours de lecture, et montré comment quelques extraits annoncent ou maintiennent des éléments de la poétique plus générale de Supervielle, comme l'*humour triste* dans « La chanson du baladin », le *corps tragique* dans « Plus de trente ans je me cherchai » ou l'*oublieuse mémoire* dans « Paris ». Notre analyse du contexte de parution de l'ouvrage expose en plus qu'il ne naît pas simplement dans une inquiétude esthétique personnelle du poète, sa quête s'inscrit en effet dans un contexte plus ample de réflexions sociales et culturelles,

³⁴⁵ SUPERVIELLE, Jules, En songeant à un art poétique, in : **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 560.

notamment l'américanisme et le courant de la poésie planétaire qui situent *Débarcadères* parmi d'autres ouvrages reflétant son époque. Le recueil exprime ainsi la négation de la tradition exotique par une réelle ouverture au monde, en s'éloignant d'un anthropocentrisme colonial.

Dans la deuxième partie du présent travail, nous développerons ces réflexions préalables concernant la poétique de Jules Supervielle et la place de *Débarcadères* dans son œuvre. Nous focaliserons la représentation de l'espace dans ses poèmes, et ce sera notre analyse textuelle proprement dite du corpus. L'élément spatial nous révélera d'importants héritages esthétiques et son expérience sensible du monde.

DEUXIÈME PARTIE

Une étude de l'espace dans *Débarcadères*

Introduction

Dans les deux chapitres qui suivent, nous procédons à une étude pluridisciplinaire de l'espace dans *Débarcadères*. Le chapitre 1 explore d'abord les origines d'une rêverie de l'espace, trouvée notamment dans les expériences romantique et symboliste de la nature. Nous proposons un parcours partant du sentiment de la nature, à l'exemple de celui qu'a tracé Michel Collot (2005) sur le rapport entre le paysage et la poésie. Nous avons cependant priorisé la métaphysique du concept de nature romantique pour focaliser les nuances qui joignent et séparent le romantisme, le symbolisme et la rêverie de l'espace urbain, à partir des réflexions de Charles Baudelaire. À travers une approche comparative, les échos de cet héritage en même temps philosophique, religieux (puis laïque) et esthétique de l'espace seront cherchés dans quelques poèmes de notre corpus principal. Si dans la première partie nous avons procédé à observer où Supervielle dépasse les regards exotique et symboliste, ici c'est l'occasion d'approfondir l'analyse de *Débarcadères* pour mettre en évidence comment son auteur est un héritier direct de l'esthétique du XIX^e siècle et, en même temps, découvrir ses particularités.

Le chapitre 2 concerne l'analyse poétique en adoptant une approche phénoménologique de l'espace. Elle trouve son origine dans la critique dite thématique qu'illustrent particulièrement les travaux de Gaston Bachelard et de Jean-Pierre Richard dans les années 1950. Les travaux de Michel Collot, notamment ses remarques sur la notion de *structure d'horizon*, sont notre base épistémologique en ce qu'elles mettent à jour et systématisent la critique thématique dans un contexte poststructuraliste et invitent à valoriser des démarches théoriques où l'expérience sensible du monde est comprise comme le point de départ de la création littéraire, spécialement dans le champ poétique. L'approche adoptée est ainsi, en même temps, la proposition d'une complémentarité à l'étude du chapitre premier et une perspective critique face à la *clôture du texte* que la théorie littéraire du XX^e siècle a valorisée et qui fait l'objet jusqu'à nos jours de discussions spécialisées de la littérature.

À la fin de chacun des deux chapitres, nous proposons des considérations finales pour réfléchir sur les différentes représentations de l'espace dans les poèmes de *Débarcadères*, ainsi que sur les contributions que de notre étude peut apporter par rapport à d'autres travaux déjà entrepris sur le recueil.

Chapitre 1 – La rêverie de l'espace : héritages

L'un des deux quatrains de « Montagnes », poème qui mêle des alexandrins et des octosyllabes rimés en schéma ABBA, nous présente un sujet mélancolique placé dans l'espace naturel :

Je ne sais plus, Nature, entendre ta prière,
Ni l'angoisse de l'horizon,
Et me voici parmi les arbres et les joncs
Sans mémoire et sans yeux comme l'eau des rivières.³⁴⁶

Le poète se trouve d'abord privé de trois facultés fondamentales pour sa création : l'ouïe évoquée dans le verbe « entendre » au premier vers, la vue des « yeux » et la mémoire au dernier vers. Concernant l'ouïe, il est important de souligner que le *je* ne *sait* plus entendre, il parle donc avant tout d'un *savoir*, non simplement de l'un des cinq sens humains. Faisons ensuite attention aux objets de cette privation auditive : la *prière de la Nature* et *l'angoisse de l'horizon*. Concernant le premier objet, ajoutons qu'il est apostrophé. Le poète exprime à la Nature le regret des privations qui les empêchent de communiquer. Cette communication entre l'homme et la Nature – écrite en capitale –, ce langage par lequel l'homme et l'espace naturel peuvent se répondre est peut-être l'élément le plus évident d'un héritage esthétique dans *Débarcadères*. Citons le célèbre quatrain ouvrant le sonnet « Correspondances » des *Fleurs du mal* :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.³⁴⁷

Cette Nature, toujours en capitale pour se faire allégorie, laisse sortir « de confuses paroles » que le *je* de « Montagnes », de son côté, regrette de ne plus entendre. En outre, tandis que l'homme de Baudelaire « y passe à travers des forêts de symboles », celui de Supervielle est « parmi les arbres et les joncs » sans pouvoir reconnaître aucun signe qui ne soit la seule matérialité la plus évidente, la forêt n'appartient en fait qu'à la concrétude d'une nature en lettre minuscule, celle d'une crue objectivité.

³⁴⁶ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 88.

³⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Pocket, 2012, p. 33.

La mélancolie du poème de *Débarcadères* est la constatation que le champ d'un langage mystique, celui des « regards familiers » entre l'homme et la Nature, est interdit.

La raison de cette interdiction est révélée dans le poème qui succède à « Montagnes », celui intitulé « Stances » :

Voyageur, voyageur, accepte le retour,
[...]
Ton rêve modelé par trop de paysages,
Laisse-le reposer en son nouveau contour.

Tu ne peux plus, humain, t'ouvrir à la nature,
Te laisser envahir par les chaudes forêts ;
Il te faut revenir à l'exigeant secret
De ton cœur délaissé pour l'externe aventure.³⁴⁸

Dans un métalangage sur la création poétique, Supervielle ajoute un complément à l'inspiration symboliste de Baudelaire : quand l'homme voyage trop, il se voit incapable d'accéder aux correspondances avec la Nature, il ne sait plus l'entendre, son ouïe *a priori* ouverte à une certaine métaphysique devient sourd. Le voyage sous-entend ainsi une limite de l'intériorité du « rêve » par rapport à « l'externe aventure » du voyage, il faut équilibrer le dedans et le dehors. La conclusion, c'est que le poète ne doit pas trop déplacer son corps sur la planète s'il veut la chanter ; l'excès de voyage oblige à *délaissé le cœur*, le rêve doit donc « reposer en son nouveau contour », il est mieux de bien digérer le monde pour pouvoir bien le contempler depuis « l'exigeant secret » de l'intériorité, d'où l'impératif au voyageur d'*accepter le retour*.

Revenons à la mélancolie de « Montagnes ». En même temps que le poète se déclare sourd, il est « sans yeux comme l'eau des rivières » ; si la chaîne des correspondances est tarie et sa vision même est compromise, cela n'empêche pas que l'homme s'égle à l'eau d'une rivière. Nous avons dans ce seul quatrain tout un héritage qui est repris : dans le *savoir entendre* du poète dont la sensibilité accède à un langage et à une dimension transcendantaux et dans le sentiment de la nature où l'univers subjectif s'identifie à l'extériorité contemplée, comme l'observe Georges Gusdorf au sujet du romantisme lyrique :

³⁴⁸ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 89.

les états d'âme et le paysage s'appellent mutuellement soit par affinité, soit par contraste, fournissant à la poésie un répertoire varié de possibilités nouvelles [...] Le thème des saisons exprime la correspondance entre l'âme et l'univers par la vertu des analogies entre le climat du dehors et celui du dedans.³⁴⁹

Il convient de faire un parcours sur les origines de la rêverie de l'espace que la plupart des poèmes de *Débarcadères* actualise. Nous explorons d'abord dans les sous-chapitres suivants les fondements de la sensibilité romantique, notamment l'expression littéraire qui met en valeur l'espace naturel. Des extraits de textes de noms tels que Chateaubriand, Lamartine, Hugo et Moritz nous illustreront cette esthétique complexe qui hérite elle-même du discours religieux, de la philosophie moderne et de la métaphysique platonicienne. Ensuite, nous essayons d'élucider le passage de la rêverie de l'espace romantique à la rêverie de l'espace symboliste, en focalisant à la réflexion de Baudelaire au sujet de l'expression du *Beau* et de la modernité : l'inspiration lyrique abandonne le seul idéal de la nature pour rêver à la ville, ouverte à la civilisation. Chacune de ces nuances, romantique et symboliste, seront étudiées dans notre analyse textuelle de quelques poèmes de *Débarcadères*. Nous proposons que ces deux nuances prônant le rapport entre l'espace et l'expression lyrique sont les piliers de la rêverie de l'espace que son voyageur exprime.

1.1 Le romantisme et le sentiment de la nature

Reprenons un extrait de la présentation de *Débarcadères* où Supervielle observe que « la description directe ne me donne plus de joies, elle a fait son temps, les paysages m'ont surtout été, comme à beaucoup d'autres, des animateurs et des indices »³⁵⁰. Ce constat n'est pas seulement le rapport d'une évolution au sein de sa poétique particulière. Le poète y exprime aussi un héritage esthétique – ou un partage, compris dans l'expression « beaucoup d'autres ».

Charles Baudelaire, dans le chapitre sur « Le Gouvernement de l'imagination » de son *Salon de 1859*, poursuit les éloges au génie d'Eugène

³⁴⁹ GUSDORF, Georges, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976, p. 393.

³⁵⁰ SUPERVIELLE, Jules, apud RICHARD, René, *Les Débarcadères de Jules Supervielle*, *Revue de l'Amérique latine*, mars 1922, p. 264.

Delacroix, qui figuraient dans ses écrits sur l'art dès la brochure du *Salon de 1845*. Le poète rapporte un sujet toujours repris lors des causeries avec le peintre dans son atelier :

« La nature n'est qu'un dictionnaire », répétait-il fréquemment. [...] Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception ; encore, en les ajustant, avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. Il en résulte un très-grand vice, le vice de la banalité, qui est plus particulièrement propre à ceux d'entre les peintres que leur spécialité rapproche davantage de la nature extérieure, par exemple les paysagistes, qui généralement considèrent comme un triomphe de ne pas montrer leur personnalité. À force de contempler, ils oublient de sentir et de penser. [...] Si une exécution très-nette est nécessaire, c'est pour que le langage du rêve soit très-nettement traduit.³⁵¹

Il parle ici de peinture, mais la réflexion concerne aussi la création poétique, puisqu'elle comprend le fondement de l'esthétique romantique : la participation de l'imagination, du sentiment, du rêve à la contemplation du monde. La critique de Baudelaire cible la peinture des *dessinateurs* situés dans une tradition classique, l'équivalent plus ou moins de la *description directe* que Supervielle abandonne à partir de *Débarcadères*. Notre poète franco-uruguayen du début du XX^e siècle affirme que les paysages ne sont que « des animateurs et des indices » du *sentiment* et du *rêve* de sa contemplation, de son intériorité qui reconfigurera l'espace observé avant de l'exprimer esthétiquement. Il nous semble que cette déclaration de Supervielle se réfère à la tradition romantique de la création poétique qui est elle-même inséparable d'une réflexion sur l'espace.

Examinons la formation de l'adjectif *romantique*. Il vient du mot anglais *romantic*, en usage plus d'un siècle avant sa version en langue française parue à la fin du XVIII^e siècle. Formé à partir de *roman*, pour qualifier des êtres de l'univers de la fiction, *romantic* « recouvre aussi les notions de romanesque, de beauté sauvage de la nature, de liberté »³⁵², appoincte Gérard Gengembre. Il était parfois rapproché de *picturesque*, puisqu'il qualifiait aussi des paysages et comprenait donc également le domaine de la peinture. Cependant, si l'anglais « a eu besoin de forger *romantic*, c'est précisément pour exprimer une qualité du paysage qui échappait au modèle pictural

³⁵¹ BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859*, in : *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 2011, p. 284.

³⁵² GENGEMBRE, Gérard, *Le Romantisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2003, p. 9.

classique »³⁵³, observe Michel Collot. En français, le mot *romanesque* ne répondait qu'au seul sens de l'univers fictif du roman. L'adjectif anglais, plus complexe,

est donc fortement lié à l'émergence d'une nouvelle sensibilité paysagère, elle-même inséparable d'une mutation sociale, éthique et esthétique. Le paysage classique exaltait, à travers le primat de la forme et de la limite, le règne de la raison ; *romantic* s'efforce de traduire une dimension nouvelle du paysage, qui déborde toute limite, implique une part de désordre et sollicite davantage l'imagination et l'affectivité. D'où la difficulté rencontrée, dès le XVIII^{ème} siècle, pour définir avec précision la signification de ce terme, qui est de l'ordre de la connotation plus que de la dénotation.³⁵⁴

L'adaptation française du mot apparaît d'abord dans le contexte de l'art du jardin, qui occupe une grande place dans l'esthétique du siècle des Lumières. René-Louis de Girardin, dans son ouvrage *De la composition des paysages* paru en 1777, utilise l'adjectif *romantique* pour désigner un des trois effets dans l'organisation du jardin, à côté du *poétique* et du *pittoresque*. Dans une note, il justifie l'utilisation du terme : « J'ai préféré le mot Romantique, à notre mot français, Romanesque, parce que celui-ci désigne plutôt la fable du roman et l'autre désigne la situation et l'impression touchante que nous en recevons »³⁵⁵. Une relation affective au monde, exemplaire dans l'art et l'expérience du paysage, est à la base de l'adjectif *romantique* dès son apparition en langue française, et il y restera étroitement lié.

Dans le domaine littéraire, c'est Jean-Jacques Rousseau qui l'emploie le premier au début de la célèbre « Cinquième Promenade » de ses *Rêveries du promeneur solitaire*, écrites entre 1776 et 1778 et publiées en 1782 : « Les rives du Lac de Bienné sont plus sauvages & romantiques que celles du Lac de Geneve, parce que les rochers & les bois y bordent l'eau de plus près »³⁵⁶. L'adjectif n'y apparaît qu'une fois, et l'auteur utilise *romanesque* pour qualifier ce même Lac de Bienné à la fin de la promenade. Sa description d'une fusion subjective avec l'espace ne distingue donc pas les nuances des deux adjectifs en question :

En sortant d'une longue & douce rêverie, en me voyant entouré de verdure, de fleurs, d'oiseaux & laissant errer mes yeux au loin sur les romanesques rivages qui bordaient une vaste étendue d'eau claire & cristalline, j'assimilois à mes fictions tous ces aimables objets, & me trouvant enfin

³⁵³ COLLOT, Michel, **Paysage et Poésie, du romantisme à nos jours**, Paris, José Corti, 2005, p. 22.

³⁵⁴ *ibidem*, p. 23.

³⁵⁵ GIRARDIN, R.-L., *De la composition des paysages*, Paris, Champ Vallon, 1992, p. 99, apud COLLOT, Michel, **Paysage et Poésie, du romantisme à nos jours**, Paris, José Corti, 2005, p. 24.

³⁵⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques, **Les Rêveries du promeneur solitaire**, Genève, 1782, p. 99.

ramené par degrés à moi-même & à ce qui m'entourait, je ne pouvois marquer le point de séparation des fictions aux réalités.³⁵⁷

L'expérience de Rousseau évoque la définition parue dans la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* en 1798 : « ROMANTIQUE. adj. des 2 g. Il se dit ordinairement des lieux, des paysages, qui rappellent à l'imagination les descriptions des poèmes et des romans. *Situation romantique. Aspect romantique* ». Dans la même page, l'ouvrage éclaire bien la particularité de son semblable étymologique : « ROMANESQUE. adj. des 2 genres. Qui tient du roman, qui est à la manière des romans. *Aventure romanesque. Manières romanesques. Style romanesque. Histoire romanesque* »³⁵⁸. En 1801, la *Néologie ou Vocabulaire des mots nouveaux* de Louis-Sébastien Mercier oppose « 'romanesque', jugé faux et bizarre, et 'romantique', qui 'se sent mais ne se définit point' [...] Le romantique désigne l'effet produit par un paysage, l'accord établi avec la sensibilité »³⁵⁹. Dans cette description d'un *effet* plutôt que le paysage lui-même, voilà le terme *romantique* attesté en français. Par cette seule définition embryonnaire, nous pouvons déjà observer un héritage dans la présentation de *Débarcadères* que fait Supervielle. Nous poursuivons de toute façon le parcours sur les piliers du romantisme, puisque ce mouvement comprendra d'autres nuances importantes dont, nous le verrons, une métaphysique qui est centrale pour notre analyse.

Entre l'adjectif né dans le rapport affectif d'un sujet avec l'espace jusqu'au nom *romantisme*, il y a une vingtaine d'années. Pourtant cette esthétique pas encore nommée, mais bien identifiée, sera de plus en plus présente dans les conversations mondaines et dans les réflexions des écrivains français à l'aurore du XIX^e siècle. Nous citons deux ouvrages qui traitent particulièrement de la littérature : le *Génie du christianisme* de Chateaubriand, paru en 1802, et *De l'Allemagne* de Mme de Staël, publié en 1810.

François-René de Chateaubriand écrit pendant son exil en Angleterre, entre 1795 et 1799, un ouvrage colossal d'apologie du christianisme où il explore les dogmes et le culte chrétien pour en proposer soit une lecture subjective, soit un essai philosophique. La deuxième partie de son *Génie* – aussi appelé *Beautés de la religion chrétienne* – qui explore la « Poétique du christianisme », nous intéresse

³⁵⁷ Ibidem, p. 117.

³⁵⁸ Dictionnaire de l'Académie Française, V^e édition, disponible sur : <https://portail.atilf.fr/dictionnaires/onelook.htm>

³⁵⁹ GENGEMBRE, Gérard, *Le Romantisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2003, p. 11.

particulièrement. Le chapitre I du Livre IV résume dans son titre deux thèses complémentaires : « Que la mythologie rapetissait la nature ; que les Anciens n'avaient point de poésie proprement descriptive ». Selon Chateaubriand, des noms comme Hésiode, Théocrite et Virgile, reconnus comme trois poètes qui ont chanté la nature, n'ont pas vraiment connu la description en littérature, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas pratiqué un regard contemplatif sur l'espace naturel. La raison, c'est leur culte : « Le plus grand et le premier vice de la mythologie était d'abord de rapetisser la nature et d'en bannir la vérité »³⁶⁰. L'auteur souligne que le problème n'est pas dû à un manque de sensibilité des artistes de l'Antiquité, mais que le problème résidait dans les fables de leur religion :

On ne peut guère supposer que des hommes aussi sensibles que les anciens eussent manqué d'yeux pour voir la nature et de talent pour la peindre si quelque cause puissante ne les avait aveuglés. Or cette cause était la mythologie, qui, peuplant l'univers d'élégants fantômes, ôtait à la création sa gravité, sa grandeur et sa solitude. Il a fallu que le christianisme vînt chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence et aux bois leur rêverie. Les déserts ont pris sous notre culte un caractère plus triste, plus grave, plus sublime : le dôme des forêts s'est exhaussé. Les fleuves ont brisé leurs petites urnes, pour ne plus verser que les eaux de l'abîme du sommet des montagnes : le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature.³⁶¹

Cette nature immense du monothéisme créé les conditions pour provoquer des extases analogues à celles de Rousseau dans sa cinquième promenade. Chateaubriand conclut ce chapitre I en évoquant une rêverie où il ajoute pourtant une métaphysique bien définie qui ne figurait pas dans les *fictions* du philosophe :

Il y a dans l'homme un instinct qui le met en rapport avec les scènes de la nature. Eh ! qui n'a passé des heures entières assis, sur le rivage d'un fleuve, à voir s'écouler les ondes ! [...] cette immensité qui fait naître en nous un vague désir de quitter la vie pour embrasser la nature et nous confondre avec son auteur.³⁶²

Chateaubriand n'emploie pas dans sa réflexion les termes *romantique* ou *romantisme* ; il ne fait qu'observer dans le culte chrétien une esthétique, des façons nouvelles – ou non antiques – de sentir le monde, particulièrement la nature.

Mme de Staël trouvera également dans le christianisme les bases d'une sensibilité moderne. Sa connaissance des mœurs et de la culture des Allemands est

³⁶⁰ CHATEAUBRIAND, François-René de, **Génie du christianisme**, Paris, Migneret Imprimeur, 1803, p. 263.

³⁶¹ Ibidem, p. 266.

³⁶² Ibidem, p. 270.

recueillie dans *De l'Allemagne*, essai littéraire et philosophique où elle consacre toute la deuxième partie à la littérature et aux arts de ces voisins des Français. Le chapitre IX cherche à cerner les différences fondamentales de « La poésie classique et de la poésie romantique », et ses premières lignes définissent les sources de cette dernière : « Le nom de romantique a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme »³⁶³. Différemment du ton apologétique de Chateaubriand en faveur de la sensibilité moderne par rapport à celle des Anciens, Mme de Staël fait plutôt une description :

La poésie païenne doit être simple et saillante comme les objets extérieurs ; la poésie chrétienne a besoin des mille couleurs de l'arc-en-ciel pour ne pas se perdre dans les nuages. La poésie des anciens est plus pure comme art, celle des modernes fait verser plus de larmes : mais la question pour nous n'est pas entre la poésie classique et la poésie romantique, mais entre l'imitation de l'une et l'inspiration de l'autre. La littérature des anciens est chez les modernes une littérature transplantée : la littérature romantique ou chevaleresque est chez nous indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui l'ont fait éclore.³⁶⁴

Dans la réflexion de Mme de Staël, la sensibilité spatiale fondatrice du regard romantique est discrète ; l'*immensité* des paysages naturels dans le christianisme observée par Chateaubriand est ici exprimée par les « mille couleurs de l'arc-en-ciel », il s'agit donc d'une remarque plutôt plastique, mais l'émotion qui y est attachée est bien valorisée à partir du moment où la poésie des modernes « fait verser plus de larmes ». Comme chez Chateaubriand, finalement, le culte implicite à la tradition littéraire qui a suivi celle de l'Antiquité est précisément identifié.

Si le ton apologétique du christianisme est en effet absent de son texte, Mme de Staël pour sa part conclut son chapitre avec un appel aux écrivains, en leur indiquant la voie romantique : « La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau »³⁶⁵. Ce pourrait être même une provocation particulière lancée aux plumes françaises qui, d'après une constatation formulée au cours du texte, insistent à imiter les classiques : « La nation française, la plus cultivée des nations latines, penche vers la poésie classique imitée

³⁶³ STAËL-HOLSTEIN, Germaine de, *De l'Allemagne*, Paris, H. Nicolle, 1810, p. 279.

³⁶⁴ Ibidem, p. 283-284.

³⁶⁵ Ibidem, p. 285-286.

des Grecs et des Romains »³⁶⁶. Un esprit cultivé ne représente d'ailleurs pas nécessairement une conquête, il est plutôt l'engrais d'un anachronisme : « La littérature des anciens est chez les modernes une littérature transplantée »³⁶⁷.

Depuis Chateaubriand et Mme De Staël, s'est affirmée la métaphysique qui manquait à l'esthétique qui fondera le romantisme en tant que mouvement ayant un nom et relativement structuré. Armand Vaillant observe que « philosophiquement, tout le romantisme peut se résumer au rêve utopique d'une synthèse idéale entre les sphères de l'intelligible et du sensible, du spirituel et du matériel, du métaphysique et du physique »³⁶⁸. L'essor du mouvement est fortement religieux, particulièrement dans le contexte français. Paul Bénichou, dans son *Sacre de l'écrivain*, étudie l'importance symbolique de la figure du poète et attribue ingénieusement au romantisme le statut d'une *demi-religion* :

Sa promotion [du poète] à un haut rang, moyennant une liaison supposée de son ministère avec la providence divine, était née du besoin qu'éprouvait la société postrévolutionnaire de conserver le sacré en le laïcisant. Mais cette promotion survenait dans une époque où l'intervention de Dieu dans les affaires humaines, et la possibilité d'un sacerdoce quel qu'il fût, avaient cessé justement d'être l'objet d'une véritable croyance. Cette espèce de demi-religion que le Romantisme prétend être, et la position à la fois supraterrrestre et militante de ses poètes, peuvent bien n'avoir été qu'un moment de transition, une sorte d'éblouissement passager entre l'ancienne société catholique et le nouveau monde positif.³⁶⁹

Ce degré sacré qu'habite le poète et d'où il transmet sa voix au monde ne s'éloigne pas des origines du romantisme comprises dans le rapport intime d'un sujet avec l'espace naturel qu'il contemple, sur lequel il médite et dont il explore les beautés. En fait, l'intériorité du poète romantique est diluée dans cette extériorité immense, dans ces couleurs de l'arc-en-ciel qui renvoient toutes à Dieu. Il y a donc deux espaces principaux où le poète peut trouver sa connexion avec les sources divines : son intériorité qui rêve et l'extériorité de la nature sur laquelle le sujet romantique rêve. Remarquons que cette métaphysique représente une parfaite ontologie, un idéal et une stabilité du concept de l'être : même s'il est dilué, il connaît les – ou fait confiance aux – extensions auxquelles il appartient, il y est rassuré.

³⁶⁶ Ibidem, p. 280.

³⁶⁷ Ibidem, p. 284.

³⁶⁸ VAILLANT, Armand, **La Poésie, introduction à l'analyse des textes poétiques**, Paris, Armand Colin, 2016, p. 33.

³⁶⁹ BÉNICHOU, Paul, **Romantismes français, tomes I et II**, Paris, Gallimard, 2004, p. 2001.

On en trouve une confirmation dans l'œuvre d'Alphonse de Lamartine qui est le grand nom du premier romantisme français, comme nous l'explique Armand Vaillant :

Au début du XIX^e siècle, la poésie est onc moribonde ou au mieux endormie, empêtrée dans sa vieille machinerie syllabique. Mais, en mars 1820, les *Méditations* de Lamartine paraissent ; le succès, qui est spectaculaire et immédiat, marque symboliquement le début d'une nouvelle ère poétique et la renaissance presque miraculeuse de la versification.³⁷⁰

Chaque pièce de cet important recueil est énumérée en chiffres ordinaux. La « Méditation quatrième » est le poème « L'immortalité » qui a plusieurs marques d'interlocution où le poète apostrophe son esprit, Dieu et même la mort. Celle-ci est prise comme la grande porte qui ouvre le monde spirituel : « Je te salue, ô mort ! Libérateur céleste, [...] / Et l'espoir près de toi, rêvant sur un tombeau, / Appuyé sur la foi, m'ouvre un monde plus beau ! »³⁷¹. Espoir, rêve et foi se confondent dans une plongée métaphysique.

Dans le même poème, en écho au Chateaubriand de vingt ans plus tôt, l'espace naturel est salué comme le temple de Dieu :

Dieu caché, disais-tu, la nature est ton temple !
L'esprit te voit par-tout quand notre œil la contemple ;
De tes perfections, qu'il cherche à concevoir,
Ce monde est le reflet, l'image, le miroir ;
Le jour est ton regard, la beauté ton sourire
Par-tout le cœur t'adore et l'âme te respire.³⁷²

L'extrait confère un ton panthéiste à la méditation, renforcée par les personnifications de Dieu dans l'avant dernier vers. Aux mécanismes perceptifs de ce lyrisme, il y a une dynamique entre le corps, l'esprit et les sens : l'esprit voit par l'œil du corps, le cœur adore et l'âme respire. L'espace naturel est Dieu et le poète a la sensibilité de le reconnaître – et de l'annoncer à ses frères humains.

Dans « Le Vallon », qui est la « Méditation cinquième », le poète invite son âme à contempler les paysages de son enfance pour y attendre la mort en paix :

³⁷⁰ VAILLANT, Armand, *La Poésie, introduction à l'analyse des textes poétiques*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 32.

³⁷¹ LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations poétiques*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1823, p. 37-38.

³⁷² Ibidem, p. 42-43.

Dieu, pour le concevoir, a fait l'intelligence ;
Sous la nature enfin découvre son auteur !
Une voix à l'esprit parle dans son silence,
Qui n'a pas entendu cette voix dans son cœur ?³⁷³

Ce quatrain concluant le poème nous évoque toujours Chateaubriand. En plus, les deux derniers vers nous présentent une autre personnification de la nature, cette voix qui parle en silence à l'esprit et au cœur, en anticipant de quelques décennies les « Correspondances » de Baudelaire que nous reprendrons bientôt.

Dans les *Nouvelles Méditations poétiques*, parues en 1823, Lamartine poursuit ce lyrisme sentimental structurant une esthétique. Son « Poète mourant » forge le mythe d'un poète qui réunit les caractéristiques définitives de cette dynamique entre sujet, nature et métaphysique. Les métaphores liées à l'espace naturel se répandent partout dans le poème. Son *je*, un grand résigné, se moque d'abord de l'homme qui s'inquiète des années qui passent et de l'espoir qui s'en va avec le temps :

Pour moi qui n'ai point pris racine sur la terre,
Je m'en vais sans effort, comme l'herbe légère
Qu'enlève le souffle du soir.

Le poète est semblable aux oiseaux de passage,
Qui ne bâtissent point leurs nids sur le rivage,
Qui ne se posent point sur les rameaux des bois :
Nonchalamment bercés sur le courant de l'onde,
Ils passent en chantant loin des bords, et le monde
Ne connaît rien d'eux que leur voix.³⁷⁴

Après s'être égalé à l'herbe légère sous le souffle du soir, le narrateur explique patiemment, à la troisième personne, les caractéristiques de cet individu appelé *poète* qu'il incarne, classe d'êtres à laquelle il appartient. Et ici, le poète n'est pas seulement un oiseau, métaphore assez générale ou connue, mais une espèce spécifique d'oiseau, celui qui n'a pas de nid, qui n'a pas de demeure fixe ni dans l'espace ni dans le temps. De cet emprunt à la nature d'un animal libre et volant, l'accompagne toute une géographie des rivages, des bois, des ondes, non pour l'attacher à cet espace, mais pour tracer son mouvement, son état de passage. La troisième personne est là peut-être pour mieux mesurer la distance que le mythe joue, même si la voix se contemple soi-même.

³⁷³ Ibidem, p. 50.

³⁷⁴ LAMARTINE, Alphonse de, *Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Urbain Canel Libraire, 1823, p. 73.

Cette position de détachement touche particulièrement à la tradition d'exalter la gloire du poète. L'avis de Lamartine est tout à fait opposé à celui d'un Boileau qui prescrivait dans le Chant IV de son *Art poétique* : « Travaillez pour la gloire, et qu'un sordide gain / Ne soit jamais l'objet d'un illustre écrivain »³⁷⁵. La préoccupation de Lamartine ne repose pas sur la critique des poètes « d'argent affamés »³⁷⁶. Il propose en fait une immatérialité plus radicale qui nie tout argent et toute illustration, pour aboutir à un oubli naturel :

Mais le temps ? — Il n'est plus. — Mais la gloire ? — Hé ! qu'importe
Cet écho d'un vain son qu'un siècle à l'autre apporte,
Ce nom, brillant jouet de la postérité ?
Vous qui de l'avenir lui promettez l'empire,
Écoutez cet accord que va rendre ma lyre...
Les vents déjà l'ont emporté !³⁷⁷

Et alors, si non pour la gloire, pour quelle raison chanterait-il ? Si quelqu'un placé dans les temps futurs se questionne sur les motivations de ce poète oublié qui a chanté : pour quelle finalité a-t-il créé des vers, pourquoi a-t-il été artiste, pourquoi s'est-il inspiré, sinon pour son éternité et pour son nom ? Lamartine lui répond et toujours enveloppé de nature :

Je chantais, mes amis, comme l'homme respire,
Comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire,
Comme l'eau murmure en coulant.³⁷⁸

Le chant n'a de finalité que sa propre fruition, il n'est que la condition naturelle de chanter. Le poète est *mourant* parce que mourir est avant tout un phénomène naturel, et donc porteur de beauté, comme l'observe José-Luis Diaz : « Mourir n'est pas un acte, et encore moins un événement légal ; c'est un état de fuite et de passage qui affecte toute chose belle, la nimbe d'un halo d'irréalité »³⁷⁹. La vie passe comme l'oiseau de passage, c'est la belle loi naturelle à laquelle on doit se résigner.

Très tôt, ce premier romantisme des années 1820 perdra de la force et sera remplacé par un romantisme héritier de la Révolution. Le poète sera encore sacré, sa

³⁷⁵ BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, Paris, Hachette, 1850, p. 55.

³⁷⁶ Ibidem.

³⁷⁷ LAMARTINE, Alphonse de, *Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Urbain Canel Libraire, 1823, p. 75-76.

³⁷⁸ Ibidem, p. 77.

³⁷⁹ DIAZ, José-Luis, Lamartine et le poète mourant, in : *Romantisme*, 1990, n°67. Avatars de l'artiste. pp. 47-58, p. 51.

voix aura toujours un poids militant, mais alors avec un fond plutôt politique, comme le signale Armand Vaillant :

Ces jeunes hommes évoluent et, poussés par leur logique personnelle autant que par le contexte politique, beaucoup d'entre eux se rapprochent du courant libéral qui aidera, en juillet 1830, à la chute des Bourbons et à l'instauration d'une monarchie parlementaire. Pendant quelques années, ce qu'on a parfois appelé le « second romantisme » vivra avec passion la nouvelle aventure révolutionnaire, désirant avec les saint-simoniens un monde meilleur qui réaliserait les promesses de 1789.³⁸⁰

Il y en a cependant qui n'abandonnent pas ce lyrisme du premier romantisme au cours de ses audaces sur le champ politique. Victor Hugo, dans ses *Contemplations* parues en 1856, dans « Le firmament est plein de la vaste clarté » montre une nature dont les parties s'articulent en personnifications, pour mieux exprimer leur satisfaction de participer à l'œuvre du créateur :

LE firmament est plein de la vaste clarté ;
Tout est joie, innocence, espoir, bonheur, bonté. [...]
Le poussin court, l'enfant joue et danse, l'agneau
Saute, et, laissant tomber goutte à goutte son eau,
Le vieux antre, attendri, pleure comme un visage ;
Le vent lit à quelqu'un d'invisible un passage
Du poème inouï de la création ;
L'oiseau parle au parfum ; la fleur parle au rayon ;
Les pins sur les étangs dressent leur verte ombelle ;
Les nids ont chaud. L'azur trouve la terre belle ;
Onde et sphère ; à la fois tous les climats flottants ;
Ici l'automne, ici l'été, là le printemps.
Ô coteaux ! ô sillons ! souffles, soupirs, haleines !
L'hosanna des forêts, des fleuves et des plaines,
S'élève gravement vers Dieu, père du jour.³⁸¹

Si chez Lamartine la nature est le temple de Dieu, chez Hugo elle peut également révéler et même s'assumer comme « poème inouï de la création ».

Sous le regard romantique, la nature garde une équivalence avec l'art, sa métaphysique et sa morale le lui permettent. Mais qu'est-ce que la nature enfin ? Aurait-elle une définition première ?

³⁸⁰ VAILLANT, Armand, *La Poésie, introduction à l'analyse des textes poétiques*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 33.

³⁸¹ HUGO, Victor, *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, 2010, p. 16.

1.1.1 Un sens pluridisciplinaire

Le mot nature est assez polysémique. Il est important de dire que nous avons jusqu'ici sous les yeux un concept bien spécifique du terme et qui doit être mieux cerné. Il mêle les univers de la philosophie, de la religion et de l'esthétique. Il convient donc de faire un survol sur quelques acceptions différentes de *nature*. Commençons par le long article qui y est consacré dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ouvrage fondamental de la philosophie des Lumières et dont les dix-sept tomes sont publiés entre 1751 et 1772.

L'entrée *Nature* s'y partage en six disciplines et dans l'ordre suivant : Philosophie, Physique, Mythologie, Poésie, Critique sacrée et Beaux-Arts. Pour le premier cas, la nature « est un terme dont on fait différens [sic] usages. Il y a dans Aristote un chapitre entier sur les différens [sic] sens que les Grecs donnoient au mot φύσις, *nature* »³⁸². L'œuvre du philosophe irlandais Robert Boyle (1627-1691) est évoquée pour proposer quelques subdivisions de la notion de nature en termes philosophiques, ce qui renvoie à d'autres entrées de l'*Encyclopédie* telles que Système, Être, Essence, Causes, Mouvement, parmi d'autres.

Sous le sens de la Physique, la nature est comprise dans ses lois qui « sont des axiomes ou regles générales de mouvement & de repos qu'observent les corps naturels dans l'action qu'ils exercent les uns sur les autres »³⁸³. Pour la Mythologie, « la *nature* est tantôt mere, tantôt fille, & tantôt compagne de Jupiter. La *nature* étoit désignée par les symboles de la Diane d'Ephete »³⁸⁴. Au sens Poétique de l'*Encyclopédie*, la nature est prise dans sa potentialité mimétique héritée de la philosophie antique : « il y a trois mondes où le génie poétique peut aller choisir & prendre ce qui lui convient pour former ses compositions : le monde réel, le monde historique, qui comprend le fabuleux, & le monde possible »³⁸⁵. Nulle coïncidence si ce passage reprend ce qu'Aristote dit sur la vraisemblance : « l'affaire du poète, ce

³⁸² D'ALEMBERT, J. R. ; DIDEROT, D., **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**, tome onzième, Lucques, Vincent Giuntini Imprimeur, 1768, p. 33. Nous avons respecté la graphie de l'édition utilisée.

³⁸³ Ibidem.

³⁸⁴ Ibidem, p. 34.

³⁸⁵ D'ALEMBERT, J. R. ; DIDEROT, D., **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**, tome onzième, Lucques, Vincent Giuntini Imprimeur, 1768, p. 34.

n'est pas de parler de ce qui est arrivé, mais bien de ce qui aurait pu arriver et des choses possibles »³⁸⁶.

La nature de la Critique dite sacrée nous présente la perspective des Écritures, particulièrement Saint-Paul qui voit dans les mœurs quotidiennes une nature enseignant la morale, « c'est qu'il suffit de voir des choses qui se pratiquent tous les jours, pour les regarder enfin comme des choses naturelles »³⁸⁷. Rien donc de ce que l'on pourrait attendre d'une anticipation de Chateaubriand concernant la nature depuis un point de vue chrétien.

Pour finir, la *nature* des Beaux-Arts, de l'entrée enregistrée aussi *La Belle Nature*. De la même façon que les écrits de Robert Boyle ont éclairci les divers sens de nature pour la physique, la Belle Nature sera expliquée « avec le secours de l'auteur des Principes de littérature »³⁸⁸, le philosophe Charles Batteux (1713-1780). D'abord, la nature esthétisée représente un phénomène paru avec la civilisation :

Lorsque les hommes furent un peu dégrossis par la société, & qu'ils eurent commencé à sentir qu'ils valaient mieux par l'esprit que par le corps, il se trouva sans doute quelque homme merveilleux, qui, inspiré par un génie extraordinaire, jeta les yeux sur la *nature*.³⁸⁹

Cet extrait évoque le sentiment romantique de la nature introduit par Rousseau et Chateaubriand. Cependant, il y a une nuance fondamentale sur ce que ce « génie extraordinaire » (voir ci-dessus) fera après avoir jeté ses yeux sur l'espace naturel : « faire un choix des plus belles parties de la *nature*, pour en former un tout exquis, qui fût plus parfait que la *nature* elle-même, sans cependant cesser d'être naturel »³⁹⁰. Cette sélection ou ce découpage exprime un effort de rationalisation de l'objet observé, ce qui sera renforcé dans d'autres passages. Les artistes « n'ont point imité la *nature* telle qu'elle est en elle-même ; mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit »³⁹¹. Voici toujours, comme dans la perspective Poétique ci-dessus, la tradition antique sur l'imitation.

Cette *Belle Nature* n'est pas fondée sur la rêverie de l'espace naturel comme chez les romantiques, elle est d'abord tout ce qui présente aux yeux une symétrie, une

³⁸⁶ ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Garnier Frères, 1922, p. 20.

³⁸⁷ D'ALEMBERT, J. R. ; DIDEROT, D., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome onzième, Lucques, Vincent Giuntini Imprimeur, 1768, p. 34.

³⁸⁸ Ibidem, p. 35.

³⁸⁹ Ibidem.

³⁹⁰ Ibidem, p. 34.

³⁹¹ Ibidem.

proportion parfaite qui n'est pas trouvée dans *toute* la nature. L'auteur insiste sur la mesure, le calcul, la proportion, les règles. La source du beau d'après Batteux s'oppose donc pratiquement à l'inverse du beau que les romantiques développeront plus tard, elle est plutôt une organisation mathématique que le désordre du rêve. Il conclut : « en un mot, le beau idéal ne doit être que le beau réel perfectionné »³⁹² ; pour les romantiques, ce serait une hérésie d'essayer de *perfectionner* une œuvre qui est déjà parfaite en sa *totalité*.

Nous soulignons les expressions exprimant une totalisation parce que Tzvetan Todorov y trouvera le point décisif de séparation entre la tradition classique de l'imitation et la nouveauté romantique :

Mimesis : oui, mais à condition de l'entendre au sens de *poiesis*. [...] Dans l'esthétique romantique, l'accent tombera non plus sur le rapport de représentation (entre l'œuvre et le monde) mais sur le rapport d'expression : celui qui relie œuvre et artiste. Dans ce nouveau cadre, l'œuvre et la nature ont en commun d'être des totalités closes, des univers entiers – puisque la création des œuvres n'est en rien différente de celle du monde, et qu'il en va de même des produits créés. La ressemblance ne se situe plus dans l'apparition de formes similaires, mais dans la possession d'une structure interne identique ; le rapport des parties constitutives est le même, seul varie le coefficient de grandeur ; l'œuvre n'est pas l'image mais le diagramme du monde.³⁹³

Ce changement au niveau structurel de la production de l'œuvre répond toujours à la base monothéiste observée par Chateaubriand et Mme de Staël : une fois gardées les proportions, l'artiste romantique est un créateur comme ce Dieu dont le chef-d'œuvre est la nature. D'où leur intimité, d'où le sacre de l'artiste, notamment du poète, comme nous le montre le poème de Victor Hugo analysé ci-dessus.

Pourtant ce sens de la *nature* romantique pris en tant que *l'œuvre de Dieu* est encore assez vague. Afin de le cerner avec plus de précision, prenons l'œuvre de Thomas Hobbes (1588-1679). Dans son *Léviathan*, publié en anglais en 1651 et paru en latin en 1668, il a forgé la dichotomie *nature/civilisation*. Sa philosophie prend le concept de nature dans un sens politique, comme l'observe Charles Ramond : « La République est instituée, selon Hobbes, pour mettre fin à la misère des hommes à l'état de nature. Il y a donc apparemment rupture entre un état "naturel" et un état

³⁹² Ibidem, p. 36.

³⁹³ TODOROV, Tzvetan, **Théories du symbole**, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 185-186.

“civil” qui serait “artificiel” »³⁹⁴. Observons que cet *état naturel* n’est pas l’objet d’une apologie, il est au contraire une condition primitive qui doit être maîtrisée par l’artificialité nécessaire de *l’état civil*. Robert Lenoble signale que ces notions répondent en fait à un nouveau regard sur la nature, celui des philosophes dits mécanistes qui la voient comme une machine prête à servir : « devenu usufruitier de la création, l’homme, dès le XVII^e siècle avec Hobbes, sent aussitôt la tentation de s’en proclamer le seul roi »³⁹⁵. En France, la figure de l’honnête homme sous Louis XIV répond bien à cet éloge du civil, de la raison qui maîtrise nos passions les plus primitives. Nicolas Boileau résume, dans un petit récit historique de l’humanité au Chant IV de *l’Art poétique*, la vision de la nature de la moralité de son siècle :

Avant que la raison, s’expliquant par la voix,
Eût instruit les humains, eut enseigné des lois,
Tous les hommes suivoient la grossière nature,
Dispersés dans les bois couroient à la pâture.³⁹⁶

Cette perspective cherchant *l’instruction* rationnelle était encore présente dans la Belle Nature de Batteux, qui devait ignorer ce qu’elle contiendrait de *grossière*. Quel que soit le jugement de valeur, le dualisme *nature/civilisation* sera désormais toujours présent, implicite ou explicite, dans les réflexions philosophiques et esthétiques.

Pour les romantiques, la nature est sans doute et peut-être avant tout le chef-d’œuvre de Dieu. Mais nous devons alors ajouter que son sens n’est pas seulement fondé sur une perspective religieuse, il est très complexe et polysémique car il garde également cette nuance philosophico-politique : la nature romantique est un espace physique et conceptuel éloigné de la civilisation, elle est « le monde vierge de tout artefact humain et le spectacle qu’il offre »³⁹⁷, remarque Michel Zink. Or le monde n’est pas qu’un *espace*, mais une *condition* où l’homme peut éprouver *l’état de nature* indiqué par Hobbes. Si le rationalisme du XVII^e et d’une bonne partie du XVIII^e siècles pouvait voir des imperfections dans la nature, le romantisme l’embrassera avec une adoration littéralement religieuse.

Bien que Bernardin de Saint-Pierre ait emprunté le regard scientifique du botaniste dans ses longues *Études de la nature*, il a largement réfléchi sur l’aspect

³⁹⁴ RAMOND, Charles, Les philosophes et la nature au XVII^e siècle, in : GODDARD, Jean-Christophe (dir.), *La nature : approches philosophiques*, Paris, J. Vrin, 2002, p. 80.

³⁹⁵ LENOBLE, Robert, *Histoire de l’idée de nature*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 228.

³⁹⁶ BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, Paris, Hachette, 1850, p. 55.

³⁹⁷ ZINK, Michel, Nature et sentiment, in : *Littérature*, n°130, 2003. Altérités du Moyen Âge. pp. 39-47, p. 40.

spirituel de celle-ci. Dans l'*Étude II* intitulée « Bienfaisance de la nature », il propose d'abord une critique des valeurs civilisatrices :

La plupart des hommes policés regardent la nature avec indifférence. Ils sont au milieu de ses ouvrages, et ils n'admirent que la grandeur humaine. Qu'a donc de si intéressant l'histoire des hommes ? Elle ne vante que de vains objets de gloire, des opinions incertaines, des victoires sanglantes, ou tout au plus des travaux inutiles. Si quelquefois elle parle de la nature, c'est pour en observer les fléaux, et pour mettre sur son compte des malheurs qui viennent presque toujours de notre imprudence. Quels soins, au contraire, cette mère commune ne prend-elle pas de notre bonheur ! Elle n'a répandu ses biens d'un pôle à l'autre, qu'afin de nous engager à nous réunir pour nous les communiquer. Elle nous rappelle sans cesse, malgré les préjugés qui nous divisent, aux lois universelles de la justice et de l'humanité, en mettant bien souvent nos maux dans les mains des conquérants si vantés, et nos plaisirs dans celles des opprimés, à qui nous n'accordons pas même de la pitié.³⁹⁸

Juste après cette introduction, l'auteur fait la défense de l'homme à l'état naturel et s'assume ainsi rousseauiste, le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* ayant déjà inversé les valeurs de la dichotomie *nature/civilisation* : « Hobbes prétend que l'homme est naturellement intrépide, et ne cherche qu'à attaquer, et combattre. Un philosophe illustre pense au contraire, [...] rien n'est si timide que l'homme dans l'état de nature »³⁹⁹.

Bernardin de Saint-Pierre explore la métaphysique religieuse notamment dans l'*Étude VIII*, et sa position pour l'existence de Dieu est inséparable de son éloge de la nature contre la civilisation : « L'homme seul déränge les plans de la nature ; il détourne le cours des fontaines, il excave le flanc des collines, il incendie les forêts, il massacre tout ce qui respire »⁴⁰⁰. Anticipant Chateaubriand, il poursuit :

Philosophe oisif et superbe qui demandez à la nature pourquoi il y a un Dieu, que ne lui demandez-vous plutôt pourquoi il y a des hommes ? Tous ses ouvrages nous parlent de son auteur ; la plaine qui échappe à ma vue, et le vaste ciel qui la couronne, me donnent une idée de son immensité ; les fruits suspendus aux vergers, à la portée de ma main, m'annoncent sa providence ; la voix des tempêtes, son pouvoir ; le retour constant des saisons, sa sagesse : la variété avec laquelle il pourvoit dans chaque climat aux besoins de toutes les créatures, le port majestueux des forêts, la douce

³⁹⁸ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri, « Étude II. Bienfaisance de la nature », in : **Œuvres complètes, Tome III, Œuvres scientifiques : Études de la Nature et textes périphériques**, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 167.

³⁹⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes », in : **Œuvres complètes de J.-J. Rousseau**, Paris, J. Bry Aîné, 1856, p. 242.

⁴⁰⁰ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri, « Étude VIII. Réponse aux Objections contre la Providence divine et les espérances d'une autre vie, tirées de la nature incompréhensible de Dieu et des misères de ce monde », in : **Œuvres complètes, Tome III, Œuvres scientifiques : Études de la Nature et textes périphériques**, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 396.

verdure des prairies, le groupé des plantes, le parfum et l'émail des fleurs, une multitude infinie d'harmonies connues et à connaître, sont des langages magnifiques qui parlent de lui à tous les hommes, dans mille et mille dialectes différents.⁴⁰¹

Il est important d'observer que, même si la nature est pleine de symboles et d'un langage adressé aux hommes, Bernardin de Saint-Pierre exclut l'homme civilisé de son espace primitif, en obéissant à la parfaite opposition *nature/civilisation*. Cependant, la dichotomie empruntée à Thomas Hobbes n'est pas là pour expulser tout homme de la nature, mais pour mesurer que toute distance entre l'un et l'autre est artificielle – adjectif qui, ici, veut dire *fausse*.

Explorons maintenant un héritage philosophico-esthétique du concept romantique de nature. S'ils en sont les pionniers en France, ni Bernardin de Saint-Pierre, ni Rousseau ou Chateaubriand n'ont exprimé les premiers le langage de la nature ou une expansion de l'être en son sein. Le préromantisme allemand avait déjà engendré de profondes réflexions, particulièrement par des expressions individuelles qui anticipent les groupes plus organisés autour de ce sujet, comme le courant de la *Naturphilosophie*. Albert Béguin, dans son célèbre essai, *L'Âme romantique et le rêve*, nous trace d'abord un plan du XVIII^e comportant un carrefour d'idées des deux côtés du Rhin :

Le XVIII^e siècle fut, au moins en surface et dans sa première partie, le siècle sans *étonnement*, sans *angoisse* et par suite sans authentique confiance, car son assurance ne mérite pas ce nom : le siècle sourd au destin, aveugle aux signes et aux images. Mais, sous cette assurance apparente, les âmes de quelques-uns vivaient dans un malaise annonciateur. Lichtenberg et Moritz, Hamman et Herder, le jeune Goethe et Jean-Paul, ailleurs Jean-Jacques et même Diderot, les piétistes et les occultistes, tous, à divers niveaux et avec plus ou moins de vertige ou de force constructive, recommencent à percevoir le monde comme un prolongement d'eux-mêmes, et leur propre être comme inséré dans le flux de la vie cosmique. La psychologie mécaniste ne leur suffit plus, et pas davantage les débats tout intellectuels. Dans ce qu'ils écrivent comme dans les actes de leur vie, dans leur pensée et dans leur lyrisme, ils se prennent à n'attacher de valeur à ce qui les engage tout entiers. A l'encontre de l'époque empirique qui les précède et de l'âge scientifique qui les suivra, ils n'ajoutent foi qu'aux intuitions qui se renforcent de quelque choc affectif. Le lieu des certitudes se déplace de l'évidence logique vers l'adhésion passionnée. [...] on passe de nouveau à une expérience intérieure, assez profonde et assez audacieuse pour que renaisse une ère métaphysique.⁴⁰²

⁴⁰¹ Ibidem, p. 397.

⁴⁰² BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1991, p. 65-66.

Ce *recommencement*, ce *de nouveau*, cette *renaissance* marquent en fait la reprise d'une perspective sur laquelle a triomphé pendant quelques décennies le mécanisme et le rationalisme, celle d'une mystique analogique et symboliste du monde, le néo-platonisme de la Renaissance selon lequel « l'univers est un être vivant, pourvu d'une âme ; une identité essentielle relie tous les êtres particuliers, qui ne sont que des émanations du Tout »⁴⁰³. Le titre du chapitre en question propose d'ailleurs un jeu de mots : « La Renaissance renaît ».

Quelques noms préromantiques allemands évoquent le concept de nature au sein de cette dynamique entre le Microcosme et le Macrocosme. Karl-Philipp Moritz (1756-1793) nous intéresse d'abord en ce qu'il exprime une peur de la folie assez semblable à celle de Jules Supervielle évitant d'explorer son moi profond. L'auteur d'*Anton Reiser* fait la plongée dans son intériorité à partir de la contemplation de l'espace naturel :

J'ai eu parfois une sensation qui m'a effrayé jusqu'en mes profondeurs, si douce fût-elle. Il me semblait, à contempler la grande nature qui m'environnait, que je me sentais perdu, que j'aurais dû presser ciel et terre sur mon cœur, me marier à ce beau Tout. Je sentais mon existence la plus profonde ébranlée par cette sensation ; c'était comme si j'eusse souhaité de me perdre, soudain dissous dans ce Tout, et de ne plus exister, isolé et délaissé, comme une fleur qui se flétrit et se meurt.⁴⁰⁴

En plus de cette extase du moi, l'expression « ce beau Tout » trouvera écho dans le romantisme en ce qu'elle met en rapport intime la révélation métaphysique et la beauté. Le contenu moral ou religieux de ce Tout est pourtant encore absent chez Moritz, la même absence que chez Rousseau – qui a d'ailleurs écrit ses *Rêveries* presque à la même époque où Moritz a écrit ce fragment.

Johann Georg Hamann (1730-1788), aussi appelé le *Mage du Nord*, « fut le premier peut-être à tenter une étude psychologique de l'être humain qui, commandé par sa métaphysique chrétienne, dépassât la simple description des facultés et de leur mécanisme »⁴⁰⁵. Pour investir contre le rationalisme, Hamann est partisan du côté primitif de la dichotomie *nature/civilisation* : « L'âge d'or primitif fut un âge où

⁴⁰³ Ibidem, p. 67.

⁴⁰⁴ MORITZ, Karl-Philipp, Fragment posthume, in : BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1991, p. 55.

⁴⁰⁵ BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1991, p. 70.

l'humanité parlait sa langue maternelle, qui est la poésie »⁴⁰⁶. Albert Béguin explique les associations fondamentales de la réflexion de cet écrivain, selon lequel « Dieu, qui a créé la nature, a fait l'homme à son image ; tout le secret de la destinée humaine est là » ; le mystère de l'intériorité porte en même temps une présence divine, « une "analogie" de Dieu invisible et visible à la fois dans la nature »⁴⁰⁷. Ce qui manque, selon Béguin, pour que Hamann arrive au statut de vrai romantique, c'est une connaissance plus profonde de la nature, ainsi que la présence d'un mouvement vital à cet organisme universel que le Tout représente.

Anti rationaliste comme Hamann, le poète et philosophe Johan Gottfried Herder (1744-1803) voit dans la biologie l'idée de progrès continu qui était la loi de la conquête rationnelle. L'avancée incessante de la nature comme de l'histoire est la base de sa réflexion. Son irrationalisme est la clé même de la connaissance : « Au rationalisme, il n'oppose plus seulement les intuitions du sens intime, ou la correspondance de tout être avec l'organisme total dont il fait partie ; il affirme que la raison est insuffisante à saisir la nature parce que celle-ci est vivante »⁴⁰⁸. D'où l'importance du rêve, de l'imagination, du délire, de tous ces états psychologiques qui équivalent à la dynamique non statique de l'organisme vivant de la nature.

Bref, l'intériorité est comprise comme le Microcosme de l'âme du Tout, tandis que le rêve, ce symbole de l'irrationnel, est la chaîne au moyen de laquelle l'individu accède au Macrocosme. La place privilégiée de la nature dans cette logique, c'est qu'elle est l'état primitif de l'homme, qui y vit en plénitude ses passions, sans la censure de la raison civilisatrice : l'intimité de la nature et de l'irrationalisme du rêve est absolue.

Nous avons fait un survol de quelques réflexions du préromantisme allemand pour préciser certains aspects des structures de la métaphysique de la *nature* romantique. Ses écrivains sont situés dans une époque où l'empirisme rationaliste traditionnel s'ouvre à une philosophie du sentiment, de l'intuition globale, du devenir vivant : « Un nouvel âge de la pensée naissait, et, comme toujours, les poètes

⁴⁰⁶ HAMANN, Johann Georg, Esthétique dans une noix (1762), in : BÉGUIN, Albert, **L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française**, Paris, José Corti, 1991, p. 72.

⁴⁰⁷ BÉGUIN, Albert, **L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française**, Paris, José Corti, 1991, p. 72-73.

⁴⁰⁸ Ibidem, p. 78.

devancèrent l'expérience des philosophes »⁴⁰⁹. Il est possible d'observer ainsi un investissement philosophique significatif du premier romantisme allemand qui se différencie du premier romantisme français où le poète rêve avant tout d'une nature religieuse et où son image est plutôt celle d'un individu sacré que d'un philosophe.

Il semble qu'il était en fait trop difficile pour que les pionniers du romantisme français s'assument comme philosophes, puisqu'ils ont éprouvé de plus près le traumatisme politique de la Révolution de 1789⁴¹⁰. D'un autre côté, la rêverie de l'espace naturel des poètes allemands est inséparable de la théorie, en pleine expansion avec la *Philosophie de la Nature (Naturphilosophie)* de Fichte et de Schelling⁴¹¹. La contribution pluridisciplinaire des romantiques allemands dresse pourtant un sens commun du terme que nous cherchons à cerner :

La Nature, donc, est un organisme animé, non plus une mécanique décomposable en ses éléments divers. Il ne s'agit point d'une simple comparaison avec la vie animale, mais d'une intuition essentielle, commune à tous ceux qui obéissent au besoin de ramener la multiplicité des apparences à une Unité fondamentale. Qu'on la considère dans le temps, la nature apparaît comme un cycle infini, ou toute existence individuelle naît et meurt, et n'a de sens que par sa subordination à l'ensemble. Dans l'espace, la nature embrasse tous les phénomènes, chacun d'eux ne faisant que refléter et reproduire la vie totale. Sous l'influence des théories galvanistes, on considère la vie comme une sorte de circuit cosmique.⁴¹²

Que ce soit le poète sacré français ou le poète savant allemand, la métaphysique de la nature est, pour les deux cas, divine et née hors de la civilisation, du côté de l'irrationnel et ouverte aux sensations. Ainsi Franz Xaver von Baader dira, comme le dit aussi Victor Hugo dans ses *Contemplations*, que la nature est « un audacieux poème, dont le sens, toujours le même, se manifeste sous des apparences sans cesse nouvelles ! [...] La loi naturelle de l'homme le destine à percevoir la voix de Dieu, qui retentit en toutes contrées »⁴¹³.

⁴⁰⁹ BÉGUIN, Albert, **L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française**, Paris, José Corti, 1991, p. 83.

⁴¹⁰ Comme l'observe Paul Bénichou : « La contre-révolution ne doute pas que la philosophie soit responsable de la Révolution et de ses horreurs ». BÉNICHOU, Paul. **Romantismes français**, tomes I et II. Paris : Gallimard, 2004, p. 116.

⁴¹¹ Philippe Boyer le constate dans *Le romantisme allemand*, 1985, p. 248-249.

⁴¹² BÉGUIN, Albert, **L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française**, Paris, José Corti, 1991, p. 91.

⁴¹³ BAADER, Franz Xaver von, in : *Romantische Naturphilosophie*, apud BÉGUIN, Albert, **L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française**, Paris, José Corti, 1991, p. 96-97.

Comprise dans un sens à la fois esthétique, religieux et philosophique, la nature romantique est un espace physique et un état d'âme où l'individu trouve l'étendue de son intériorité à travers la rêverie. La philosophie donne au terme les facultés humaines de la pensée et de l'intuition ; la religion lui cède l'adoration ; l'esthétique accueille ces deux domaines pour forger la figure de l'artiste moderne.

1.1.2 La nature et le Vrai-Beau-Bien

Les différents domaines du concept de nature romantique renvoient en fait encore plus loin dans la tradition du savoir humain. La métaphysique examinée dans le dernier sous-chapitre garde un héritage de l'Idéal platonique. Voyons un extrait du *Banquet* où Socrate parle à Agathon :

- Mais réponds-moi encore un peu. Ne penses-tu pas que les bonnes choses sont belles en même temps ?
- Je le pense.
- Eh bien, si l'Amour manque de beauté et si la beauté est inséparable de la bonté, il manque aussi de bonté.
- Je ne saurais te résister, Socrate, dit Agathon ; il faut que de cède à tes raisons.
- C'est à la vérité, cher Agathon, dit Socrate, que tu ne peux résister.⁴¹⁴

D'après Platon, les notions du Vrai, du Beau et du Bien sont inséparables, appartenant à une même structure. La pluridisciplinarité de sens de la nature romantique ne représente donc pas une grande innovation, puisqu'elle s'adapte bien à ces trois notions composant une unité métaphysique. Nous avons vu d'ailleurs au chapitre précédent que la dynamique Microcosme-Macrocosme exprime un retour au néo-platonisme de la Renaissance. La Totalité que cherchaient ingénieusement les philosophes et les artistes allemands du XVIII^e et du XIX^e siècles n'est qu'une nouvelle expression de l'Idéal platonicien. On peut dire que la nature romantique remonte à la triade platonicienne où le Vrai correspondrait à sa partie philosophique, le Beau à son esthétique et le Bien à sa religion.

Explorons quelques observations de Paolo Tortonese dans son essai intitulé *L'œil de Platon et le regard romantique* afin de comprendre la force de la tradition platonicienne qui se maintient au long des siècles, mais qui sera durement critiquée et

⁴¹⁴ PLATON, *Le banquet, Phèdre*, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 68.

même décomposée après le romantisme. L'objet de l'auteur n'est pas exactement la triade du Vrai-Beau-Bien, mais une métaphore qui perdure :

La recherche des origines de cette métaphore conduit directement à la source première du platonisme, à Platon lui-même, qui utilise l'expression « les yeux de l'âme » dans le *Sophiste* (254a), et attribue à l'âme un organe comparable à un œil dans la *République* (518c). À travers les siècles, à travers les différentes saisons du néoplatonisme, l'œil de l'âme arrive jusqu'au romantisme : son histoire est l'histoire de quelques problèmes ouverts par la fondation métaphysique de la pensée.⁴¹⁵

Dans la *République*, cet œil de l'âme est l'organe par lequel l'homme arrive à l'Idéal, par l'éducation il sera capable de supporter « la vue de l'être et de ce qu'il y a de plus lumineux dans l'être »⁴¹⁶.

Tortonese affirme que le romantisme est « la troisième grande saison platonicienne »⁴¹⁷, la deuxième serait la Renaissance. Il veut d'abord répondre à une question cruciale : « comment, malgré l'opposition de Platon à l'art, une esthétique platonicienne a-t-elle pu exister ? »⁴¹⁸. Cette négation de l'art chez Platon est trouvée notamment dans le Livre X de la *République* où Socrate explore la caractéristique fondamentale de l'artiste : « le faiseur de tragédies, s'il est un imitateur, sera par nature éloigné de trois degrés du roi et de la vérité, comme, aussi, tous les autres imitateurs »⁴¹⁹. L'artiste n'imité que ce qui est du monde sensible, celui-ci étant déjà une imitation de l'Idéal, d'où le troisième degré de tout ouvrage artistique, quel que soit son genre. Selon Platon, l'art est contre la connaissance, parce que l'artiste joue sur les ombres et trompe notre œil, en nous présentant des objets qui paraissent réels : « il ajoute au mal un supplément d'astucieuse perversion. Et l'arrêt moral de Platon à ce propos est singulièrement sévère »⁴²⁰. Nous sommes toujours au Livre X de la *République* : « la peinture, et en général toute espèce d'imitation, accomplit son œuvre loin de la vérité, qu'elle a commerce avec un élément de nous-mêmes éloigné

⁴¹⁵ TORTONESE, Paolo, *L'œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 17.

⁴¹⁶ PLATON, La République, in : *Œuvres complètes de Platon, IV*, Paris, Garnier Frères, 1950, p. 252.

⁴¹⁷ TORTONESE, Paolo, *L'œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 25.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 27.

⁴¹⁹ PLATON, La République, in : *Œuvres complètes de Platon, IV*, Paris, Garnier Frères, 1950, p. 357.

⁴²⁰ TORTONESE, Paolo, *L'œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 37.

de la sagesse, et ne se propose, dans cette liaison et cette amitié, rien de sain ni de vrai »⁴²¹.

Le rétablissement de l'art sera l'œuvre des néo-platoniciens, qui proposent de « soustraire les images artistiques à leur dépendance du sensible, en affirmant la possibilité d'un art qui, prenant comme modèle la réalité métaphysique, ne commettrait pas le péché d'imitation stigmatisé dans la République »⁴²². Plotin (205-270) en est le pionnier. Avec ses deux petits traités d'esthétique, *Du Beau et Du Beau intelligible*, il engendre selon Tortonese « la tentative la plus achevée de renverser l'attitude du Platon de la *République* en utilisant ses théories, et notamment de rendre possible une esthétique métaphysique en fondant l'image sur l'Idée »⁴²³.

Une autre reformulation importante qui sera présente dans le romantisme, fondamentale pour la mise à jour de la triade Vrai-Beau-Bien, c'est l'union entre le platonisme (philosophie) et le christianisme (religion) qu'a fait Saint-Augustin (354-430) :

Ce qui était déjà une exigence d'entraînement et d'élévation chez Platon (*Rép.* 518, c-e), à laquelle c'était ajouté un sentiment de purification chez Plotin, se configure, définitivement, pour les chrétiens, comme une structure unique où solidarisent la morale et la connaissance.⁴²⁴

Il s'agit d'une nouvelle morale reliée au Vrai dans l'Idéal, qui aura conséquemment un nouveau Beau. À la Renaissance, Marsile Ficin est le triomphe de la métaphore : « son platonisme privilégie les schématisations spatiales, apportant à l'élévation platonicienne tout un répertoire nouveau de modalités visuelles »⁴²⁵.

La métaphore de l'œil de l'âme a perduré jusqu'au romantisme et la triade Vrai-Beau-Bien l'a logiquement accompagnée. La première représente un organe de communication métaphysique, tandis que la seconde est l'Idéal lui-même, la Totalité que l'œil regarde. L'un et l'autre sont en fait deux expressions d'un même héritage platonicien. Nous n'avons pas fait un parcours détaillé des remaniements du Vrai-Beau-Bien, mais celui-ci apparaît implicitement dans l'essai de Tortonese déjà mentionné.

⁴²¹ PLATON, *La République*, in : **Œuvres complètes de Platon, IV**, Paris, Garnier Frères, 1950, p. 365.

⁴²² TORTONESE, Paolo, **L'œil de Platon et le regard romantique**, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 35.

⁴²³ Ibidem, p. 48.

⁴²⁴ Ibidem, p. 70.

⁴²⁵ Ibidem, p. 95.

Nous pouvons constater que cette triade est amplement présente et exprimée chez les écrivains et les penseurs du XIX^e siècle. Entre 1817 et 1818, Victor Cousin, en qualité de suppléant de Royer-Collard à la chaire d'histoire de la philosophie moderne de la Sorbonne, donne un cours, *Du vrai, du beau et du bien*, dont les dix-huit leçons seront publiées en volume en 1853. Il y explique les fondements du spiritualisme, un courant philosophique appelé aussi éclectisme, terme que l'auteur souhaite corriger dans l'avant-propos de la première édition :

Notre vraie doctrine, notre vrai drapeau est le spiritualisme, cette philosophie aussi solide que généreuse, qui commence avec Socrate et Platon, que l'Évangile a répandue dans le monde, que Descartes a mise sous les formes sévères du génie moderne, qui a été au xvii^e siècle une des gloires et des forces de la patrie, qui a péri avec la grandeur nationale au xviii^e et qu'au commencement de celui-ci M. Royer-Collard est venu réhabiliter dans l'enseignement public, pendant que M. de Chateaubriand, M^{me} de Staël, M. Quatremère de Quincy la transportaient dans la littérature et dans les arts. [...] par-delà les limites de ce monde elle montre un Dieu, auteur et type de l'humanité, qui, après l'avoir faite évidemment pour une fin excellente, ne l'abandonnera pas dans le développement mystérieux de sa destinée.⁴²⁶

Ce spiritualisme, dont la fin ultime est le Dieu chrétien, se révèle en grande conformité avec l'esthétique romantique (voir la présence de Chateaubriand et de Mme de Staël pendant son parcours historique). Cependant, il s'agit avant tout d'une doctrine philosophique et, à son époque, d'une conciliation, selon Cousin, entre le progressisme révolutionnaire et le conservatisme de la Restauration : « elle conduit peu à peu les sociétés humaines à la vraie république, ce rêve de toutes les âmes généreuses, que de nos jours en Europe peut seule réaliser la monarchie constitutionnelle »⁴²⁷.

Bien que Victor Cousin sépare didactiquement le Vrai, le Beau et le Bien en différentes leçons et axes internes, il y a des passages où la triade est conçue dans son unité idéale. Voyons un extrait de la septième leçon où la nature est prise dans son rapport avec la beauté divine :

Dieu étant le principe de toutes choses doit être à ce titre celui de la beauté parfaite, et par conséquent de toutes les beautés naturelles qui l'expriment plus ou moins imparfaitement ; il est le principe de la beauté, et comme auteur du monde physique et comme père du monde intellectuel et du monde moral. [...] La beauté physique sert d'enveloppe à la beauté

⁴²⁶ COUSIN, Victor, *Du vrai, du beau et du bien* [cours de 1818], 7e édition, Paris, Didier & Cie, 1858, p. vii-viii.

⁴²⁷ Ibidem, p. viii.

intellectuelle et à la beauté morale. La beauté intellectuelle, cette splendeur du vrai, quel en peut être le principe, sinon le principe de toute vérité ?⁴²⁸

Victor Hugo pour sa part met à jour la triade tantôt dans ses poésies tantôt dans ses réflexions théoriques. En qualité d'artiste d'abord, sa porte d'entrée dans la structure platonicienne est le regard sur le Beau. Dans le chapitre « Beau serviteur du Vrai » de son *William Shakespeare*, essai paru en 1864, l'auteur conçoit dans la figure de l'artiste un prophète : « Le génie sur la terre, c'est Dieu qui se donne. Chaque fois que paraît un chef-d'œuvre, c'est une distribution de Dieu qui se fait. Le chef-d'œuvre est une variété du miracle »⁴²⁹. D'après Hugo, l'art doit être utile et servir pour améliorer l'homme, en ce qu'il apporte les valeurs morales qui conduisent au progrès. Son appel aux artistes est justifié dans la triade en question : « Génération des talents nouveaux, noble groupe d'écrivains et de poètes, légion des jeunes, ô avenir vivant de mon pays ! vos aînés vous aiment et vous saluent. Courage ! dévouons-nous. Dévouons-nous au bien, au vrai, au juste. Cela est bon »⁴³⁰. Voici l'Idéal platonicien encore une fois réadapté, maintenant dans le domaine de l'art.

La nature dans la poésie de Hugo exprime implicitement ce qu'il expose dans sa théorie esthétique :

LE firmament est plein de la vaste clarté ;
Tout est joie, innocence, espoir, bonheur, bonté.
Le beau lac brille au fond du vallon qui le mure.⁴³¹

Ce poème que nous avons déjà cité révèle dans la « vaste clarté » du premier vers non seulement une clarté physique du firmament, mais aussi symbolique, celle du Vrai idéal contenu dans la nature contemplée. La « bonté » du deuxième vers nous introduit à la morale implicite de l'espace naturel, ce Bien de la création. Le lac au fond du vallon n'est pas seulement une belle image, mais aussi un élan de ce grand Beau que la totalité du texte renferme à la fois comme poésie et comme contemplation de la nature.

De même pour ce poème nous racontant « Ce qu'on entend sur la montagne » dans *Les Feuilles d'automne*, où la mer emprunte la voix du poète pour parler du Beau inhérent à la nature :

⁴²⁸ Ibidem, p. 169.

⁴²⁹ HUGO, Victor, *William Shakespeare*, Paris, Librairie internationale, 1864, p. 424..

⁴³⁰ Ibidem, p. 425.

⁴³¹ HUGO, Victor, *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, 2010, p. 16.

Or, comme je l'ai dit, l'océan magnifique
Épandait une voix joyeuse et pacifique,
Chantait comme la harpe aux temples de Sion,
Et louait la beauté de la création.
Sa clameur, qu'emportaient la brise et la rafale,
Incessamment vers Dieu montait plus triomphale,
Et chacun de ses flots, que Dieu seul peut dompter,
Quand l'autre avait fini, se levait pour chanter.⁴³²

Parfois, le Hugo bucolique abandonne le dogme chrétien pour évoquer le culte ancien.
Ce ne sera absolument pas pour expulser l'héritage platonicien de l'espace naturel :

La nature est partout la même,
À Gonesse comme au Japon.
Mathieu Dombasle est Triptolème ;
Une chlamyde est un jupon. [...]

La vérité n'a pas de bornes.
Grâce au grand Pan, dieu bestial.
Fils, le réel montre ses cornes
Sur le front bleu de l'idéal.⁴³³

En reprenant une longue tradition philosophique, la nature romantique exprime ainsi l'idéal où reposent le Vrai, le Beau et le Bien, chez Hugo et chez beaucoup d'autres écrivains romantiques. Sa métaphysique, sa Totalité, sa perfection garantissent une stabilité en ce que la conscience humaine y retrouve ses origines et son éblouissement perpétuel. Mais il y a ceux qui donnent de sévères coups de battoir dans cette triade et provoquent de grands bouleversements dans ce postulat.

1.1.3 Rupture : l'empire du Beau

Malgré l'insistance de Victor Hugo en faveur d'une esthétique liée à la morale chrétienne, plusieurs plumes dès la première moitié du XIX^e migrent vers le désenchantement⁴³⁴. Le courant de l'art pour l'art exprime que le Beau n'a aucun compromis avec le Vrai ou le Bien. En effet, Hugo adresse expressément le chapitre « Beau serviteur du Vrai » de son *William Shakespeare* à ces détracteurs de l'idéal :

⁴³² HUGO, Victor, **Les Feuilles d'automne**, Paris, Ollendorf, 1909, p. 25.

⁴³³ HUGO, Victor, **Œuvres complètes : Les Chansons des rues et des bois**, Paris, Ollendorf, 1933, p. 40.

⁴³⁴ Armand Vaillant nous signale que « des poètes se sont convaincus que l'idéal romantique était d'ordre esthétique, qu'il devait se réaliser sur le terrain de l'art avant ou plutôt que de s'imposer à la société ou à l'homme en général ». VAILLANT, Armand, **La Poésie, introduction à l'analyse des textes poétiques**, Paris, Armand Colin, 2016, p. 35.

« Ah ! esprits ! soyez utiles ! servez à quelque chose. Ne faites pas les dégoûtés quand il s'agit d'être efficaces et bons. L'art pour l'art peut être beau, mais l'art pour le progrès est plus beau encore »⁴³⁵.

La célèbre préface de *Mademoiselle de Maupin*, roman épistolaire de Gautier paru en 1836, ouvre avec une constatation sur la critique littéraire :

Une des choses les plus burlesques de la glorieuse époque où nous avons le bonheur de vivre est incontestablement la réhabilitation de la vertu entreprise par tous les journaux, de quelque couleur qu'ils soient, rouges, verts ou tricolores.⁴³⁶

Selon l'auteur, quelle que soit l'orientation politique, la morale est une valeur indispensable pour qu'un ouvrage soit loué. Cela nous montre que la triade platonicienne dépasse la seule production artistique, puisqu'elle influence aussi la réception des œuvres : « c'est la mode maintenant d'être vertueux et Chrétien [...] Alors on est chrétien, on parle de la sainteté de l'art, de la haute mission de l'artiste, de la poésie du catholicisme »⁴³⁷. Plein d'ironie, Gautier propose une étude du système littéraire de son temps : « À côté des journalistes moraux, [...] les critiques utilitaires. Pauvres gens qui avaient le nez court à ne le pouvoir chausser de lunettes, et cependant n'y voyaient pas aussi loin que leur nez »⁴³⁸. L'ironie moqueuse monte à un ton de révolte qui expose plus clairement la position prise :

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.⁴³⁹

Pour un art qui ne soit ni utile ni morale, Gautier en vient même à rabaisser la nature humaine tellement glorifiée par les romantiques. Le Beau est ainsi arraché de son rapport idéal avec le Bien. Le Vrai, dont on voit l'écho dans la locution « vraiment beau », est également expulsé de toute utilité. L'ancienne structure platonicienne, si chère à l'esthétique romantique, y est violemment bouleversée.

Cette rupture dans l'idéal engendre une crise de conscience. Et toute crise provoquera le doute. Dans la lignée de Gautier, c'est par l'emploi de l'interrogation

⁴³⁵ HUGO, Victor, *William Shakespeare*, Paris, Librairie internationale, p. 423.

⁴³⁶ GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, G. Charpentier, 1875, p. 1.

⁴³⁷ Ibidem, p. 3.

⁴³⁸ Ibidem, p. 18.

⁴³⁹ Ibidem, p. 22.

que Baudelaire considère la séparation du Beau et du Bien dans l'« Hymne à la Beauté » :

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
Ô Beauté ? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore ;
Tu répands des parfums comme un soir orageux ;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.⁴⁴⁰

Outre le questionnement sur la source de la Beauté – ciel ou abîme ? –, ces deux premiers vers du poème apportent une description de quelques-uns des effets sur l'homme. Et, sur ces derniers, il n'y a pas d'interrogation : le regard de la Beauté verse « le bienfait et le crime ». Ce sont les effets que la Beauté fait éprouver qui provoquent le doute sur son origine. Leurs descriptions, comme si Baudelaire cherchait à soutenir une thèse, sont partout dans le poème. Mais la réponse aux interrogations ne vient pas. Face à l'impossibilité d'y répondre, le poète reste indifférent :

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! —
L'univers moins hideux et les instants moins lourds ?⁴⁴¹

L'anaphore « qu'importe » marque bien la solution et nous montre que Baudelaire est du côté de Gautier contre toute esthétique utilitaire ou morale. Si la réponse aux questions sur l'origine de la Beauté n'est pas trouvée, la crise de conscience est quand même résolue : ces deux derniers quatrains du poème expriment qu'il suffit de s'enivrer de Beauté, tel l'impératif d'« Enivrez-vous » des *Petits poèmes en prose*, « De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous »⁴⁴². Comme dans

⁴⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Pocket, 2012, p. 47.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 48.

⁴⁴² BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, Paris, LGF, 2003, p. 168.

« Hymne à la Beauté », où la vertu est séparée du vin et de la poésie qui représente l'art.

La dédicace des *Fleurs du mal* loue Gautier, ce « poète impeccable », « parfait magicien ès lettres françaises », « maître et ami »⁴⁴³. Dans l'article « Théophile Gautier » paru plus tard en 1859 dans *L'Artiste*, Baudelaire explicite théoriquement sa prise de parti pour une poésie séparée de toute morale et même de toute science. Pour ce faire, il propose la rupture de la triade classique dont, curieusement, il ne reconnaît pas l'héritage antique :

La fameuse doctrine de l'indissolubilité du Beau, du Vrai et du Bien est une invention de la philosophaillerie moderne (étrange contagion, qui fait qu'en définissant la folie on en parle le jargon !). Les différents objets de la recherche spirituelle réclament des facultés qui leur sont éternellement appropriées. [...] Le *Vrai* sert de base et de but aux sciences ; il invoque surtout l'intellect pur. La pureté de style sera ici la bienvenue, mais la beauté de style peut y être considérée comme un élément de luxe. Le *Bien* est la base et le but des recherches morales. Le *Beau* est l'unique ambition, le but exclusif du Goût.⁴⁴⁴

Baudelaire n'ignore certainement pas la sensibilité romantique en ce qu'elle manifeste une force de création. Cependant, pour organiser sa théorie, il doit séparer deux éléments fondamentaux qui étaient étroitement liés à l'esthétique du romantisme : « Le cœur contient la passion, le cœur contient le dévouement, le crime ; l'Imagination seule contient la poésie »⁴⁴⁵. Cœur et imagination sont détachés pour comprendre chacun une sensibilité, morale à l'un, créative à l'autre :

La sensibilité de cœur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de cœur peut même nuire, en ce cas. La sensibilité de l'imagination est d'une autre nature ; elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément. C'est de cette sensibilité, qui s'appelle généralement le *Goût*, que nous tirons la puissance d'éviter le mal et de chercher le bien en matière poétique.⁴⁴⁶

Ce n'est pas un hasard que cette formulation soit présente dans un essai sur Théophile Gautier, celui-ci étant considéré par Baudelaire comme la personnification du *poète impeccable* voué au travail de la sensibilité de l'imagination : « Gautier, c'est l'amour

⁴⁴³ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Pocket, 2012, p. 25.

⁴⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique*, Paris, Flammarion, 1968, p. 245.

⁴⁴⁵ Ibidem, p. 248.

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 249.

exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le mieux approprié »⁴⁴⁷.

Cette influence de Gautier, comme nous l'avons vu dans « L'Hymne à la Beauté », sera sentie dans plusieurs poèmes des *Fleurs du mal*, et notamment dans celui qui décrit avec acuité l'espace naturel.

1.1.4 La « Nature » dans « Correspondances »

S'il est possible de localiser un héritage romantique dans « Correspondances », il y a par contre une claire rupture. Celle-ci est toujours en consonance avec la séparation du Beau par rapport au Vrai et au Bien. Une telle nuance nous permettra de comprendre avec plus de détail les discussions esthétiques dont Supervielle hérite et qu'il met à jour dans *Débarcadères*.

La *Nature* de « Correspondances » n'est pas exactement celle des romantiques, même si elle tient de l'extase et de l'expansion du moi. Le célèbre sonnet de Baudelaire peut être compris comme le résumé d'une nouvelle tendance en poésie, le symbolisme. Marcel Raymond observe que nous ne pouvons pas parler d'une *école* ou d'une *période* symboliste bien cernée dans le temps, puisque le symbolisme évoque plutôt un univers spontané « auquel la raison ou divers organes de censure, chez les civilisés, viennent faire obstacle, mais qui fonctionne presque sans contrôle chez les "primitifs" ou pendant le rêve »⁴⁴⁸. Ainsi, le symbolisme est avant tout une disposition humaine et atemporelle, du côté de l'irrationnel, penchée plutôt sur le premier pôle de la dichotomie *nature/civilisation* que nous avons introduite. Selon cette conception plus ample, on pourrait dire que le romantisme est donc symboliste ; mais le symbolisme n'est pas nécessairement romantique. Particulièrement le symbolisme de la deuxième moitié du XIX^e siècle sera compris comme une tendance postromantique.

Les quatrains de « Correspondances » sont fondamentaux pour la présente analyse :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 250.

⁴⁴⁸ RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, José Corti, 1940, p. 49.

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.⁴⁴⁹

Les deux premiers vers de la strophe initiale affirment déjà une communication entre l'homme et l'espace naturel par l'emploi d'une figure de personnification qui attribue à la Nature la faculté de la parole. Dès lors, soulignons que les « paroles » sont « confuses », ce qui les distancie de l'ordre, de la mesure, de la précision et les rapproche du désordre caractéristique du rêve, comme l'a observé Raymond. Les deux vers suivants placent l'homme dans l'espace naturel de la première strophe, des « forêts de symboles », et une nouvelle personnification cède à la Nature la capacité d'observer, en lui donnant un regard. En somme, le premier quatrain marque une possibilité de communication entre l'homme et la Nature.

Le premier vers du second quatrain, fondé sur la sonorité des « échos », mêle les amplitudes temporelle et spatiale de ceux-ci (par les adjectifs « longs » et « loin »). Le verbe pronominal « se confondent » peut tantôt reprendre le sens de « regards familiers », tantôt renforcer l'adjectif des « confuses paroles » de la strophe précédente. Le troisième et le quatrième vers du second quatrain sont bâtis autour de l'idée d'« unité » qui est pleine de qualités : « ténébreuse », « profonde », « vaste », ce dernier adjectif étant détaillé par les métaphores « comme la nuit et comme la clarté », son ampleur est ainsi fondée entre ces deux pôles qui rappellent la vue. La préposition « Dans » introduisant le deuxième vers fait de l'« unité » une chaîne à travers laquelle s'engendrera la communication suggérée au premier et au quatrième vers. Ce dernier présente d'ailleurs la figure de style fondamentale du symbolisme : la synesthésie qui permet aux « parfums », aux « couleurs » et aux « sons » de se communiquer. Le dernier vers du second quatrain présente également une *communication effective* avec le verbe pronominal « se répondent » ; au premier quatrain, il n'y avait pas encore de communication, on ne connaissait que sa possibilité. L'interlocution entre l'homme et la Nature à travers un langage confus, dans une profonde unité, n'est conçue qu'au second quatrain.

⁴⁴⁹ BAUDELAIRE, Charles, **Les Fleurs du mal**, Paris, Pocket, 2012, p. 33.

Les tercets du sonnet n'apportent pas de grande nouveauté à ce qui a déjà été exposé dans les quatrains : ils exposent surtout des exemples des parfums « Qui chantent les transports de l'esprit et des sens »⁴⁵⁰. Chez Baudelaire, les quatrains de « Correspondances » suffisent à élucider une esthétique. Dans « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », essai paru en 1861, le poète rapporte la grande rumeur causée par la représentation de l'opéra du compositeur allemand l'année précédente. Il ironise la surprise de ses concitoyens parisiens en face des correspondances proposées dans le *Tannhäuser* : « ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées »⁴⁵¹. Quelques lignes après, il transcrit les deux premières strophes de « Correspondances » pour trouver dans son poème la légitimation esthétique de Wagner.

Le symbolisme pourrait être résumé dans une expansion du langage, celui-ci étant outre les limitations des grammaires et des conventions, c'est-à-dire que le langage des symboles dépasse le langage des signes linguistiques, et une telle expansion se produit dans la synesthésie, figure de style à travers laquelle les parfums ont des couleurs, les sons ont des parfums, parmi d'autres combinaisons possibles. La fondation de cette expansion est dans la communication entre l'homme et la Nature, comme si la conscience humaine percevait une unité avec son origine primitive.

Nous sommes ici sur la même branche que le romantisme, mais c'est une nouvelle ramification qui a poussée. Si les romantiques n'hésitent pas à affirmer une métaphysique religieuse prônant une morale de la Nature, Baudelaire fait le choix – ou la rupture – de ne pas donner un contenu métaphysique à ce rapport entre l'homme et l'espace naturel ; il concentre son inspiration poétique sur la constatation de l'existence d'une chaîne de communication entre le moi et la Nature pour explorer les effets de la synesthésie. Tandis que l'esthétique romantique exprime une claire *révélation* métaphysique, le symbolisme de « Correspondances » garde la *suggestion* de l'au-delà, en créant avant tout un effet de mystère⁴⁵². « La Nature est un Temple »⁴⁵³ bien sûr, mais elle n'est plus le *temple de Dieu* que contemplaient

⁴⁵⁰ Ibidem.

⁴⁵¹ BAUDELAIRE, Charles, **Critique d'art**, Paris, Gallimard, 2011, p. 444.

⁴⁵² Selon Hugo Friedrich, la prévalence de la suggestion, de l'obscurantisme, de la dissonance sont des caractéristiques de la poésie moderne : « observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos ». FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**, São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 16.

⁴⁵³ BAUDELAIRE, Charles, **Les Fleurs du mal**, Paris, Pocket, 2012, p. 33.

Lamartine et Hugo ; Baudelaire s'intéresse à l'expansion du langage et de l'imagination, à la reconnaissance de l'architecture des « vivants piliers »⁴⁵⁴ et du Beau que cette dynamique présente. Le poète ne manifeste pas une affirmation morale, et ce choix semble être en rupture avec la triade du Vrai-Beau-Bien.

En même temps que les correspondances sont un retour au primitivisme, elles sont aussi une critique de l'idéalisme romantique et se placent sur à moment postérieur à cette esthétique. La nouvelle nuance de Baudelaire n'empêchera pas, néanmoins, que des poètes d'inspiration symboliste comme Théodore de Banville et Paul Claudel confèrent un fond moral et religieux à leurs métaphysiques.

La complexité et l'esprit pionnier de l'esthétique baudelairienne sont résumés ingénieusement par Armand Vaillant :

Baudelaire est, justement, le parfait représentant de ce qu'on pourrait nommer « le romantisme antiromantique », en lui associant Lautréamont, Rimbaud et tous les autres poètes scandaleux ou marginaux. Ceux-là sont toujours obsédés par l'idéal romantique de parfaite synthèse entre l'esprit et la matière, l'idéal et le réel. Mais ils n'y croient plus et tirent de leur désenchantement (à la fois philosophique, politique et esthétique) un matérialisme amer et provocateur, dont l'ironie latente pour les uns, la force de subversion artistique et idéologique pour les autres, disent la violence de leur déception et leur désir de révolte.⁴⁵⁵

Du romantisme, il reste donc chez Baudelaire cette impression d'un au-delà idéal qui ne se révèle pourtant jamais, cette suggestion latente des choses qu'évoque si bien un jeu érotique du caché qui ne pourrait se limiter à la morale, qui est un champ fécond pour ces « véritables fêtes du cerveau » que l'opium et la peinture d'Eugène Delacroix provoquent et où, selon le poète, « le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées »⁴⁵⁶.

Le Beau réside dans cette *profondeur* des choses qu'a si bien observé Jean-Pierre Richard dans *Poésie et profondeur* : « réalité inconcevable en effet, mais vécue grâce à l'imagination, et seule capable d'incarner la surprise d'une beauté toujours plus belle qu'elle même »⁴⁵⁷. Au bout du compte, il s'agit d'une caractéristique du symbolisme même, comme le souligne Henri Lemaître dans son analyse sur la veine

⁴⁵⁴ Ibidem.

⁴⁵⁵ VAILLANT, Armand, **La Poésie, introduction à l'analyse des textes poétiques**, Paris, Armand Colin, 2016, p. 35.

⁴⁵⁶ BAUDELAIRE, Charles, **Critique d'art**, Paris, Gallimard, 2011, p. 256.

⁴⁵⁷ RICHARD, Jean-Pierre, **Poésie et profondeur**, Paris, Éditions du Seuil, 1955, p. 130.

surnaturaliste baudelairienne : « la forme technique ne fait qu'un avec la signification spirituelle ; [...] c'est l'alchimie du langage symbolique qui opère cette transmutation de la réalité naturelle en surréalité poétique »⁴⁵⁸.

Ce n'est pas par hasard que le poème « Correspondances » met en valeur l'espace naturel : la *Nature* est où, primordialement, l'homme éprouve l'extase de l'intériorité en consonance avec l'extériorité. Le Beau, en ce qu'il contient de profondeur, de suggestion d'une extension de ce qui est présenté concrètement, est perçu avant tout quand l'homme s'éloigne de l'ordre du rationnel, de l'organisation collective représentée par l'espace civil. La première rêverie de l'espace ne pourrait arriver que dans une promenade individuelle dans la *Nature*, où l'homme oublie toute artificialité et ouvre ses sens à un langage primitif plein de liberté, d'associations synesthésiques où l'imagination peut se libérer dans tout son essor.

1.1.5 Un supplément : la couleur locale

Reprenons l'extrait de la « Cinquième Promenade » des *Rêveries* de Rousseau, où le philosophe utilise l'adjectif *romantique* : « Les rives du Lac de Bienne sont plus sauvages & romantiques que celles du Lac de Geneve [sic], parce que les rochers & les bois y bordent l'eau de plus près »⁴⁵⁹. La comparaison entre les deux lacs exprime que l'espace naturel de chacun n'est pas le même et n'inspire conséquemment pas les mêmes impressions. L'un est *plus sauvage et plus romantique* que l'autre et, dans ce cas, le sentiment de la nature est accompagné d'une nuance qui sera développée en littérature à l'époque romantique, et que l'on nomme *couleur locale*.

Ainsi que le sentiment de la nature, cette notion sera importante pour notre étude de l'espace dans *Débarcadères*, puisque tantôt l'espace naturel, tantôt les endroits plutôt civilisés représentés dans ses poèmes valorisent ce qu'ils offrent de particulier. C'est d'ailleurs Jules Supervielle lui-même qui regrettait de ne pas trouver dans la littérature hispano-américaine des représentations authentiques de l'espace : « des nymphes, des satyres, surgissent dans un paysage chilien [...] sentiment de la nature, où es-tu ? [...] couleur locale, où est-tu ? »⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ LEMAITRE, Henri, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 27.

⁴⁵⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Genève, 1782, p. 99.

⁴⁶⁰ SUPERVIELLE, Jules, Notes de lecture, apud COLLOT, Michel, Supervielle entre l'Amérique et l'Europe, in : *Coloquio Jules Supervielle*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995, p. 12.

Concernant le sentiment de la nature, la couleur locale renvoie à la partie plutôt concrète de l'espace contemplé, le domaine physique, comme si elle était la porte d'entrée de la métaphysique, la superficie de l'unité idéale profonde qui, de son côté, ignore les particularités. La couleur locale n'a donc pas l'unité, elle exprime la pluralité, ce que l'expression même explique : variété de ton dans *couleur*, variété d'espace dans *locale*. On verra en plus que cette notion dépasse le seul critère spatial.

L'origine de l'expression se trouve dans l'univers de la peinture, une théorie parue aux environs du XVII^e siècle. Le tome II du *Supplément à l'Encyclopédie*, publié en 1776, présente l'entrée au pluriel : « COULEURS LOCALES, (Peinture.) Ce sont les couleurs naturelles des objets que le peintre veut représenter. Ainsi le rouge, par exemple, est la couleur locale de l'endroit où le tableau représente une draperie d'écarlate »⁴⁶¹. La notion est indissociable de la lumière projetée sur l'objet : « la couleur locale varie selon la nature de l'espace qui est entre le corps coloré & l'œil. La lumière d'un soleil levant ou couchant est différente de celle du soleil dans son midi »⁴⁶².

On ne connaît pas exactement les circonstances théoriques de l'adaptation faite par la première génération romantique, « dans l'apparent oubli de son acception originelle »⁴⁶³, selon Patrick Née. Il s'agit en fait d'une notion « relativement peu étudiée comme telle, parce qu'elle semble aller de soi autant dans sa promotion que dans sa rapide réprobation par les romantiques eux-mêmes »⁴⁶⁴. Pour la définition de ce sens littéraire, le *Dictionnaire de l'Académie française* offre deux entrées qui nous intéressent. D'abord, sa 9^e édition propose une sous-division de COULEUR connotant « La couleur comme manifestation d'un état physique ou moral », où apparaît un sens spécialisé : « *Couleur locale*, détails pittoresques, qui donnent l'image distinctive et vivante d'un pays, d'une région, ou encore d'une époque révolue »⁴⁶⁵. Curieusement, la 8^e édition du même dictionnaire propose dans l'adjectif LOCALE une définition plus complète du terme : « En termes de Littérature, *Couleur locale* se dit, par extension, en parlant des Ouvrages qui reproduisent, d'une manière exacte et pittoresque, des mœurs, des costumes et des caractères d'un pays ou d'un

⁴⁶¹ SUPPLÉMENT à l'Encyclopédie, Amsterdam, M. M. Rey Libraire, 1776, p. 560.

⁴⁶² Ibidem.

⁴⁶³ NÉE, Patrick, Sur *la couleur locale* : l'exemple de Théophile Gautier, **Romantisme**, vol. 157, no. 3, 2012, p. 23.

⁴⁶⁴ Ibidem.

⁴⁶⁵ Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C4539>.

temps »⁴⁶⁶. Voici l'idée cernée : la *couleur locale* des romantiques ne comprend donc pas seulement un aspect spatial, mais également temporel et culturel.

Concernant la réprobation du terme dès les années 1820, en ce que son emploi risquait de sonner ennuyant et artificiel, il convient d'observer ce qu'en pensait Victor Hugo dans la préface de *Cromwell* :

Non qu'il convienne de *faire*, comme on dit aujourd'hui, de la *couleur locale*, c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes çà et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre.⁴⁶⁷

Ces brèves remarques sur le terme suffisent comme supplément à l'esthétique du sentiment de la nature étudiée jusqu'ici et à nos analyses des chapitres suivants. Après avoir eu son adaptation littéraire au romantisme, la notion de *couleur locale*, nuance importante de la contemplation de l'espace et qui valorise la pluralité des paysages, des époques et des cultures, peut être comprise comme l'embryon de la poésie planétaire du début du XX^e siècle que nous avons analysée dans la première partie du présent travail, et qui englobe le contexte où *Débarcadères* paraît.

1.2 La nature dans *Débarcadères* : échos romantiques et symbolistes

A propos du *sentiment de la nature* et de la *couleur locale* dans la perspective de Jules Supervielle, il est possible d'en trouver un débat dès le premier article sur « Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine », publié en octobre 1910. Il s'agit de la partie sur les œuvres de l'époque coloniale :

à côté du « style noble » il y avait alors ce qu'on pourrait appeler aussi une *flore* et une *faune nobles*, d'ailleurs très pauvres et, bien entendu, conventionnelles. Nous y trouvons les arbres et les animaux dont nous parlent les classiques latins et italiens, le chêne et l'olivier, le taureau et le cheval, etc. Aussi comme, pendant l'époque coloniale, les hispano-américains imitent les Espagnols et les latins, il ne faudra pas s'étonner si au lieu de nous décrire la campagne américaine ils nous montrent des arbres et des fleurs qui pour la plupart n'existaient pas en Amérique. Ils

⁴⁶⁶ Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8L0720>.

⁴⁶⁷ HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, Paris, J. Hetzel et A. Quantin, 1881, p. 49.

n'en donnent pas moins d'assez agréables descriptions champêtres, qui prouvent que leurs auteurs ont fait de bonnes humanités, mais qui ne nous apprennent pas qu'ils aient su observer la nature. Cependant il arrive parfois, que le lecteur trouve quelque observation personnelle, un paysage réellement vu, mais le cas est rare et quand il se présente l'auteur a soigneusement élagué les mots indigènes, qui pouvaient donner à son œuvre une saveur exotique. On n'apportait pas alors dans les descriptions, la précision, presque scientifique qu'on leur donna plus tard, dans la poésie didactique par exemple : une belle fleur, avait beaucoup de chances d'être appelée rose ou lys ; un bel arbre, un arbre puissant qu'il fut « araucaria » ou cèdre était simplement un chêne. Le chêne devenait ainsi, plus qu'un arbre déterminé, une sorte de symbole, le symbole de la force, comme la rose ou le lys étaient des symboles de beauté et de grâce.⁴⁶⁸

Selon Supervielle, la description de la nature est pauvre si elle ne représente pas l'authenticité américaine dans sa présentation physique et même dans son appellation originelle, qui respecte le lexique particulier. Le poète prend ainsi le parti contre les symboles abstraits et les signes linguistiques de la tradition classique. Les « bonnes humanités » n'ont rien du *savoir observer la nature*.

Soulignons une autre nuance de l'extrait ci-dessus, la question du « paysage réellement vu » et de l'« observation personnelle » que la description de la nature devrait exprimer selon Supervielle. Ajoutons ces expressions à un bref passage de la publication du premier chapitre concernant l'époque romantique de la poésie hispano-américaine, paru dans le *Bulletin* de Mai 1911. Il s'agit du moment où l'auteur affirme que la lecture d'*Atala* et de *Natchez* de Chateaubriand a été une révélation : « les Hispano-Américains se sont enfin aperçus du parti littéraire qu'ils pouvaient tirer des beautés de leur pays, mais peu d'écrivains eurent un sentiment aussi profond et personnel de la nature »⁴⁶⁹. L'élément « personnel » revient, ajouté au « sentiment profond de la nature » et aux « beautés de leur pays ». Ainsi, pour Supervielle, dès sa thèse dans les années 1910, l'idée de *couleur locale* est intimement liée au *sentiment de la nature*, qui représente donc une contemplation perçant l'authenticité locale, sa réalité physique, ce qui donnera de la profondeur à la création poétique, à l'opposé des images conventionnelles de la tradition classique avec sa faune et sa flore « nobles ». Cette position est partout dans *Débarcadères*, et bien évidente notamment dans le poème « Retour ».

Notre étude des héritages romantique et symboliste suit l'ordre des poèmes dans le recueil. Voici les quatre points principaux par lesquels ces prolongements

⁴⁶⁸ SUPERVIELLE, Jules, Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine, *Bulletin de la Bibliothèque Américaine*, octobre 1910, p. 88.

⁴⁶⁹ SUPERVIELLE, Jules, Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine, *Bulletin de la Bibliothèque Américaine*, mai 1911, p. 304.

esthétiques sont observés : 1) celui où le *je* se mêle à l'espace naturel ; 2) celui où le poème propose la dichotomie *nature/civilisation* ; 3) celui où la nature suggère une métaphysique ; 4) celui où l'espace naturel exprime une couleur locale.

1.2.1 Dans « Centre de l'horizon marin »

Le titre de la pièce d'ouverture nous présente un voyageur pendant une traversée maritime en paquebot. Dès la première strophe, nous observons une tension évidente entre le navire et l'eau puisque

la vague palpe durement la proue de fer,
éprouve sa force, s'accroche, puis
déchirée,
s'écarte ;
à l'arrière, la blessure blanche et bruissante,
déchiquetée par les hélices,
s'étire multipliée,
et se referme au loin dans le désert houleux⁴⁷⁰.

La répétition des verbes exprimant des coups sur l'eau et qui font cette « blessure blanche et bruissante » peint le tableau de l'opposition *nature/civilisation* à l'ouverture du livre. La proue du paquebot est là vraiment pour *avancer en déchirant*, même si la dureté est d'abord de la vague. Le déplacement n'a pas du tout la fluidité d'un rythme naturel, le fer perce l'eau avec une violence vraiment *étrangère*. Les deux premiers vers du poème sont d'ailleurs une comparaison : « Comme un bœuf bavant au labour / le navire s'enfonce dans l'eau pénible »⁴⁷¹. La figure continentale du bœuf au labour marque déjà la même dichotomie *nature/civilisation*, cette tension violente de l'animal qui bave dans sa servilité envers l'homme, et la terre qui, implicitement, garde comme l'eau de la mer les blessures ouvertes des sillons marquant l'intervention du fer.

À la deuxième strophe, nous avons une *Mer* en majuscules et apostrophée :

O Mer qui ne puise en soi que ressemblances,
et qui pourtant de toutes parts
s'essaie aux métamorphoses,
et vaine, accablée par sa lourdeur prolifère,

⁴⁷⁰ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 9.

⁴⁷¹ Ibidem.

se refoile, de crête en crête, jusqu'au couperet du ciel,
Mer renaissante et contradictoire,
présence fixe [...].⁴⁷²

En ce qui touche le côté de la nature, la mer est d'abord richement décrite sans aucun fond métaphysique religieux, que ce soit le culte antique ou le dogme chrétien. Nous pouvons parler dès lors d'une veine plutôt symboliste qui dépasse tantôt la tradition mythologique, tantôt la morale du lyrisme romantique. Cependant, une trace de ce lyrisme sera toujours présent dans *Débarcadères* par la veine descriptive née dans la rêverie de l'espace naturel ; nous sommes convaincus que le recueil de Supervielle n'existerait pas sans les extases d'un Chateaubriand ou d'un Moritz plus d'un siècle auparavant. On verra en plus que l'attention que le poète consacre à cette *Mer* deviendra tout de suite une pénétration de l'imagination à partir de cette contemplation à sa surface que montre le premier extrait. Pour le moment, les personnifications des verbes « puise », « s'essaie » et « se refoile », ainsi que les adjectifs « vaine », « accablée », « renaissante et contradictoire » préparent une plongée lyrique dans la *nature maritime*.

Le poème continue la séparation dichotomique entre deux espaces bien distincts dont nous venons d'analyser la prémisse théorique, celui du navire où se place le narrateur, c'est-à-dire le domaine du *civilisé*, et celui de la *nature* que représente la mer :

O Mer [...], présence dure qui, la nuit,
par delà les lumières du bord et la musique cristalline,
et les sourires des femmes,
et tout le navire, rêves et bastingage,
vous tire par les pieds
à six mille mètres de silence
où l'eau rejoint une terre aveugle pour toujours
dans un calme lisse et lacustre, sans murmures.⁴⁷³

Dans cette nuit où se séparent l'ambiance du navire à la superficie, décrits dans les quatre premiers vers, et la mer profonde dans les vers suivants, les mesures qui font éprouver cette distance verticale sont la lumière et le bruit : la profondeur des eaux maritimes cache une « terre aveugle pour toujours » où règnent les ténèbres et l'absence de son, un calme qui rappelle même les eaux douces d'un lac, « sans

⁴⁷² Ibidem, p. 10.

⁴⁷³ Ibidem, p. 10-11.

murmures ». Le poète, placé sur le côté *civilisé* de la dichotomie, fait plonger son imagination dans l'obscur et profond silence de la mer. Le navire, espace qui comporte « rêves et bastingage », emmène un rêveur solitaire oubliant son ambiance la plus proche et évidente. Même si nous ne parlons pas exactement de métaphysique ici, la contemplation lyrique reprend le regard symboliste en ce qu'elle se permet de traverser la superficie de l'eau seule visible pour transformer en mots l'ombre et le silence « à six mille mètres » verticalement éloignés. Quoi qu'il en soit, définir la distance en mètres, c'est rester encore dans le monde physique.

Cependant, la voix lyrique insiste à apostropher cette *Mer* en majuscule :

O Mer, qui fait le tour du large,
coureur infatigable,
quelle nouvelle clame-t-elle
dans l'atmosphère avide où ne pousse plus rien,
- pas une escale, pas un palmier, pas une voile, -
Comme après une déracinante canonnade ?⁴⁷⁴

Soulignons que la *Mer* est traitée à la troisième personne. Cela n'empêche pas que nous y parlions d'apostrophe, puisque cette figure de style ne représente pas nécessairement une allocution, comme l'observe Georges Molinié : « Dans l'exemple donné pour cette dernière figure : *Épargnez-vous cette dépense, ô prince des prêtres !* l'allocution concerne toute la phrase et comprend l'apostrophe uniquement dans *ô prince des prêtres !* »⁴⁷⁵. Même si nous n'avons donc pas d'interlocution entre le narrateur et la *Mer* dans « Centre de l'horizon marin », la voix poétique lui confère, par une personnification, la faculté du langage lorsqu'elle pose la question « quelle nouvelle clame-t-elle... ? ». Voici le moment où le poème dépasse le seul domaine du physique pour ouvrir une métaphysique. Comme la *Nature* de « Correspondances », cette *Mer* de Supervielle a la possibilité d'une parole en clameur qui n'est pas révélée. Le dernier extrait ci-dessus est la clôture du poème, et nous restons dans le mystère.

Nous pouvons, bien sûr, considérer que cette interrogation relative à une clameur de la *Mer* est simplement rhétorique, et que le narrateur n'attend pas vraiment de réponse à son apostrophe. Nous verrons, cependant, que d'autres poèmes du recueil cèderont littéralement la parole à la nature, et de ce fait nous pensons que « Centre de l'horizon marin » est une annonce parfaite de la poésie répandue

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 11.

⁴⁷⁵ MOLINIÉ, Georges, **Dictionnaire de rhétorique**, Paris, LGF, 1992, p. 61.

partout dans l'ouvrage, où l'imagination du poète ne pose pas de limites à la description.

1.2.2 Dans « La Pampa »

Si dans « Centre de l'horizon marin », le poète compare son regard au vol d'un goéland⁴⁷⁶, oiseau qui compose le paysage, c'est dans la partie « La Pampa » que nous verrons la voix poétique vraiment confondue avec l'espace : l'intériorité et l'extériorité y feront une sorte de totalité un peu comme les romantiques s'extasiaient devant l'espace naturel. Et l'objet de ce rapprochement n'est pas seulement la voix lyrique, mais aussi le personnage mythique du gaucho qui n'existerait pas sans l'espace de la pampa auquel il s'incorpore et dont il devient un symbole.

Nous avons introduit dans la première partie de notre travail quelques passages du poème exprimant cette imbrication. Voici l'occasion de les reprendre avec plus de détail. Les deux premiers vers proposent déjà quelque chose outre le seul placement dans l'espace :

Le petit trot des gauchos me façonne,
les oreilles fixes de mon cheval m'aident à me situer.⁴⁷⁷

L'objet du verbe *façonner* suggère qu'un élément externe – « Le petit trot des gauchos » – agit et donne une *façon*, une caractéristique propre. Nous observons donc, dès lors, une dynamique entre les domaines subjectif et objectif.

Cette identité entre le *je* et l'espace de la pampa est introduite particulièrement par l'expression *faire corps* et les verbes *s'enfoncer* et *se mêler* (nous les soulignons dans la citation ci-dessous). En accord avec leur conjugaison à la première personne, des propositions subordonnées relatives décrivent et apportent les particularités de l'espace observé :

Je fais corps avec la Pampa qui ne connaît pas la mythologie,
avec le désert orgueilleux d'être le désert depuis les temps les
[plus abstraits
et ignorant les Dieux de l'Olympe qui rythment encore le vieux
[monde.

⁴⁷⁶ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 10.

⁴⁷⁷ Ibidem, p. 15.

Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire et tend de
 [tous côtés sa peau dure de vache qui a toujours couché dehors,
 et n'a pour toute végétation que quelques talas, ceibos, pitas,
 qui ne connaissent le grec ni le latin,
 mais savent résister au vent affamé du pôle,
 de toute leur vieille ruse barbare
 en lui opposant la croupe concentrée de leur branchage
 [grouillant d'épines et leurs feuilles en coup de hache.
Je me mêle à une terre qui ne rend de comptes à personne et se
 [défend de ressembler à ces paysages manufacturés
 [d'Europe, saignés par les souvenirs,
 à cette nature exténuée et poussive qui n'a plus que des quintes
 [de lumière,
 et, repentante, efface l'hiver ce qu'elle fit pendant l'été.⁴⁷⁸

Cette Pampa « qui ne connaît pas la mythologie » et ignore « les Dieux de l'Olympe », cette « plaine qui n'a pas d'histoire », ces végétations « qui ne connaissent le grec ni le latin », cette terre qui se défend de ressembler aux paysages manufacturés d'Europe, tout cet espace auquel le *je* se mêle est une nature où le culte ancien est absent – comme le voulait d'ailleurs Chateaubriand dans son *Génie du christianisme*. Mais nous n'avons pas ici un disciple orthodoxe du romantisme chrétien parce que tout signe d'un Dieu y est également absent. Supervielle décrit d'abord, de sa propre plume, *le sentiment de la nature sud-américaine* qu'il avait cherché – et non pas trouvé – dans son projet de thèse au début des années 1910. Dans « Retour », il rompt radicalement avec la tradition des poètes hispano-américains qui avaient mêlé aux paysages américains la « noble » culture littéraire européenne avec ses références classiques. La couleur locale *réelle* est alors là. Supervielle, enivré d'esprit nouveau, assume le ton sarcastique des manifestes avant-gardistes ennuyés du *vieux* et n'hésite pas à qualifier la nature européenne d'« exténuée et poussive ». Pas de conciliation ici : l'espace est la scène d'une bataille esthétique entre le vieux et le nouveau, et celui-ci y est gagnant. Si la pampa exprime quelque chose de vieux, c'est pour faire reconnaître sa « vieille ruse barbare » qui sait « résister au vent affamé du pôle » ; une vieillesse prise dans la positivité de ne reconnaître aucune tradition externe.

Il ne s'agit pas de remplacer une vieille métaphysique par une nouvelle, comme l'a fait Chateaubriand dans sa réflexion sur la nature ouvrant le chemin au romantisme chrétien. Les extases du *je* de « Retour » sont situées notamment sur le plan concret, il se mêle à la pampa moins en correspondance métaphysique qu'en ouverture à ce que cet espace lui offre de *barbare*, de contraire à la *civilisation* que connaît bien cet individu contemplateur sur son cheval. « Le petit trot des gauchos »

⁴⁷⁸ Ibidem, p. 16-17.

qui le façonne est une *culture bien placée*, non un langage où l'observateur et l'objet observé se confondent comme dans une Totalité cosmique avec un dogme préétabli. La tradition romantique ici est plutôt celle de la *couleur locale*, de son espace physique, d'ailleurs explicitement trouvée dans le soleil décrit dans le poème :

J'avance sous un soleil qui ne craint pas les intempéries,
se servant sans lésiner de ses pots de couleur locale toute fraîche
pour des ciels de plein vent qui vont d'une fusée jusqu'au zénith,
et saisissant dans ses rayons, comme au lasso, un gaucho monté,
[tout vif.⁴⁷⁹

Cependant, on verra que la métaphysique n'est nullement absente de cette valorisation du physique local. Le soleil, astre qui répand sa lumière sur le monde entier, n'est pas pris comme un élément extérieur à la pampa ; il y est incorporé, ses couleurs, ses rayons et même ses gestes appartiennent à cet espace particulier, localisé. Une telle appropriation n'a rien de nouveau : si le polythéisme ancien et le monothéisme moderne de la culture européenne ont pu incorporer les éléments de la nature concrète à leurs mythes propres, Supervielle s'est permis la même liberté de décrire un microcosme en y bâtissant un macrocosme porteur de sa mythologie à lui. En fait, l'univers de la pampa est tellement isolé, ignoré et ignorant de toute culture extérieure, qu'il garde sa métaphysique et ses lois particulières. S'il y a une Totalité, elle se présentera sous les règles locales. Le soleil, comme une sorte de dieu ou de créature saltimbanque, a ses relations avec les nuages et d'autres convives partageant et définissant l'espace :

Les nuages ne sont pas pour lui des prétextes à une mélancolie
[distinguée,
mais de rudes amis d'une autre race, ayant d'autres habitudes,
[avec lesquels on peut causer,
et les orages courts sont de brusques fêtes communes
où ciel, soleil et nuages
y vont de bon cœur et tirent jouissance de leur propre plaisir et
[de celui des autres,
où la Pampa
roule ivre-morte dans la boue polluante où chavirent les lointains,
jusqu'à l'heure des hirondelles
et des derniers nuages, le dos rond dans le vent du sud,
quand la terre, sur tout le pourtour de l'horizon bien accroché,
sèche ses flaques, et son bétail et ses oiseaux
au ciel retentissant des jurons du soleil qui cherche à rassembler
[ses rayons dispersés.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 17-18.

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 18.

La division « La Pampa » de *Débarcadères* est donc, en même temps, *couleur locale* et *Totalité*, mais une *Totalité particulière* ou, pour s'exprimer par un oxymore encore plus effectif et assez superviellien, une *Totalité locale*. Il ne s'agit pas d'un microcosme parce que tout microcosme sous-entend une continuation dans le macrocosme, et la pampa de *Débarcadères* ignore – en « désert orgueilleux » avec sa végétation barbare « à coup de hache » – tout ce qui lui est externe. On dirait ainsi que la rêverie de l'espace romantique se met à jour chez Supervielle pour mêler le goût de la couleur locale et l'inspiration métaphysique pour exprimer l'amplitude et l'importance de la nature sud-américaine dans son œuvre.

« Le Gaucho » continue la mythologie de la pampa en contemplant cet individu qui est inséparable de son espace. Le gaucho est, en fait, l'habitant humain de ce microcosme aux allures de macrocosme. Le tercet en alexandrins espagnols ouvrant le poème, où l'espace est décrit dans son ampleur, est suivi d'une longue strophe où apparaît *l'homme de la pampa*⁴⁸¹ :

Les chiens fauves du soleil couchant harcelaient les vaches
Innombrables dans la plaine creusée d'âpres mouvements,
Et tous les poils se brouillèrent sous le hâtif crépuscule.

Un cavalier occupait la pampa dans son milieu
Comme un morceau d'avenir assiégé de toutes parts ;
Ses regards au loin roulaient sur cette plaine de chair
Raboteuse comme après quelque tremblement de terre
Et les vaches ourdissaient un silence violent,
Tapis noir en équilibre sur la pointe de leurs cornes, [...].⁴⁸²

Dans le troisième vers de la deuxième strophe, le poète emprunte au gaucho son regard pour continuer la description. Après l'extrait ci-dessus, le texte donne au poème une tonalité de récit qui accompagne les actions du personnage central :

Parfois un taureau sans bruit se séparait de la masse
Fonçant sur le cavalier du poids de sa tête basse ;
Lui, l'arrêtait avec les deux lances de son regard
Faisant tomber le taureau à genoux, puis de côté,
Les yeux crevés, un sang jeune alarmant sa longue bave
Et les cornes inutiles près des courtes pattes mortes.
Cependant mille moutons bêlant de vieux clairs de lune
Disparaissaient dans la nuit décocheuse de hiboux.

⁴⁸¹ Expression qui est d'ailleurs le titre du premier roman de Supervielle paru un an après *Débarcadères*.

⁴⁸² SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 19.

La conjonction « Cependant » à l'avant dernier vers reprend la prédominance descriptive du poème et de la partie qu'il compose.

« Le Gaucho » étend la couleur locale au niveau métaphysique, et alors non pas par la négation du polythéisme gréco-latin comme dans « Retour », mais par le constat de l'absence d'anges qui renvoient au monothéisme chrétien. Même dans son *cœur* ou dans son *rêve* – ces deux portes de communication avec l'au-delà si fondamentales pour les romantiques – le gaucho ne trouve aucun signe d'une Totalité déjà explorée ou connue de la tradition littéraire :

Puis un grêle accordéon de ses longs doigts musicaux
Toucha l'homme et ses ténèbres dans la zone de son cœur.
Alors laissant là les vaches, la nuit épaisse de souffles
Qui s'obstinaient à durcir, l'homme entra dans le rancho
Où le foyer consumait de la bouse desséchée ;
A ras du sol lentement il allongea son corps maigre
Et son âme par la nuit encore toute empierrée
Après de ses compagnons renversés dans un sommeil
Non visité par les anges et qui tenaient bien en mains
Leurs rauques chevaux osseux sur la piste de leurs rêves.⁴⁸³

Les rêves du gaucho n'abandonnent même pas l'analogie spatiale, ils se présentent comme des pistes qu'il parcourt à cheval. Cette conclusion du poème nous révèle cependant que cet homme a une âme en plus d'un corps. Est-ce que cette âme serait celle de l'éternité chrétienne ? L'interprétation oscillera toujours entre les sens philosophique et religieux du terme⁴⁸⁴. Malgré les détails donnés sur l'espace concret qu'habite le gaucho, nous n'avons pas accès à ses mystères les plus intimes. De toute façon, nous croyons que son âme humaine se prolonge dans la seule totalité de la pampa – et cette limitation ne veut pas dire qu'elle exclut des profondeurs insoupçonnées ou même l'infini que cet espace peut représenter à soi.

« La piste », ce sont les tracés qui lient les différentes contrées de la pampa pour ceux qui s'y déplacent à pied, à cheval ou par d'autres moyens. Il s'agit du poème le plus bref de cette partie, et on peut le diviser en trois moments séparés par

⁴⁸³ Ibidem, p. 21-22.

⁴⁸⁴ La plus récente édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* nous informe que le mot *âme* a comme source les deux domaines, philosophique et religieux, et son étymologie est latine : « xi^e siècle, anerme ; xii^e siècle, anme. Du latin anima, proprement « air ; souffle » ». (Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A1428>).

les trois points finaux de son unique strophe. Le premier moment décrit les caractéristiques physiques de la piste :

La piste que mangent des foulées et des trous,
que tord une sécheresse harassée d'elle-même,
va, hésite de toute sa largeur où cinquante bœufs peuvent avancer de front,
et son souffle est coupé par mille crevasses
comme par des hoquets ;
elle engendre des sentiers vite étouffés de chardons et de ronces
puis follement pique un cent mètres
et s'arrête un instant devant une flaque tarie
où naguère elle buvait un peu de ciel suspect
et du courage.⁴⁸⁵

Il y a une personnification aux verbes « va », « hésite », « engendre », « pique », « s'arrête », « buvait », tous attribués au sujet « La piste » du début repris dans « elle » après le point virgule. Cette personnification lui accorde les mêmes propriétés que la pampa, elle en fait ainsi clairement partie. Les « foulées et [l]es trous » qui la « mangent » y sont compris. Remarquons que la piste n'est pas fixée sur la pampa de la même façon que les végétaux, elle est le fruit du mouvement de ceux qui s'y déplacent, la marque des présences nomades, sans racines, qui l'habitent. Sa largeur est définie par les « cinquante bœufs » qui peuvent y avancer. Bref, la piste est le lieu du mouvement sur la pampa. Le deuxième moment du poème apporte une variété de présences passantes :

Passe une tartane traversée par le vent,
chevaux, harnachements, voiture et gauchos,
tous traversés par le vent
comme s'ils n'étaient plus depuis longtemps de ce monde.⁴⁸⁶

Le vent est le seul élément mouvant qui n'a pas besoin d'une piste pour aller et venir, c'est pourquoi il *traverse*. Le dernier vers renforce l'ambiance d'isolement présente partout dans « La Pampa », local dont les couleurs ignorent ce qui arrive au-delà de ses limites, ou même s'il y a quelque limite. Le vent qui traverse « chevaux, harnachements, voiture et gauchos » les enveloppe dans une attitude de distanciation exprimant la rareté de ces présences mouvantes soit sur un point de la piste, soit sur la pampa elle-même. En effet, rien de certain concernant la référence de « ce monde »

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 23-24.

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 24.

qu'évoque le narrateur. Le poème finira comme une conclusion de « La Pampa » dans son intégralité :

De chaque côté de la piste
la pampa tire à soi
sa maigre couverture desséchée
et reprend encore une fois sa tâche de ménagère
obligée de nourrir l'innombrable famille
des vaches aux flancs pointus
avec des chardons morts et de l'herbe posthume.⁴⁸⁷

Cette récurrence de personnifications qui permet à Supervielle de créer de nouvelles fables ou, selon la terminologie que nous choisissons pour notre présente analyse, des *totalités métaphysiques* formées dans un paysage concret et local, sera un peu partout dans *Débarcadères*. Mais c'est dans « La Pampa » qu'elles semblent forger le plus grand hommage lyrique du poète à ses paysages uruguayens, et l'isolement comme un cosmos tout particulier et autosuffisant, bref une mythologie, sera plus ouvert dans la suite du recueil.

1.2.3 Dans « Une paillote au Paraguay »

« Attente de la mort », le poème ouvrant cette partie, détaille l'expérience du temps dans un espace naturel où la présence humaine est apparemment inexistante, « pas un homme ! pas un homme ! »⁴⁸⁸. Dans son hamac, le poète avait « tout le temps »⁴⁸⁹ de voir un bœuf en train de ruminer. L'écho de la dichotomie *nature/civilisation* se fait entendre dans « Une paillote au Paraguay », et ce n'est pas par hasard qu'il s'agit de la partie la plus exotique du recueil, comme nous l'avons déjà fait remarquer : elle renforce l'homme civilisé qui éprouve des chocs de sa perception et un dépaysement aigu en face d'un espace physique et culturel qui n'est pas le sien. On verra que le choc sera également décrit depuis le pôle opposé. Dans cette dynamique, la couleur locale a toujours de l'importance. Cependant, différemment de « La Pampa », ici l'isolement n'est pas une ignorance des cultures externes. Ce *local* n'ignore pas les *couleurs* qui viennent de l'extérieur. Grâce à cette

⁴⁸⁷ Ibidem.

⁴⁸⁸ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 28.

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 27.

ouverture on peut parler ici de la dichotomie *nature/civilisation* qui était impraticable dans la Totalité de « La Pampa ».

Dans le poème « Forêt », en plus du titre, la présence des Indiens évoque l'homme à *l'état de nature*, toujours sous le regard de l'homme dit civilisé ; la dichotomie *nature/civilisation* y est explicite et décrit des situations d'échange entre ces deux pôles. Le premier des six sizains d'octosyllabes en présente un exemple :

Dix Indiens sont autour de moi
Qui fument mes derniers cigares,
Et je suis en diagonale
Traversé par les longs regards
De leurs yeux noirs passant le noir
A force de reconnaissance.⁴⁹⁰

La rencontre des deux cultures, celle de l'Européen et celle de l'autochtone du Nouveau Monde, est faite d'abord par la consommation, par le second, des cigares que le premier apporte de son univers. L'échange est matériel, par des objets. Malgré le choc des différences, il y a la possibilité d'une reconnaissance des deux hommes dans le noir de leurs yeux⁴⁹¹.

Le dernier sizain du poème exprime un ton humoristique sur la relation du Chef avec les allumettes :

Et dans la nuit qui tombe, blette,
Les dix Indiens fument en rond ;
Le vieux Chef perd une allumette,
Et, la cherchant dans le gazon,
Fait flamber toutes les restantes
Mais ne trouve pas la manquante.⁴⁹²

Si la dynamique des deux pôles *nature/civilisation* est travaillée dans ces quelques vers, si la culture de l'un est consciente de l'existence de la culture de l'autre, le poète n'utilise pas ici des expressions comme *je me mêle*, *je fais corps*, ou que le hamac sous la paillote *le façonne*, comme dans « Retour ». Malgré les échanges décrits, les moments partagés et quelques reconnaissances discrètes – comme celle du noir des yeux –, les pôles ne s'unifient pas. Le choc exotique est toujours présent, et le poème naît de ces rencontres et de ces partages temporaires entre le moi et l'autre.

⁴⁹⁰ Ibidem, p. 29.

⁴⁹¹ On aura au chapitre 2 l'occasion d'approfondir l'importance des regards et de l'altérité dans *Débarcadères*.

⁴⁹² Ibidem, p. 30.

Mais le poète n'attribue jamais des qualités à cet autre qui est observé. Aucun passage n'affirme que l'Indien est sauvage, barbare, ou qu'il est méchant ou tendre. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'attributions péjoratives ou apologétiques. La voix poétique peut en rire, elle peut s'en étonner, mais *elle ne juge pas*. Ici nous avons une claire rupture par rapport à la perspective coloniale.

« Une paillote au Paraguay » peut être pris comme le moment crucial où Supervielle rompt avec la sensibilité de l'exotisme romantique et symboliste pour placer sa production dans une poétique de la diversité, de l'ouverture au monde, où les pôles des oppositions *nature/civilisation* ou *sauvage/civilisé* ne sont pas hiérarchisés dans leurs qualités. La différence entre eux demeure certes, mais elle est une différence pour un « lyrisme de l'éloge du monde »⁴⁹³ exprimant « l'intérêt neuf pour la diversité d'une autre civilisation »⁴⁹⁴, comme le remarque Julien Knebusch. Il s'agit d'explorer surtout « le plaisir de sentir le Divers »⁴⁹⁵ dont Victor Segalen proposait une esthétique dans son *Essai sur l'exotisme* dès les années 1900. Il n'y a donc pas chez Supervielle un concept hiérarchisant de celui qui est observé, mais plutôt le plaisir de trouver la diversité que représente le monde avec ses différentes cultures, porteuses d'une égale valeur en ce qu'elles composent la planète. Ainsi, les dichotomies les plus adéquates à utiliser ici seraient *moi/autre* ou *même/divers*, puisque le jugement de valeurs est à l'origine des pôles *nature/civilisation* et *sauvage/civilisé*. Toutefois, nous maintenons *nature/civilisation* dans notre analyse pour souligner l'héritage des idées et pour essayer de comprendre une mise à jour de cet héritage, sans une hiérarchisation des pôles.

« Colons sur le haut Paraná » continue le choc des différences. « La vache de la forêt » donne un ton dramatique et même sombre à l'ensemble des poèmes, ce qui avait déjà été introduit par le texte précédent. Il décrit le parcours d'une vache depuis les instants précédant son abattage jusqu'à la préparation de sa chair au feu. Tout cela est témoigné par un groupe de touristes du haut du paquebot qui tire le canot destiné à l'animal :

Toute tendue en arrière
Et le regard même arqué,
Elle souffle sur le fleuve
Comme pour le supprimer.

⁴⁹³ Ibidem, p. 84.

⁴⁹⁴ Ibidem.

⁴⁹⁵ SEGALLEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, LGF, 1986, p. 44.

Ces planches jointes qui flottent
Est-ce fait pour une vache
Colorée par l'herbe haute,
Aimant à mêler son ombre
A l'ombre de la forêt ?
Sur la boue vive elle glisse
Et tombe pattes en l'air.⁴⁹⁶

L'interrogation relative aux planches destinées à la vache, animal des terres, des herbes et des arbres, marque la distance de l'élément aquatique. Mais également, c'est la violence que la vache subit quand elle est arrachée de son élément terrestre et, bientôt, de sa vie. Le narrateur fait avec froideur la description du triste récit, même si l'interrogation à la première strophe peut exprimer un étonnement. La neutralité et la cruauté des images prédominent :

Puis on hisse par degrés
L'animal presque à l'envers,
Le ventre plein d'infortune,
La corne prise un instant
Entre barque et paquebot
Craquant comme une noix sèche.⁴⁹⁷

La voix poétique s'engage plutôt à apporter la couleur locale qu'à donner son avis sur ce qui arrive. La mort de cette vache rappelle celle que provoque le gaucho sur son cheval dans « La Pampa », la douleur ne peut pas être séparée des motifs qui servent à la peinture des tableaux de la diversité. « La vache de la forêt » est une immersion dans un fait quotidien des endroits du fleuve Paraná à une époque donnée. De toute façon, il ne s'agit pas d'une « description directe »⁴⁹⁸ que Supervielle prétend dépasser dans *Débarcadères* : les comparaisons de la vache sur le fleuve « comme pour le supprimer » et de sa corne « Craquant comme une noix sèche » et d'autres moments tels que « n'ayant à ruminer / Que le pont tondu à ras / Elle attend le lendemain »⁴⁹⁹ nous révèlent une voix lyrique pénétrant l'objet observé pour lui donner d'autres couleurs et pour lui emprunter ses impressions affectives. Il est vrai

⁴⁹⁶ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 36-37.

⁴⁹⁷ Ibidem, p. 38.

⁴⁹⁸ SUPERVIELLE, Jules, apud RICHARD, René, *Les Débarcadères de Jules Supervielle*, *Revue de l'Amérique latine*, mars 1922, p. 264.

⁴⁹⁹ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 39.

pourtant que cette intervention est ici plus discrète que dans d'autres pièces du recueil et donne au poème une tonalité assez réaliste.

Cette caractéristique sera immédiatement renversée dans le poème suivant. Les vers libres et les versets d'« Iguazú » présentent d'abord le choc de la technique ferroviaire avec l'espace naturel, ce qui sera repris dans plusieurs poèmes :

A travers la Pampa n'ayant pour relief
que des vaches condamnées à brouter dès le premier
[tremblement du jour
jusqu'à ce que l'herbe ait un goût de crépuscule
roule le train comminatoire qui vise de tout son fer le
[Nord guarani.⁵⁰⁰

La description de l'espace accompagne le parcours d'un moyen de transport comme les paquebots de « La vache de la forêt » et de « Centre de l'horizon marin », et l'espace, dont les vaches condamnées à brouter sont le seul relief, nous offre une voix moins réaliste que dans le poème précédant. Cette pampa, alors comme un élément du paysage qui défile, exprime aussi le passage du temps sur les vaches qui broutent « dès le premier tremblement du jour / jusqu'à ce que l'herbe ait un goût de crépuscule ». « Iguazú » affirme donc, dès sa première strophe, le mouvement dans l'espace et dans le temps.

Pour en finir avec tout vestige de réalisme ou de *description directe*, cette sorte de lutte entre la technique du civilisé qui pénètre une nature résistante révèle sa part subjective à la fin de la strophe, à laquelle participent le souvenir et l'âme du narrateur :

Tout d'un coup voici un palmier en pleine campagne,
un palmier d'origine, un palmier de chez lui,
premier avertissement des tropiques proches,
puis une petite palmeraie
qui fait front de toutes parts
puis des palmiers qui vont les uns engendrant les autres,
tous forcés par le train en fureur
à glisser sans bruit vers l'arrière
dans la plus complète obéissance,
tout ce qui était devant passant brusquement
de la forêt, au souvenir,
et ne devant vivre désormais dans mon âme
que parmi la confusion d'images bien battues par le train
[tenace
comme des cartes d'auberge par des mains
[soupçonneuses.
Mais la forêt se fait si dense qu'elle a arrêté le train.⁵⁰¹

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 41.

La voix lyrique se révélant ne fait que renforcer le lien entre le temps et l'espace en ce qu'ils portent de mouvement et de passage : le train tenace crée des images confuses qui perdureront comme telles dans la mémoire ; l'espace et le temps sont, ici, horizontaux comme les voitures traînant sur les rails. Le dernier vers montre que la bataille entre le train et la nature paraît avoir un vainqueur, puisque l'espace de la forêt est plus dense que la ténacité du fer qui la pénètre.

Le train s'arrête et la pénétration poursuivra en bateau :

Sur le fleuve maintenant
flottent le navire à roues et ma pensée
tandis que glissent des bacs
couverts de cèdres frais-coupés et déjà rigides comme des
[Indiens morts ;
on n'entend même pas la respiration de la forêt
dans le paysage brûlé de silence.⁵⁰²

Voyons que l'observateur se déplace en un type spécifique de bateau, un navire à roues de *couleur locale* exprimant (repreons l'entrée du *Dictionnaire de l'Académie française*) des détails « qui donnent l'image distinctive et vivante d'un pays, d'une région, ou encore d'une époque révolue »⁵⁰³. Outre le navire, flotte la pensée témoignant toujours de la participation intérieure à la pénétration spatiale extérieure.

La couleur locale, le temps et l'espace, l'intériorité et l'extériorité accompagnent la tension dans le poème, celle des pôles de la dichotomie *nature/civilisation* qui se pénètrent et se laissent pénétrer. Même si la nature a arrêté le train, le navire s'enfonce avec plus d'agressivité et arrive à son destin, les cataractes. Toutefois, dans ces forces mesurées où participent aussi les bruits, c'est celle de la nature qui finit par exprimer la plus grande brutalité :

La sirène à vapeur du navire arrêté déchire le paysage
cruellement, comme avec un couteau ébréché.
Les cataractes de l'Iguazú,
sous la présence acharnée d'arbres de toutes les tailles
[qui tous veulent voir,
les cataractes,
dans un fracas de blancheurs,
foncent en mille fumantes perpendiculaires
violentes comme si elles voulaient
traverser le globe de part en part.⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Ibidem, p. 42.

⁵⁰² p. 42-43.

⁵⁰³ Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C4539>.

⁵⁰⁴ Ibidem, p. 43.

La répétition du mot « cataractes » exprime son hégémonie. À la contemplation de ces « fracas de blancheurs », le narrateur se tourne encore une fois vers son intériorité, où une nouvelle expérience spatio-temporelle se déroule. Dans la brièveté de quelques vers, le lecteur témoigne d'un mouvement de perte et de recomposition :

Je clos les yeux et cimente mes paupières.
Les cordes où s'accroche l'esprit mauvais nageur
sont cassés au ras de l'avenir ;
des phrases mutilées, des lettres noires survivantes
s'effondrent vers
ce qui doit être un nouveau plan
où ils cherchent aveuglés, à la dérive,
à former des îlots de pensée
et soudain, comme un chef qui fait l'appel de ses hommes
[après l'alerte,
il m'est donné
de compter mes moi rassemblés en toute hâte.
Me revoici tout entier : le passé, le présent,
et mes mains de tous les jours, que je regarde.⁵⁰⁵

Les « cordes », l'esprit « mauvais nageur », le verbe « s'effondrent », la « dérive » et les « îlots de pensée » proposent toute une métaphore aquatique de l'univers de l'intériorité, inspirée peut-être par les eaux des cataractes à proximité. Les verbes au présent renforcent le placement du *je* dans l'espace environnant, alors perçu avec les yeux fermés. Si la description spatiale a été influencée par la mémoire qui se confondait avec le mouvement du train ou la pensée qui flottait sur le fleuve, ici c'est le cas où l'extériorité envahit violemment l'intériorité pour lui transmettre son élément et ses dynamiques.

« Iguazú » est important pour notre étude en ce qu'il recueille la quasi totalité des éléments les plus réitérés dans *Débarcadères* : la concrétude des images et de la matérialité technique d'une époque, l'intériorité confondant ses parcours avec la spatio-temporalité externe, le psychologisme de la quête – et de la perte – du moi, et bien sûr le goût du divers.

1.2.4 Dans « Paquebot »

Comme nous l'avons déjà remarqué dans la première partie, le poème « l'Atlantique est là qui de toutes parts » retourne en mer, et non une mer au sens

⁵⁰⁵ Ibidem.

universel ou allégorique, en majuscules comme dans « Centre de l'horizon marin », mais une mer identifiée par son nom propre d'océan, bien placée et « vieille comme le monde »⁵⁰⁶. Si la *Mer* à l'ouverture de *Débarcadères* était bien distante des « lumières du bord et la musique cristalline »⁵⁰⁷ dans sa profondeur, l'Atlantique vient participer à la superficie dès le troisième vers, puisqu'il :

couve, marque les choses du bord,
s'allonge dans la chambre de chauffe, rôde dans la soute
[au charbon,
enveloppe ce bruit de forge, s'annexe sa flamme si
[terrestre,
entre dans toutes les cabines,
monte au fumoir, se mêlant aux jeux de cartes,
se faufilant entre chaque carte,
si bien que tout le navire,
et même les lettres qui sont dans les enveloppes cinq fois
[cachetées de rouge au fond des sacs postaux,
tout baigne dans une buée, dans une confirmation marine,
comme ce petit oiseau des îles dans sa cage des îles.⁵⁰⁸

Comme le train et le navire qui pénétraient la nature d'« Iguazú », l'Atlantique possède ici la force des eaux des cataractes pour continuer la domination de la nature sur ce qui est du continent, du monde de la civilisation. Aucune des « choses du bord » n'échappe à cette « confirmation marine ». La dimension du large ne sera jamais effacée par cette petite graine de continent que représente le paquebot :

La voici la face de l'Atlantique dans cette grande pièce
[carrée si fière de ses angles en pleine mer,
ce salon où tout feint l'aplomb et l'air solidement arraché
de graves meubles sur le continent,
mais souffre d'un tremblement maritime
ou d'une quiétude suspecte,
même la lourde cheminée avec ses fausses bûches
[éclairées à l'électricité
qui joue la cheminée de château assise en terre depuis des
[siècles.⁵⁰⁹

La fierté de la pièce carrée du paquebot avec « ses angles en pleine mer » rappelle l'orgueil de la pampa, celui « d'être le désert depuis les temps les plus abstraits »⁵¹⁰ dans « Retour ». Cependant, la fierté de la pampa ignore tout ce qui lui est extérieur,

⁵⁰⁶ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 49.

⁵⁰⁷ Ibidem, p. 10.

⁵⁰⁸ Ibidem, p. 49-50.

⁵⁰⁹ Ibidem, p. 50.

⁵¹⁰ Ibidem, p. 16.

tandis que, dans ce poème ouvrant la partie « Paquebot », il y a une claire tension entre deux espaces qui s'interpénètrent. De son côté, l'Atlantique n'a pas seulement un nom, une face, il peut aussi questionner :

Que prétend ce calendrier, fixé, encadré, et qui
[sévèrement annonce samedi 17 juillet,
ce journal acheté à la dernière escale et qui donne des
[nouvelles des peuples,
ce vieux billet de tramway retrouvé dans ma poche et qui
[me propose de renouer avec la Ville ?⁵¹¹

En fait, on ne sait pas réellement si l'interrogation de cet extrait part de la mer. Le texte est indéfini entre un discours direct et un discours indirect libre, puisque le *je* se révèle à la strophe suivante comme s'il mettait en question son propre espace sur le paquebot :

Que témoignent toutes ces têtes autour de moi, tous ces
[agglomérés humains,
qui vont et viennent sur le pont de bois mouvant entre ciel
[et vagues,
promenant leur bilan mortel,
leurs chansons qui font ici des couacs aigrelets, [...] ?⁵¹²

Toutefois, à la fin du poème, on verra que la mer pose des questions, elle produit des interrogations à sa propre manière, tandis que les doutes se poursuivent :

Mais sait-elle même qu'il existe
l'homme qui fume si bien ses cigares
accoué au bastingage,
le sait-elle, la mer, cette aveugle de naissance,
qui n'a pas compris encore ce que c'est qu'un noyé
et le tourne et le retourne sous ses interrogations ?⁵¹³

La présence de ce noyé à la clôture du poème ne semble pas arbitraire, il reprend peut-être l'événement du « Centre de l'horizon marin » : « Mer renaissante et contradictoire, / présence fixe où hier tomba un mousse / détaché d'un cordage comme par un coup de fusil »⁵¹⁴. Le corps tourné et retourné par les mouvements de la mer, « cette aveugle de naissance », trace en même temps ses interrogations, comme si elle avait le sens du toucher pour examiner ce qu'elle ne comprend pas,

⁵¹¹ Ibidem, p. 50.

⁵¹² Ibidem.

⁵¹³ Ibidem.

⁵¹⁴ Ibidem, p. 10.

telle une sorte de créature animée. Quoi qu'il en soit, cette mer assez fabuleuse du poème apporte le signe du doute et paraît pénétrer l'intériorité du *je* pour décomposer ses certitudes sur son propre univers. La « buée » et la « confirmation marine » qui baignent tout ce qui est dans le paquebot finissent par brouiller la conscience de celui qui les observe et les décrit. D'une certaine façon, la dichotomie *nature/civilisation* assume une allure d'*inconscient/conscient*, qui était d'ailleurs présente déjà dans « Iguazú » au moment où le narrateur ferme les yeux devant les cataractes. Voilà toujours l'influence romantique sur le lyrisme de *Débarcadères* : devant la nature, le *je* semble réaliser souvent une plongée de la conscience dans l'inconscience, de l'ordre dans le désordre, tradition de parenté que l'espace naturel garde avec le rêve.

Tout le poème « Vers la ville » est écrit à la troisième personne du singulier et au présent de l'indicatif. Un narrateur y accompagne le parcours présenté dans le titre et réitéré au premier vers : « Vers la ville / c'est la descente de la montagne / et de la forêt dans sa synthèse tourmentée avec ses tanguantes frondaisons »⁵¹⁵. Nous voyons que, dès le début, la dichotomie *nature/civilisation* est reprise pour exprimer le contact de leurs espaces respectifs, où montagne et forêt sont en descente vers l'agglomération urbaine. La rencontre et la pénétration sont bientôt décrites :

Puis la grave rencontre de la verdure et de la cité,
les conciliabules dans les faubourgs, où s'échangent arbres et maisons,
les demeures des hommes se font de plus en plus denses,
ne laissant pénétrer les arbres que sur deux rangs vers les places
où ils forment les faisceaux.⁵¹⁶

Verdure et cité, arbres et maisons, ils se partagent sur un point le même espace en se respectant, même si la rencontre est « grave » et des « conciliabules » ont lieu dans les faubourgs. On verra ensuite que la descente de la montagne et de la forêt ne s'arrête pas dans la ville, comme l'a fait soupçonner le titre :

pour reprendre ensuite leur marche jusqu'à la mer qui de ses lames
[frémisantes coupe la côte,
mais n'empêche pas les îles, ces rappels couverts de palmes naufragées,
ni ces écueils devinés qui tachent d'un violet de ténèbres
le fond
des transparences marines.⁵¹⁷

⁵¹⁵ Ibidem, p. 54.

⁵¹⁶ Ibidem.

⁵¹⁷ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 55.

Malgré les naufrages que provoquent les vagues et l'eau, les remaniements que fait la ville, le poème suggère une identité profonde entre la forêt aux hauteurs et la mer aux profondeurs. Il ne semble pas que nous y ayons une totalité métaphysique ou cosmique, mais la forêt et « les îles, ces rappels couverts de palmes naufragées », gardent un certain lien dépassant leurs particularités topographiques. Et la ville, l'espace des « demeures des hommes », est sans doute hors de ce lien : c'est la nature qui oriente le mouvement et guide le récit, les maisons ne sont que de brefs obstacles pour cette gravité du haut végétale vers le bas aquatique. L'héritage romantique se révèle ici également dans cette contemplation abandonnée aux motifs et aux mouvements de l'ordre du *naturel*.

« La montagne en mélancolie » nous donne un nouveau regard sur ce lien entre le haut et le bas physiques. La première personne du singulier revient, et la mélancolie de la montagne est expliquée par elle-même aux premiers vers :

Exhalerai-je toujours un silence dur, prêt à foncer sur le
[moindre bruit qui ose ?
Ce m'est une irrécusable douleur de ne pouvoir rien retenir et que tout
[glisse sur mes flancs qui manquent de mémoire.
Je ne me nourris que de la sécheresse de l'azur et suis toujours tendue
[vers la verticale.⁵¹⁸

Le deuxième et long verset souligne la gravité comme un catalyseur de la douleur, puisque « tout glisse » et rien ne peut être retenu. Comme dans « Vers la ville », il y a un souci en face du perdu, des « palmes naufragées » aux « flancs qui manquent de mémoire ». Mais ce n'est pas la gravité qui est la source du problème. Une autre source de douleur, c'est l'isolement dans les hauteurs, dans leur « sécheresse » ; rien de religieux dans ce ciel « azur » peu désiré. La gravité ne fait qu'emporter vers le bas tout ce qui naît au sommet. Il y en a même qui tentent de l'atteindre : « Je vois s'efforcer les sapins, en pèlerinage immobile, vers l'aridité de ma cime, / et cela crucifie ma propre fixité »⁵¹⁹. L'isolement d'en haut est une condamnation. C'est pourquoi la montagne prie que on ne l'envie pas : « Plaines, vallons, herbages et vous forêts, ne m'en veuillez pas de mes arêtes hautaines ! »⁵²⁰. Et ce court poème se clôt avec la révélation d'un désir :

⁵¹⁸ Ibidem, p. 66.

⁵¹⁹ Ibidem, p. 67.

⁵²⁰ Ibidem.

J'ai la plus grande avidité de la Mer, la grande allongée toujours
[mouvante que les nuages tentèrent de me révéler.
Sans répit j'y dépêche mes plus sensibles sources, ô vivaces et
[savoureuses !
Elles ne me sont jamais revenues.
J'espère encore.⁵²¹

Le noyau de la mélancolie est défini : c'est l'immobilité, le tout contraire de la *Mer*, « la grande allongée toujours mouvante ». Si la montagne n'a que le sommet de la verticalité, la *Mer* a la pleine horizontalité, l'éternel déplacement et même les profondeurs. La fixité, quoique dans les hauteurs, est une crucifixion.

Dans « Vers la ville », il existe un lien entre la forêt qui parcourt la montagne depuis ses hauteurs et les profondeurs marines. « La montagne en mélancolie » prend la parole pour révéler que le contact avec l'univers maritime est impossible, même si son espoir demeure, comme sa propre fixité. Au niveau de la création poétique, cette *prise de parole* de la montagne est commentée par Michel Collot : « Il ne faut pourtant pas trop se hâter de parler ici de personnification, car l'animation du paysage, qui va jusqu'à "prendre la parole", a pour revers la dépersonnalisation du sujet, qui finit par perdre toute identité individuelle »⁵²². Alors, tandis que « Vers la ville » nous présentait une contemplation abandonnée aux mouvements de la nature, « La montagne en mélancolie », sous cette perspective de dépersonnalisation du *je*, est un abandon encore plus aigu du regard poétique, et nous pouvons y évoquer les extases et les fusions des romantiques avec l'espace observé. Chez Supervielle, il ne s'agit pas de trouver une Totalité métaphysique et idéale, mais plutôt une correspondance au sens baudelairien, celui de la primauté du Beau excluant le Bien et le Vrai, où l'on priorise les effets et les possibilités d'un langage entre l'homme et l'espace naturel.

Le narrateur de « La montagne en mélancolie » jouit de la pleine liberté de s'abandonner à l'observation de la montagne, de s'y contempler lui-même et d'y investir un sentiment déployé en langage verbal. L'effet de mystère, après la parole de la montagne qui se révèle, est certes compromis. Cependant, il nous reste toujours à nous demander pourquoi la montagne est l'élément du paysage naturel qui parle dans *Débarcadères*. Pourquoi la mer est-elle aveugle dans « L'Atlantique est là qui de

⁵²¹ Ibidem.

⁵²² COLLOT, Michel, Notice de *Débarcadères*, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 707.

toutes parts » ? Beaucoup d'autres questions restent sans réponse et composent le mystère du recueil.

1.2.5 Dans « Distances »

Nous avons déjà affirmé que « Distances » chante l'immensité du monde avec une sorte d'apologie ou d'optimisme du voyage. Nous avons maintenant l'occasion d'analyser l'importance de l'espace naturel dans cette configuration.

Les expériences du *je* poétique ont jusqu'ici bien assimilé un passage entre l'intériorité et l'extériorité. Plusieurs fois, ce mouvement a été accompagné d'une certaine anxiété, d'une hésitation face à la perte de l'identité, comme dans « L'Atlantique est là qui de toutes parts », dans « Iguazú » ou d'autres poèmes utilisant des interrogations et exprimant des chocs face aux dépaysements. Or, dans « Distances », l'extravasion du moi dans l'espace est un désir, une affection positive. L'optimisme du voyage accompagne cette ouverture qui ne s'inquiète plus d'assimiler le monde et sa diversité. Le psychologisme semble une conséquence logique de cette nouvelle orientation, et son rapport avec la nature apparaît dès le premier poème, « San Bernardino » :

Que j'enferme en ma mémoire,
Ma mémoire et mon amour, [...]
Ces plantes à l'envi, et ces feuilles qui plient,
Ces verts mouvants, ces rouges frais
Ces oiseaux inespérés,
Et ces houles d'harmonies,
J'en aurai besoin un jour.

J'aurai besoin de vous, souvenirs que je veux
Modelés dans le lisse honneur des ciels heureux, [...]
Où je suis arrivé plein d'Europe et d'escales
Ayant toujours appareillé,

Et, sous le chuchotis de ces heures égales,
Du fard des jours errants je me suis dépouillé.⁵²³

Il semble que le poète, à l'opposé de « La montagne en mélancolie », cherche une certaine fixité de ces « heures égales » pour arrêter son errance, mais paradoxalement

⁵²³ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 71-72.

cette fixité ne sera atteinte que lorsqu'il aura tous ces paysages naturels dans sa mémoire. Le voyage est ainsi nécessaire, en même temps nié et voulu, ce qui est possible par le jeu temporel des « fleurs qui plient » au présent et du souhait au futur simple, « j'aurai besoin de vous, souvenirs que je veux ». Vouloir un souvenir, c'est le créer au présent. Et il ne s'agit pas de n'importe quel souvenir : c'est le paysage naturel qui accomplira sa pénétration dans l'intériorité de l'observateur en tant que souvenir réparateur. Par des passages comme « le lisse honneur des ciels heureux » et « Où je suis arrivé plein d'Europe et d'escales », la dichotomie *nature/civilisation* est clairement reprise et accompagnée d'une valorisation du premier pôle. La nature y est l'espace de la libération « du fard des jours errants », un écho du retour romantique aux origines, aux temps primitifs.

Le poème « Aux oiseaux » poursuit cette sorte de cure interne par le paysage naturel. Avant de l'analyser, il convient de citer un article de Supervielle paru en 1950 sur le pouvoir curatif des images de la nature :

Quand de feuillette un dictionnaire illustré, je ne puis m'empêcher de songer qu'il existe certainement une thérapeutique des images. Certes, c'est là une science encore embryonnaire, mais pourquoi se priver d'ores et déjà des ressources curatives d'un berger landais sur ses échasses, de la chèvre sur un rocher, ou de l'explorateur casqué dans le filanzane ? [...] Tous les médicaments sont dans la nature. La difficulté consiste à savoir dans quelle bouche il convient de les introduire. Comment reconnaître l'efficacité d'une image plutôt que d'une autre ?⁵²⁴

Il est curieux d'observer la présence – et même la dédicace inscrite dans le titre – des animaux dans « Aux oiseaux », comme dans l'article, accompagnée d'une confiance en leur action *libératrice* sur une souffrance de fond affectif :

Paroares, rolliers, calandres, ramphocèles,
Vives flammes, oiseaux arrachés au soleil,
Dispersez, dispersez, dispersez le cruel
Sommeil qui va saisir mes mentales prunelles !

Fringilles, est-ce vous, euphones, est-ce vous,
Qui viendrez émouvoir de rémiges lumières
Cette torpeur qui veut se croire coutumière
Et qui renonce au jour n'en sachant plus le goût ?

Libre, je veux enfin dépasser l'heure étale,

⁵²⁴ SUPERVIELLE, Jules, Images, Médecine de France, numéro 12, 1950, p. 34, apud GAVIN, Danielle, Jules Supervielle, compagnon sur nos chemins de vie, in : DEWULF, Sabine ; LE GALL, Jacques, **Jules Supervielle Aujourd'hui – Actes du Colloque d'Oloron-Sainte-Marie**, Pau, PUP, 2009, p. 62.

Voir le ciel délirer sous une effusion
D'hirondelles criant mille autres horizons,
Vivre, enfin rassuré, ma douceur cérébrale.⁵²⁵

Ces trois premiers quatrains expriment les bases d'une pathologie psychologique. D'abord, « le cruel sommeil » qui va saisir les « mentales prunelles » s'exprime en manque de lumière d'une « torpeur [...] qui renonce au jour n'en sachant plus le goût ». Le troisième quatrain traite de la libération de ce mal qui, dispersé par les oiseaux, permettra au narrateur de vivre sa « douceur cérébrale ». Le vers « Voir le ciel délirer sous une effusion » marque la porte d'entrée de cette cure, trouvée à partir de la vision, c'est-à-dire des images qui pénétreront dans le cerveau. Le quatrain suivant suggère que le mal touche aussi au champ spirituel :

S'il le faut, pour briser des tristesses durcies,
Je hélèrai, du seuil des secrètes forêts,
Un vol haché de verts et rouges perroquets
Qui feront éclater mon âme en éclaircies !⁵²⁶

L'éclat de cette âme, touchée par « des tristesses durcies », dépend du vol des perroquets venus « du seuil des secrètes forêts ». N'est-ce pas une mise à jour de la rêverie romantique en extase par la confiance que la nature lui inspire ? Le Beau des images est mêlé au Bien comme leur effet sur l'âme, une libération des tristesses et des maux de l'intériorité. Tel un Hugo qui chantait « LE firmament est plein de la vaste clarté ; / Tout est joie, innocence, espoir, bonheur, bonté »⁵²⁷, le *je* d'« Aux oiseaux » veut se confondre avec cet ordre lumineux et heureux de la nature avec son bestiaire. Or, ce qui n'est pas présent dans ce Beau et dans ce Bien chez Supervielle, c'est le Vrai représenté par le dogme chrétien, le Dieu métaphysique, « père du jour » auquel toute la nature « s'élève » chez Hugo⁵²⁸. Ainsi, le Bien mis à jour dont nous parlons n'est pas moral, mais l'état physique et psychologique de bien-être, sans majuscule. Quoi qu'il en soit, le gène romantique est toujours là tantôt par la dynamique de l'extériorité et de l'intériorité, tantôt par une certaine puissance de la beauté naturelle.

⁵²⁵ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 73-74.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 74.

⁵²⁷ HUGO, Victor, *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, 2010, p. 16.

⁵²⁸ *Ibidem*.

Les poèmes « Montagnes » et « Stances », déjà analysés dans l'introduction de notre étude sur les héritages esthétiques de la rêverie de l'espace, composent aussi la partie « Distances » qui succède à « Aux oiseaux ». Le passage « Je ne sais plus, Nature, entendre ta prière »⁵²⁹ représente un petit arrêt de l'optimisme caractérisant la division du recueil que nous analysons. Mais il sera bientôt repris dans « Serai-je un jour celui qui lui-même mena ». L'Amérique et la France y sont chantées en pleine tendresse, et la nature de chacun des continents est ce qui peint leur *couleur locale* :

L'Amérique a donné son murmure à mon cœur ;
Encore surveillé par l'enfance aux entraves
Prudentes, je ne puis adorer une ardeur
Sans y mêler l'amour des mangues et goyaves.

N'était la France où sont les sources et les fleurs
J'aurais vécu là-bas le plus clair de ma vie
Où sous un ciel toujours vif et navigateur
Je caressais les joncs de mes Patagonies.⁵³⁰

Le « murmure » de l'Amérique peut être compris dans « l'amour des mangues et goyaves », et sur ce continent veille « un ciel toujours vif et navigateur », tandis que la France est le lieu « où sont les sources et les fleurs ». Dans ces deux quatrains d'alexandrins bien césurés, l'espace naturel garde la plus profonde identité de chacune des deux patries physiques et affectives décrites. Cela nous renvoie à « Retour », poème où l'Europe et l'Amérique sont déterminées d'abord par leurs espaces naturels particuliers : la pampa et sa végétation composée de « quelques talas, ceibos, pitas » qui « savent résister au vent affamé du pôle » est comparée avec le vieux monde et sa « nature exténuée et poussive qui n'a plus que des quintes de lumière »⁵³¹. La représentation de la nature dans *Débarcadères* exprime, dans ces deux exemples, l'identité la plus essentielle d'un pays, bien avant son organisation en société et ses mœurs. L'espace *primitif* ou *vierge* que comprend la nature est vraiment le point dominant dans la notion de *couleur locale* du recueil, c'est pourquoi le gaucho, les colons, les indiens, entre autres groupes sont décrits comme subordonnés à l'espace naturel, ainsi que le *je*, étonné face aux paysages naturels – la mer, les cascades, la grande étendue de la pampa, la forêt, la montagne.

⁵²⁹ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 88.

⁵³⁰ Ibidem, p. 91.

⁵³¹ Ibidem, p. 17.

Tout cela corrobore le « paysage réellement vu »⁵³², la représentation des « beautés du pays » en consonance avec le sentiment « profond et personnel de la nature »⁵³³, c'est-à-dire l'intimité des notions de couleur locale et de sentiment de la nature observé par le poète dès ses réflexions dans les années 1910. Christabel Grare remarque la prédominance de la nature sur l'espace civilisé dans la poésie de Supervielle :

Seules Londres et Paris, et les ports comme Marseille, Gênes ou Venise, exercent un rayonnement particulier. Mais la cité n'a généralement rien à apporter au poète. Par un retournement singulier de l'image, elle devient l'espace métaphorique du désert. Elle est « tarie ». L'assèchement de la source la transforme en un lieu stérile. Inversement, la route « déserte », c'est à dire solitaire, mène aux champs où peuvent s'épanouir les fleurs. La nature, dans son double sens de paysage extérieur et de profondeur intérieure, est le seul milieu favorable à l'éclosion harmonieuse du poète. Sa marche est libératrice, car elle le conduit vers sa véritable « patrie ».⁵³⁴

« Regrets de France » reprend et approfondit cette idée par laquelle l'identité d'un pays est comprise d'abord dans son espace naturel. Dans ce poème, il n'y a aucune présence humaine, aucune agglomération urbaine quelconque. Les « regrets » sont sentis dans la seule contemplation de la nature :

La lune dans l'étang
Se souvient d'elle-même,
Veut se donner pour thème
A son enchantement,

Mais sa candeur précise,
Au frais toucher de l'eau,
De délices se brise,

Et flotte la surprise
Des lunaires morceaux.⁵³⁵

On y témoigne de la force des images – comme la réflexion de la lune « dans l'étang » et dont « flotte la lumière des lunaires morceaux », ainsi que la fabulation par l'emploi des personnifications de cette lune qui « Se souvient d'elle-même » et

⁵³² SUPERVIELLE, Jules, Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine, **Bulletin de la Bibliothèque Américaine**, octobre 1910, p. 88.

⁵³³ SUPERVIELLE, Jules, Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine, **Bulletin de la Bibliothèque Américaine**, mai 1911, p. 304.

⁵³⁴ GRARE, Christabel, **L'Espace et le Temps dans l'œuvre de Supervielle**, thèse pour le Doctorat d'Etat, sous la direction de Michel Décaudin, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 17.

⁵³⁵ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 94.

qui « De délices se brise » – deux caractéristiques constantes dans *Débarcadères*. Dans les strophes suivantes, le vent et le feuillage entrent en scène :

Le vent couleur de ciel, puérilement pur,
Frotte le feuillage d'azur
Et, comme gorgé d'ambrosie,
Le vert palpitant s'extasie.

Le vent s'éloigne et fait le mort.

Puis, à pas d'ombre, approche et veloute une gamme
Sur le clavier des platanes
Où soudain, violent, il écrase un accord,
Etourdi,
Comme s'il tombait d'un coup du Paradis
Et n'avait pas, encore céleste,
Sa petite cervelle terrestre.⁵³⁶

Le vent, d'un doux mouvement vertical, descend depuis le ciel et apporte avec soi l'« ambrosie », aliment divin, et avec toute la délicatesse d'un sage et savant aristocrate, il joue le « clavier des platanes [...] Comme s'il tombait d'un coup du Paradis », en révélant son origine. Mais cette couleur locale européenne n'est plus prise avec le mépris du poème « Retour » face à la pampa : ici, en soutenant toujours le ton optimiste et apologétique de « Distances », la nature européenne en France est vue avec une tendresse, même si elle évoque une métaphysique céleste bien connue. Il s'agit, en effet, d'un sentiment de regret. Il n'y a pas dans la nature des « Regrets de France » une révélation religieuse, une prédication morale ; le « Paradis » est là en comparaison, précédé de la conjonction « comme », il sert donc plutôt à la composition de l'image qu'à un idéalisme métaphysique.

1.2.6 Dans « Flotteurs d'alarme »

La partie « Flotteurs d'alarme » est la division la plus psychologique et chaotique du recueil, comme nous l'avons déjà remarqué. Quand l'inspiration lyrique paraît suggérer un sentiment de la nature, les images mêlent différents espaces sans marquer leur limite, comme le montre l'extrait suivant du poème « Sous les palmiers » :

⁵³⁶ Ibidem, p. 94.

Il fait à Djibouti si chaud,
Si métallique, âpre, inhumain,
Qu'on planta des palmiers de zinc
Les autres mourant aussitôt.⁵³⁷

D'après cette description assez fabuleuse et aux allures futuristes, voici l'occasion de réfléchir sur d'autres objets de la rêverie de l'espace.

1.3 Rêverie dans la ville, ivresse de la foule

Dans *Débarcadères*, la nature n'est pas le seul objet de la rêverie de l'espace. Si elle en est un domaine privilégié, des endroits *non vierges* provoquent également la contemplation du poète. Nous jugeons que cela touche toujours un héritage, trouvé encore dans l'esthétique postromantique poursuivie par Charles Baudelaire.

Dans l'article « Modernité et altérité », Michel Collot signale que la poésie, dès ses premiers temps, gardait une « aptitude à unifier la diversité de l'expérience humaine en une totalité cohérente »⁵³⁸, surtout la tradition antique et médiévale du récit en vers qui avait pour fonction de garder la mémoire des événements mythiques du temps des origines⁵³⁹. Les contraintes formelles telles que les rimes, les formes fixes, quelques alternances qui ne menaçaient pas le principe d'équivalence, tout assurait l'unité et l'ordre universels en une parfaite analogie. La poésie moderne, pourtant, allait briser cette construction :

la crise qu'a connue la poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle s'est accompagnée d'une contestation systématique du principe d'équivalence qui la régissait traditionnellement. À tous les niveaux de l'organisation du poème, elle a multiplié les ruptures, libérant la différence du cadre rassurant de l'alternance, pour faire surgir une vraie altérité.⁵⁴⁰

Nous reviendrons sur le changement de l'*alternance* vers l'*altérité*. Cet exemple de rupture au niveau formel est un symptôme de plus dans la décomposition de la triade Beau-Vrai-Bien que nous avons déjà explorée chez Baudelaire. La poésie moderne comprend une ample restructuration de la perspective du poète sur la création

⁵³⁷ Ibidem, p. 107.

⁵³⁸ COLLOT, Michel, Modernité et altérité, in : **Sujet, monde et langage dans la poésie moderne**, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 17.

⁵³⁹ Ibidem.

⁵⁴⁰ Ibidem, p. 19-20.

artistique, sur le monde et sur l'existence. Lorsqu'on dissocie l'idée d'unité morale, philosophique et esthétique qui régit traditionnellement l'individu et son expression artistique – laquelle est une conséquence et une répétition de sa conception existentielle –, les objets de la contemplation poétique changent.

Marcel Raymond souligne l'un des grands mérites de Baudelaire :

c'est d'avoir fait du paysage urbain, des maisons, des chambres, des « intérieurs », l'objet de sa contemplation et d'avoir perçu jusque dans leurs laideurs et leurs disparates des analogies secrètes avec ses propres contradictions. Dans la foule, « ce vaste désert d'hommes », dans les rues de la grande ville aux visages de pierre et de brique, « promeneur solitaire » perdu dans une nature transformée, fabriquée, méconnaissable, il lui a été donné, à lui le premier sans doute, de se livrer à ce qu'il nomme une « sainte prostitution de l'âme » et de se hausser jusqu'à cet état de « communion universelle » où le sujet et l'objet s'absorbent l'un l'autre.⁵⁴¹

Baudelaire est un pionnier émérite de la rêverie de l'espace urbain. On pourrait même dire qu'il a engendré le changement d'une *rêverie religieuse* de l'espace – puisque la rêverie de la nature est d'abord chrétienne – à une *rêverie laïque* de l'espace. De la nature à la ville, l'idéal religieux a été abandonné au milieu du chemin, mais la *Beauté* demeure en se réinventant.

Cette capacité de mise à jour du Beau va de pair avec la « théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu »⁵⁴² que Baudelaire formule dans son *Peintre de la vie moderne*. L'artiste moderne, personnifié dans l'essai sur la figure de Constantin Guys, a comme objet la *modernité*, « un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion »⁵⁴³, définie comme « la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »⁵⁴⁴.

L'idée seule d'une beauté composée d'une parcelle historique pourrait accueillir l'espace civilisé comme objet d'inspiration artistique : l'œuvre des mains humaines, dans sa matérialité, a comme caractéristique fondamentale la marque du temps. La nature par contre – sous le regard de l'idéalisme romantique – ne le subit pas, c'est-à-dire que la *Totalité* n'est pas temporelle. « Le lac » de Lamartine contemplait d'ailleurs l'allure *éternelle* de la nature :

⁵⁴¹ RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1940, p. 24-25.

⁵⁴² BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 2011, p. 345.

⁵⁴³ Ibidem.

⁵⁴⁴ Ibidem, p. 355.

Ô lacs ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !⁵⁴⁵

Outre la nature, Baudelaire a contemplé poétiquement la ville et sa modernité. Les « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* le témoignent déjà, et notamment les pièces du *Spleen de Paris*, comme « Les Foules »⁵⁴⁶, « La chambre double »⁵⁴⁷ et notamment « Les fenêtres », où la lumière naturelle provoque moins de rêveries qu'un petit feu bien urbain :

Celui qui regarde au-dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. [...] Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.⁵⁴⁸

La rêverie du paysage urbain s'accompagne donc des *analogies secrètes* que le poète romantique éprouvait entre son intériorité et l'extériorité. La rêverie est, ainsi, une structure de la contemplation poétique, un état d'ivresse où l'espace est fondamental, puisqu'il offre les objets de l'extase lyrique soit à la nature, soit à la ville.

Ce « d'autres que moi-même » de la dernière citation indique un sujet fréquent dans les écrits de Baudelaire, l'altérité. Le *Peintre de la vie moderne* en est bien inspiré : « C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive »⁵⁴⁹. Ce sont presque les mêmes qualités du poète enivré dans « Les Foules » : « Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut, à sa guise, être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun »⁵⁵⁰.

⁵⁴⁵ LAMARTINE, Alphonse de, **Méditations poétiques**, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1823, p. 108.

⁵⁴⁶ « Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses ». BAUDELAIRE, Charles, **Le Spleen de Paris**, Paris, LGF, 2003, p. 91.

⁵⁴⁷ « Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu ». Ibidem, p. 68.

⁵⁴⁸ Ibidem, p. 173.

⁵⁴⁹ BAUDELAIRE, Charles, **Critique d'art**, Paris, Gallimard, 2011, p. 352.

⁵⁵⁰ BAUDELAIRE, Charles, **Le Spleen de Paris**, Paris, LGF, 2003, p. 90-91.

La récurrence de l'altérité chez Baudelaire est en fait une conséquence de sa rêverie de la ville : si le poète se confond, dans son extase spatiale, avec l'objet observé, il trouve le *non-moi* et se laisse pénétrer par celui-ci dans cet espace en société où il contemple *les autres*. Le poète romantique trouvait dans la nature inanimée des correspondances symboliques entre lui et la *Totalité* métaphysique ; dans la ville, le poète moderne éprouve aussi une dilution du sujet et de l'objet, mais accompagnée d'une sorte diverse de *sentiment* :

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.⁵⁵¹

L'obsession d'altérité baudelairienne est accompagnée d'autres éléments qui nous intéressent particulièrement. Pour observer des héritages plus évidents de cette rêverie postromantique dans *Débarcadères*, nous pouvons identifier une sorte de *rêverie du monde* chez Baudelaire. Toujours dans *Le Peintre de la vie moderne*, l'une des qualités de monsieur Guys, cet artiste modèle, est le surnom d'« Homme du monde » :

c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages ; *artiste*, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe. M. G. n'aime pas être appelé artiste. N'a-t-il pas un peu raison ? Il s'intéresse au monde entier ; il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde. [...] Sauf deux ou trois exceptions qu'il est inutile de nommer, la plupart des artistes sont, il faut bien dire, des brutes très adroites, de purs manœuvres, des intelligences de village, des cervelles de hameau. Leur conversation, forcément bornée à un cercle très étroit, devient très vite insupportable à l'homme du monde, au citoyen spirituel de l'univers.⁵⁵²

Voici que l'artiste moderne d'après Baudelaire doit être quelqu'un de cosmopolite, d'intéressé à tout ce qui se passe au-delà des frontières d'une seule ville, d'un seul pays. Cette inspiration cosmopolite touche également le poète des « Foules » : « la haine du domicile et la passion du voyage. [...] Les fondateurs des colonies, les pasteurs des peuples, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde, connaissent sans doute quelque chose de ces mystérieuses ivresses »⁵⁵³. Cette rêverie n'est donc

⁵⁵¹ Ibidem, p. 91.

⁵⁵² BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 2011, p. 349.

⁵⁵³ BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, Paris, LGF, 2003, p. 91-92.

pas seulement d'une foule urbaine et d'une culture spécifique, elle peut rêver de toutes les cultures composant le monde, en s'adaptant aux différents contextes.

La *rêverie du monde*, dont nous indiquons la source chez Baudelaire, fait un pas important vers le dépassement de l'exotisme colonial. Au moment où le poète préconise d'« être autrui » et que l'artiste moderne est un « citoyen spirituel de l'univers » et « un *moi* insatiable du *non-moi* », il nous semble, dans cette ivresse d'altérité, qu'il ne s'agit pas de transformer l'*autre* en *moi* – comme le voulait le colonisateur... –, mais, bien au contraire, on veut effacer son *moi* pour absorber l'*autre*. Le cosmopolitisme de M. Guys contre « les cervelles de hameau » exprime bien ce déracinement fondamental qui culminera au début du XX^e siècle dans la *Poésie planétaire* que nous avons analysée dans la première partie.

Reprenons les idées d'*alternance* et d'*altérité* qu'évoque Michel Collot sur le niveau textuel dans son article « Modernité et altérité ». Selon lui, l'*alternance*, ce sont les dynamiques des contraintes formelles des poèmes telles que les rimes masculine/féminine, les assonances et les allitérations, les antithèses et oxymores, les registres de langue et les champs lexicaux, entre autres variétés de procédés textuels qui ne compromettent guère les prescriptions classiques et leurs bienséances ; c'est « Le règne de l'équivalence »⁵⁵⁴. L'*altérité*, par contre, ce sont les ruptures formelles dans les poétiques traditionnelles, les ouvertures qui s'expriment au-delà du seul champ formel du texte, un « Jeu de la différence » qui « n'engage pas seulement la forme du poème mais la manière dont il informe l'expérience humaine »⁵⁵⁵. Collot nous montre que cette deuxième tendance, du côté de la modernité, est discutée par Baudelaire dans ses deux poèmes intitulés « L'Invitation au voyage », présents dans *Les Fleurs du mal* et dans *Le Spleen de Paris*, chacun dans sa forme poétique spécifique :

L'invention du poème en prose a été elle aussi une ouverture à l'altérité. Il a permis d'introduire des thèmes et des langages que la tradition poétique avait proscrits. Baudelaire y cherchait une prosodie nouvelle, délivrée des exigences du mètre et de la rime, « assez souple et assez heurtée pour s'adapter » à la diversité qui caractérise aussi bien la vie de « la conscience », avec ses « soubresauts », que celle du monde moderne. Les versions en vers et en prose de *L'Invitation au voyage* traitent les mêmes thèmes mais sous une forme très différente, qui rejaillit sur leur signification. Le « pays » idéal, situé « là-bas », dans un lointain

⁵⁵⁴ COLLOT, Michel, Modernité et altérité, in : **Sujet, monde et langage dans la poésie moderne**, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 14.

⁵⁵⁵ Ibidem.

indéterminé, vers lequel le poète des *Fleurs du mal* invitait son allocutrice à partir, acquiert en prose une localisation géographique précise, qui le rend « singulier » ; l'harmonie qui y régnait entre tous les éléments d'un décor en correspondance avec l'âme-sœur fait place à un étalage exotique de « meubles bizarres » et de « bijouterie(s) bariolée(s) ». Cette hétérogénéité affecte le langage lui-même, qui mêle les niveaux de langue les plus divers, du plus familier (« un pays de Cocagne ») au plus élevé (« la mer qui est l'Infini »), en passant par le vocabulaire le plus concret, qui évoque les « fissures des tiroirs » et les fenêtres que « le plomb divise en nombreux compartiments ». De ce fait la poésie devient prosaïque et « la cuisine elle-même est poétique » ; mais entre le réel et le pays désiré se creuse l'écart que les vers tendaient à effacer.⁵⁵⁶

Nous voyons ainsi que l'ouverture à l'altérité n'est pas seulement un changement d'objet lyrique, mais aussi et déjà une présence dans la manière d'exprimer ce nouvel objet. C'est-à-dire que la *rêverie du monde* est accompagnée d'une rupture formelle aussi désordonnée et irrégulière que le monde.

Stéphane Mallarmé a exprimé ce désir du voyage et de connaître l'inconnu dans « Brise marine », paru dans le premier *Parnasse contemporain* en 1866 :

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux,
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe,
O nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend,
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature !
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages,
Sont-ils ceux que le vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !⁵⁵⁷

Ni l'espace connu ni les livres ne suffisent pour combler la tristesse et l'ennui. Même si le poète insiste sur le champ sémantique de la nature et de l'exotisme dans le vers « Lève l'ancre pour une exotique nature ! », la perspective ici n'est pas la tradition exotique de la conquête colonisatrice et de la mission de civiliser l'autre, mais de chercher le « plaisir de sentir le Divers »⁵⁵⁸ que propose Victor Segalen, d'éprouver concrètement et de s'enivrer de monde par le voyage en bateau.

⁵⁵⁶ Ibidem, p. 21.

⁵⁵⁷ MALLARMÉ, Stéphane, Brise marine, in : RICARD, Louis-Xavier de, **Le Parnasse contemporain : recueil de vers nouveaux**, Genève, Slaktine Reprints, 1971, p. 168.

⁵⁵⁸ SEGALLEN, Victor, **Essai sur l'exotisme**, Paris, LGF, 1986, p. 44.

Revenons aux ruptures fondamentales chez Baudelaire. Partant de la rêverie de l'espace née dans la nature, l'auteur des *Fleurs du mal* adapte cette formulation à l'espace urbain, ce qui étend naturellement l'objet poétique à l'altérité et à l'apologie du cosmopolitisme. L'artiste moderne est un *homme du monde* parce qu'il est conscient de la diversité du beau. Au fond, la proposition d'un *beau relativisé historiquement* suggère, par le cosmopolitisme et le désir de l'altérité, que le beau est également *relatif culturellement*. C'est-à-dire que l'axe diachronique focalisé par Baudelaire dans son essai sur la modernité accueille aussi l'axe synchronique de la pluralité culturelle du présent, au moyen du voyage. Cela comprend le *Jeu de la différence* souligné par Michel Collot comme la caractéristique fondamentale de la modernité poétique.

Le respect mêlé d'enivrement du dehors en ce qu'il contient de pluralité est présent dans *Débarcadères*. Et cette ouverture est née, comme chez Baudelaire, dans la rêverie de l'espace.

1.4 La rêverie du monde dans *Débarcadères*

La nature n'est pas le seul espace qui provoque la rêverie du poète dans *Débarcadères*. Le présent chapitre est donc complémentaire dans le sens d'une extension des objets de l'extase spatiale. Les vers que nous analysons ici ajoutent à notre étude la valorisation des espaces urbains et de l'altérité dans l'ouvrage. La *rêverie du monde* poursuit ainsi l'héritage de la réflexion de Baudelaire sur le poète moderne.

Nous commençons par les deux poèmes des escales présents dans la partie « Distances » : « L'escale portugaise » et « L'escale brésilienne ». Tous les deux ont placé le voyageur sur ou à proximité de son paquebot et expriment une grande curiosité sur la terre qui se révèle après plusieurs jours en pleine mer. Aucune ville n'est nommée, mais nous identifions bien, dès les premières strophes du cas portugais, qu'il s'agit d'une dynamique urbaine et portuaire :

L'escale fait sécher ses blancheurs aux terrasses
Où le vent s'évertue,
Les maisons roses au soleil qui les enlace
Sentent l'algue et la rue.

Des femmes jaunes vont, des paniers de poissons
Irisés sut la tête,
Et l'on voit se mêler aux jeux de la saison
La sous-marine fête.⁵⁵⁹

Le mouvement est sous le signe du commerce, où les femmes portent sur la tête « des paniers de poissons » et, en même temps, les maisons échangent leurs odeurs avec la mer pour sentir « l'algue et la rue ». En fait, tout ce qui est sur terre se mêle à la « sous-marine fête ». Le regard lyrique est posé sur cet *entre-lieu* de la ville et de la mer que l'entrée sur le port représente. Nous avons bien étudié ce mélange des espaces naturel et urbain ou civilisé, notamment dans « Vers la ville », « Iguazú » et « L'Atlantique est là qui de toutes parts ». Cette tension, ce choc de différents espaces est un procédé fréquent dans le recueil. Comme nous l'avons vu dans une autre analyse, la nature est l'élément privilégié dans cette tension et exprime la couleur locale. Ici, cependant, il s'agit de l'une des rares situations où le regard priorise la foule urbaine, comme un peintre de la vie moderne baudelairien ; on dirait que la foule l'emporte sur la nature. Mais celle-ci est toujours présente et participe aux couleurs et aux lumières de la ville :

Le plaisir matinal des boutiques ouvertes
Au maritime été
Et des fenêtres vertes
Se livrant à l'azur, les volets écartés,

S'écoule vers la Place où stagnent les passants
Jusqu'à ce que soit ronde
L'ombre des orangers qui simule un cadran
Où le doux midi grogne.⁵⁶⁰

La place est l'espace où « stagnent les passants », et l'on peut bien les voir qui reposent sur les bancs et sous les ombres des orangers. L'horaire indiqué contribue à ce moment d'arrêt du mouvement de la foule, et même « le doux midi grogne », fatigué entre le matin et l'après-midi, intervalle de repos et de restauration au milieu de la journée. Les dernières strophes du poème nous apportent deux éléments importants de la rêverie de l'espace, l'une renforçant l'aspect pictural du regard lyrique, et l'autre exprimant une absorption interne de l'extériorité :

⁵⁵⁹ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 79.

⁵⁶⁰ Ibidem, p. 80.

La ville en sa peinture a des airs de marché,
L'œil élimine l'ombre,
Retenant les couleurs et leur goût de péché
Qui, tel un sein, se bombe ;

J'attire à moi l'escale entière, je la hume
En son sel et sa chair,
Comme un tunnel absorbe un brusque train qui fume,
Toutes vitres en flamme et fauve le panache
Vivace, sans broncher.⁵⁶¹

Ce *je* qui « hume » l'escale, renforcé par la comparaison « Comme un tunnel absorbe un brusque train qui fume », composée d'images liées exclusivement à la technique et qui dispense toute mention à la nature, voilà une rêverie de l'espace aux héritages baudelairiens, laïcisée et du côté de la modernité dans sa matérialité la plus urbaine, artificielle, cosmopolite. Il serait également acceptable d'observer ici une veine futuriste, liée aux ruptures des avant-gardes du XX^e siècle. Notre intention est justement d'exposer comment la réflexion de Baudelaire sur la modernité a ouvert le chemin à d'autres modernités et à des ruptures successives auxquelles participe la poésie de Supervielle.

Passons à « L'escale brésilienne ». Ici, le *je* est placé dans un bateau :

Je sors de la sieste et j'entre en escale,
Ouvert le hublot, lanterne magique,
M'offrant des maisons basses, impudiques,
Surprises à nu au ras de la cale
Et qu'illustre haut dans le ciel à vif
Le galbe de trois palmiers décisifs.⁵⁶²

Le tableau du port brésilien est observé à travers le hublot, véritable « lanterne magique », comme si l'extérieur était une projection encadrée et non la réalité crue, ce qui renforce la distance entre le passager et le paysage au-dehors. Le choc exotique est là donc dès le début. Puis une foule apparaît, moins urbaine que celle du port portugais, et traversée de primitivisme :

Des hommes, des chiens, des huttes s'engendent,
Et de vrais bambous qui font bouger l'air ;
Ma rétine happe un oiseau plus tendre
De survoler l'herbe au sortir des mers.
Et je vois tanguer doux le paysage,
Entre les barreaux blancs du bastingage
Comme un autre oiseau que berce en sa cage

⁵⁶¹ Ibidem, p. 81.

⁵⁶² Ibidem, p. 82.

Les quatre premiers vers de l'extrait montrent un enchaînement d'hommes, de chiens et de huttes, celles-ci bien différentes des maisons portugaises, qui ouvraient leurs fenêtres sur la mer. Dans l'escale brésilienne, les êtres et leurs demeures sont plus absorbés et fermés sous les « bambous », moins adaptés aux échanges du port. Les quatre derniers vers maintiennent la distance, puisque le passager est encore dans le bateau et voit le paysage « Entre les barreaux blancs du bastingage ». Mais le poète n'hésite pas à pénétrer l'espace et à s'en laisser pénétrer :

Le navire remonte et plisse
L'eau que le rivage descend ;
Mon âme requise en tous sens
S'écartèle avec délices.⁵⁶⁴

À la présence d'un paysage tanguant avec cette âme qui l'observe et en même temps « S'écartèle avec délices », nous avons une rêverie du monde, le voyageur embrasse avec intérêt un espace d'altérité et introduit à la poésie un vocabulaire particulier, comme l'a remarqué Michel Collot dans son article « Modernité et altérité » : huttes, palmiers, bambous, tous servent à peindre un espace particulier en même temps qu'ils définissent la forme poétique. Ajoutons que le tableau n'est pas limité à un sentiment de la nature, les éléments naturels énumérés participent à une culture, à une manière d'habiter le monde, les deux poèmes des escales apportent les paysages de deux sociétés diverses.

Pour ajouter d'autres exemples du côté textuel et formel de l'altérité dans le recueil, il arrive la même chose avec les mots *gaucho* et *pampa*, sortis de la langue espagnole, ainsi que la mention aux végétaux typiques « talas, ceibos, pitas, / qui ne connaissent le grec ni le latin »⁵⁶⁵, avec le titre « Iguazú » accompagné de la note de bas de page « Prononcer : Iguassou »⁵⁶⁶, avec les présences du fleuve *Paraná*, du peuple *guarani*, entre autres insertions de vocables hors du domaine de la langue française. Concernant la forme poétique, reprenons ce que Michel Collot proposait sur le verset : « Dans *Débarcadères*, il adopte le verset claudélien, qui lui paraît seul à la mesure des grands espaces américains, et assez souple pour accueillir l'étrangeté des

⁵⁶³ Ibidem, p. 82-83.

⁵⁶⁴ Ibidem, p. 83.

⁵⁶⁵ Ibidem, p. 17.

⁵⁶⁶ Ibidem, p. 41.

végétaux et des vocables uruguayens »⁵⁶⁷. Dans une lettre à Jean Paulhan en 1937, Supervielle réfléchit sur le choix de la forme de ses textes : « quand j'ai quelque chose de très précis à dire et que cela vient avec très peu de rythme je le dis quand même »⁵⁶⁸. L'attention aux jeux des différences qu'expriment les espaces d'altérité peut s'encadrer dans cette adaptation libre qui est en même temps une rupture formelle, même si parfois l'altérité est accueillie dans les formes poétiques traditionnelles.

Le poème « La Sphère » de « Distances » est une apologie du voyage. La première strophe présente un *je* intériorisant jusqu'au cœur les souvenirs du mouvement sur terre et les tours de la planète :

Roulé dans tes sentiers, belle terre tourneuse,
Je suis enveloppé d'émigrants souvenirs,
Et mon cœur délivré des attaches peureuses
Se propage, gorgé d'aise et de devenir.⁵⁶⁹

Dans les quatre quatrains d'alexandrins du poème, des collines, des bêtes et d'autres paysages liés à l'espace naturel sont priorisés au regard. Cependant, on ne peut pas attribuer à la seule nature cette libération faite par le déplacement sur le monde. Parfois, la société apparaît discrètement :

Sous l'émerveillement des sources et des grottes
Je me fais un printemps de villes et de monts
Et je passe de l'alouette au goémon,
Comme sur une flûte on va de note en note.⁵⁷⁰

Tandis que le passage « de l'alouette au goémon » marque la transition des espaces aérien et maritime, la métaphore du « printemps de villes et de monts » souligne l'importance de la topographie à côté des groupements urbains. Cette dernière présence valorise implicitement les altérités que présente le globe. Là-dessus, nous avons un bon exemple de la mise à jour de l'artiste moderne, l'*homme du monde* que Baudelaire décrit : « il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui se passe à la

⁵⁶⁷ COLLOT, Michel, Supervielle entre deux mondes, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. XVII.

⁵⁶⁸ SUPERVIELLE, Jules, Correspondance Jules Supervielle-Jean Paulhan, in : GRARE, Christabel, **L'Espace et le Temps dans l'œuvre de Supervielle**, thèse pour le Doctorat d'Etat, sous la direction de Michel Décaudin, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 20.

⁵⁶⁹ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 77.

⁵⁷⁰ Ibidem.

surface de notre sphéroïde »⁵⁷¹. Entre « La sphère » et « notre sphéroïde », nous pouvons remarquer une continuation essentielle dans le désir optimiste de tout connaître au monde, de l'absorber, ce qui forge la distinction de la condition cosmopolite.

Le bref poème « Gênes », le dernier de la partie « Distances », fait également un éloge du voyage. À la différence de « La sphère », ici le poète priorise la matérialité des paysages urbains et de la tradition navigatrice :

Sous un ruisseau de ciel où tend une guitare
Briseuse de ténèbre au vieux Gênes secret,
Je monte vers le Port offert de Miramare
Où je promène mes soucis rasés de frais,
Tandis que la vapeur des trains s'allie à celle
Des paquebots au ciel mouvant de balancelle
Où vont mes souvenirs joindre en lucides bonds
L'âme en voyage encor de Christophe Colomb.⁵⁷²

La rêverie de l'espace est toujours dans le troisième, le quatrième et les deux derniers vers de l'extrait, « mes soucis » et « mes souvenirs » se joignent à « L'âme en voyage » de Colomb. Voici une bonne illustration de l'extension assumée par la structure de rêverie.

« Frères d'armes », un petit poème de la partie « Flotteurs d'alarme », est peut-être le plus illustratif d'une rêverie aux allures d'une modernité baudelairienne. Le poème ne décrit pas exactement un espace, le regard lyrique se limite à des objets de mode qui suggèrent des situations relatives à une époque et à un contexte donnés. Analysons les trois quatrains d'heptasyllabes :

Canne, gants, chapeau de soie ;
Les gants sont dans le chapeau
Et l'on voit passer les doigts,
A moitié, de blanche peau.

La canne en deux sens déborde
Le chapeau sans l'offenser
Mais avec art, scrupule, ordre,
Comme il sied entre pensers.

Il est de si graves charmes
Entre ces objets voisins
Qu'ils tournent aux frères d'armes
Choquant verres de vin fin.⁵⁷³

⁵⁷¹ BAUDELAIRE, Charles, **Critique d'art**, Paris, Gallimard, 2011, p. 349.

⁵⁷² SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 95.

La première strophe introduit trois objets de la mode masculine. La deuxième décrit une dynamique des objets, croisés « avec art, scrupule, ordre », ce qui connote une certaine étiquette marquant en même temps une culture, une classe sociale et une époque. Pour finir, la troisième strophe parle des effets causés par ces trois objets, inspirant « de si graves charmes ». Nous ne pouvons pourtant pas approfondir les détails sur l'individu qui les porte. S'agit-il du voyageur parlant de ses vêtements ? D'un monsieur qu'il observe ? Est-il sur un paquebot ? On ne peut rien avancer. Quoi qu'il en soit, la mode et les mœurs d'une époque et d'une société sont bien fixées à travers le regard plongé dans quelques objets du quotidien. L'espace n'est pas donné, mais il est supposé à partir de quelques indices. Les « graves charmes » rappellent le flâneur insatiable de la foule et des beautés de son époque.

1.5 Considérations finales sur la rêverie de l'espace dans *Débarcadères*

Les séparations en sous-chapitres que nous avons proposées ici ne servent qu'à une fin didactique, pour mieux cerner tous les éléments qui sont dilués les uns dans les autres. Il serait impossible d'affirmer qu'un poème ne parle que d'une rêverie de l'espace urbain, qu'un autre parle de la rêverie de la nature seule ou qu'un autre groupement parle exclusivement de la rêverie du monde et de l'altérité. De toute façon, notre objectif est de les reconnaître pour les réunir tous dans un même héritage de la rêverie de l'espace du XIX^e siècle.

Reprenons « Stances », poème qui concentre les points principaux de nos analyses : la rêverie de l'espace, le sentiment de la nature, la couleur locale, les désirs du voyage et de l'altérité. Dans son ouverture, ces deux désirs sont inséparables :

Voyageur, voyageur, accepte le retour,
Il n'est plus de place en toi pour de nouveaux visages ;
Ton rêve modelé par trop de paysages,
Laisse-le reposer en son nouveau contour.⁵⁷⁴

Le mot « visages » rime avec « paysages », ils se confondent même, ce qui fait supposer que la rêverie de l'espace est aussi une rêverie d'altérité dans *Débarcadères*, un peu comme pour *l'homme du monde* de Baudelaire. Le vers « Il n'est plus de place

⁵⁷³ Ibidem, p. 103-104.

⁵⁷⁴ Ibidem, p. 89.

en toi pour de nouveaux visages » exprime l'internalisation de l'autre, tandis que le vers suivant « Ton rêve modelé par trop de paysages » le fait avec l'espace. Et la nature ne peut évidemment pas être exclue de ce jeu d'appréhension :

Tu ne peux plus, humain, t'ouvrir à la nature,
Te laisser envahir par les chaudes forêts ;
Il te faut revenir à l'exigeant secret
De ton cœur délaissé pour l'externe aventure.⁵⁷⁵

Cet impératif de retour est l'opposé exact du désir de fuite dans « Brise marine » de Mallarmé qui demande à son cœur : « entends le chant des matelots ! »⁵⁷⁶, en projetant un univers de nouvelles découvertes par le voyage. Pour trouver une mise à jour de ce désir du monde dans *Débarcadères*, chaque poème du recueil doit être lu comme l'expression de l'expérience concrète du voyage, l'*adieu des mouchoirs* qui n'est seulement pas un désir projeté comme chez Mallarmé, mais une expérience assimilée et décrite. Tout ennui ou tristesse que nous trouvons dans le recueil de Supervielle est d'une autre nature, ils surgissent peut-être de la constatation que le voyage autour du monde ne présente pas de solution définitive aux ennuis et tristesses : n'importe où, nous serons toujours désolés « par les cruels espoirs »⁵⁷⁷.

Poursuivons maintenant notre étude de l'espace dans *Débarcadères* à partir d'une approche où les catégories du paysage et de l'altérité vont reparaître pour être analysées d'une manière diverse et complémentaire.

⁵⁷⁵ Ibidem.

⁵⁷⁶ MALLARMÉ, Stéphane, Brise marine, in : RICARD, Louis-Xavier de, **Le Parnasse contemporain : recueil de vers nouveaux**, Genève, Slaktine Reprints, 1971, p. 168.

⁵⁷⁷ Ibidem.

Chapitre 2 – La perspective phénoménologique et l'étude de l'espace dans *Débarcadères*

Gaston Bachelard, dans l'introduction de sa *Poétique de l'espace* de 1957, affirme qu'un philosophe dont la pensée est formée par les thèmes fondamentaux de la philosophie des sciences « doit oublier son savoir, rompre avec toutes ses habitudes de recherches philosophiques s'il veut étudier les problèmes posés par l'imagination poétique »⁵⁷⁸. Pour éclairer ces problèmes, il propose d'explorer une *phénoménologie de l'imagination* qui concerne « une étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité »⁵⁷⁹. La phénoménologie fait ainsi une rupture avec la tradition philosophique, et l'image poétique devient une production de *l'intériorité humaine*. De cette façon, l'étude phénoménologique de la poésie est l'étude de la création poétique, plus spécifiquement de l'émergence de l'image poétique chez le poète. Ce n'est pas exactement une étude de la matérialité textuelle, mais de ce qui la prépare ou l'anticipe.

Dans l'introduction de sa *Poétique de la rêverie* parue en 1960, Bachelard développe plus objectivement un concept clé de la phénoménologie, l'intentionnalité :

Au delà du contresens souvent fait, rappelons que la phénoménologie n'est pas une description empirique des phénomènes. Décrire empiriquement serait une servitude à l'objet, en se faisant une loi de maintenir le sujet dans la passivité. La description des psychologues peut sans doute apporter des documents, mais le phénoménologue doit intervenir pour mettre ces documents sur l'axe de l'intentionnalité. Ah ! que cette image qui vient de m'être donnée soit mienne, vraiment mienne, qu'elle devienne — sommet d'un orgueil de lecteur ! — mon œuvre ! Et quelle gloire de lecture si je pouvais, aidé par le poète, vivre l'intentionnalité poétique !⁵⁸⁰

Cet extrait représente la critique d'une approche empirique du monde où la conscience serait séparée de l'objet observé. Bachelard emprunte à Edmond Husserl dans ses *Méditations cartésiennes* de 1929 : « tout état de conscience en général est, en lui-même, conscience de quelque chose, quoi qu'il en soit de l'existence réelle de

⁵⁷⁸ BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1961, p. 7.

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 9.

⁵⁸⁰ BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1968, p. 13.

cet objet et quelque abstention que je fasse »⁵⁸¹. Dans un article des années 1980, Michel Collot illustre ce premier des postulats phénoménologiques, suivant une formule d'Emmanuel Levinas : « “les sens ont un sens”⁵⁸². [...] Le monde ne se présente jamais comme une “réalité” brute, mais comme investi de qualités sensibles qui sont toujours déjà porteuses de significations »⁵⁸³.

Cette *intentionnalité* mentionnée par Bachelard évoque donc l'investissement des sens sur les objets observés ainsi que le fait que la conscience est inséparable des objets qu'elle enveloppe. Ces exclamations de la *Poétique de la rêverie* indiquent la participation sensorielle du lecteur et ses emprunts au poète : « Ah ! que cette image qui vient de m'être donnée soit mienne, vraiment mienne, [...] quelle gloire de lecture si je pouvais, aidé par le poète, vivre l'intentionnalité poétique ! ». Observons qu'il ne s'agit pas d'une herméneutique, où le lecteur serait le responsable de l'interprétation des sens du poème ; il est surtout question d'une tentative d'appropriation de l'intentionnalité du poète par le lecteur. Bref, d'après l'approche phénoménologique, la poésie fait « vivre l'intentionnalité poétique » et devient en même temps l'enregistrement et le générateur d'une expérience des sens.

Étant donné que la phénoménologie est un axe vaste et complexe de la philosophie, ce sera l'occasion de situer quelques réflexions spécifiques qui ont orienté l'approche de notre analyse. Nous présenterons la critique thématique, située dans un moment préstructuraliste, et la notion de *structure d'horizon*, toutes deux insérant la phénoménologie dans le domaine des études littéraires. L'analyse de l'espace dans quelques-uns des poèmes de Supervielle va suivre une démarche qui valorise plutôt le rapport sensible au monde et non plus l'intertextualité avec la tradition esthétique comme au chapitre précédent.

2.1 La critique de la théorie

Tzvetan Todorov publie en 2007 *La Littérature en péril*, essai où il explore quelques raisons du déclin du prestige de la littérature au sein de la société française.

⁵⁸¹ HUSSERL, Edmond, **Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie**, Paris, J. Vrin, 1966, p. 28.

⁵⁸² « Qui la reprend lui-même à Erwin Straus, auteur d'un livre intitulé *Vom Sinn der Sinne* (Du sens des sens), Berlin, Julius Springer, 1933 » (Transcription de la note de bas de page de l'article cité de Michel Collot).

⁵⁸³ COLLOT, Michel, Le thème selon la critique thématique, **Communications**, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79-91, p. 82.

Sa critique principale porte sur les mécanismes de réception de la littérature, particulièrement répandus dans l'enseignement au lycée et à l'université. Il s'agit du courant formaliste et structuraliste dont l'auteur a été l'un des piliers entre les années 1960 et 1980. Selon Todorov en 2007, le structuralisme fait du texte littéraire un « objet langagier clos, autosuffisant, absolu »⁵⁸⁴, sans aucun rapport avec le monde concret. Dans cette tendance, les études de littérature confondent les moyens avec les fins, en ayant « pour but premier de nous faire connaître les outils dont elles se servent »⁵⁸⁵.

Cette lecture *spécialisée* du texte littéraire naît d'un souci de rigueur théorique, chaque fois plus centrée sur le texte en tant qu'objet d'analyse scientifique au courant du XX^e siècle. Ce soin figure dans la définition du structuralisme en linguistique par Jacques Dubois :

le structuralisme pose d'abord le principe d'immanence, le linguiste se limitant à l'étude des énoncés réalisés (corpus) et tentant de définir leur structure, l'architecture, l'indépendance des éléments internes. En revanche, tout ce qui touche à l'énonciation (notamment le sujet et la situation considérés en quelque sorte comme des invariants qui relèvent d'autres domaines) est laissé hors de la recherche.⁵⁸⁶

Le structuralisme représente un mouvement vraiment révolutionnaire à la fin des années 1960, orienté vers le développement de la conscience littéraire et contre une tradition de critique et d'études sans rigueur scientifique, prédominante au XIX^e siècle et encore présente par endroits au XX^e. Toujours dans *La Littérature en péril*, Tzvetan Todorov affirme cependant que le caractère révolutionnaire des années 1960 est devenu avec le temps « une idée absurdemment restreinte et appauvrie »⁵⁸⁷ qui a enfermé toute œuvre littéraire dans le « ghetto formaliste », comme un « corset étouffant »⁵⁸⁸ et attire l'attention sur la nécessité d'un nouveau changement au sein des études littéraires.

Dès les années 1980, Michel s'attaque particulièrement à la manière dont le structuralisme linguistique traite la poésie et la catégorie de l'espace en littérature. Dans les premières lignes de *La poésie moderne et la structure d'horizon*, il reconnaît

⁵⁸⁴ TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p. 31.

⁵⁸⁵ Ibidem, p. 18.

⁵⁸⁶ DUBOIS, J. et alii, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 2012, p. 443-444.

⁵⁸⁷ TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007 p. 36.

⁵⁸⁸ Ibidem, p. 85.

l'importance d'une épistémologie comme le structuralisme dans les études de littérature, mais il y observe quelques problèmes :

étudier le texte, rien que le texte, c'est un moment nécessaire de toute démarche critique, et cette ascèse a permis d'affiner nos instruments d'analyse littéraire. Mais cette hypothèse de travail et de lecture est peu à peu devenue une véritable thèse sur l'écriture, selon laquelle le texte ne parlerait que de lui-même. On a pris, à tort, la définition jakobsonienne de la fonction poétique (comme autoréférence du message linguistique à lui-même) pour une définition de la poéticité, excluant du poème toute référence à un quelconque sujet ou à un quelconque objet.⁵⁸⁹

Collot évoque les réflexions des poètes qui résistent « au terrorisme de la textualité »⁵⁹⁰ et continuent de lier leur écriture à une expérience personnelle et sensible du monde. La démarche de Collot est nette : « toute expérience poétique engage au moins trois termes : un sujet, un monde, un langage »⁵⁹¹. L'auteur met en évidence⁵⁹² la tradition métaphysique qu'assume la méthode structuraliste :

s'est imposée l'idée d'une parfaite « clôture » de l'univers des signes. Il est donc admis que le langage *n'a rien à voir* avec le réel, et, réciproquement, que *voir ne veut rien dire*. En fait, cette hypothèse d'une coupure totale entre espace perçu et espace linguistique repose elle-même déjà sur une certaine définition *philosophique* de la réalité, conçue comme objectivité, comme en-soi, comme un plein de présence dénué de sens ; il est alors facile de l'opposer à l'idéalité du langage, au sein duquel la constitution du *sens* est corrélative de l'*absence* des choses signifiées.⁵⁹³

Après avoir indiqué le fond philosophique de la *clôture du texte*, c'est l'occasion d'introduire la phénoménologie dont les enseignements « permet[tent] de récuser une telle conception du réel ; [...] elle nous apprend que la réalité perceptive est toujours-déjà animée d'un *sens* »⁵⁹⁴. La phénoménologie est donc, d'après Collot, une solution philosophique alternative aux problèmes de la *textualité*.

Dans un l'essai, *La Matière-émotion*, paru en 1997 et indiqué par Collot comme la suite de *La poésie moderne et la structure d'horizon*, la poésie est analysée à partir de la subjectivité et d'une réflexion toujours ancrée dans la phénoménologie.

⁵⁸⁹ COLLOT, Michel, **La poésie moderne et la structure d'horizon**, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 5.

⁵⁹⁰ Ibidem.

⁵⁹¹ Ibidem.

⁵⁹² Dans le chapitre « Du sens de l'espace à l'espace du sens », repris d'un article paru en 1987.

⁵⁹³ Ibidem, p. 209-210.

⁵⁹⁴ Ibidem, p. 210.

Par une telle démarche, il n'est plus possible de concevoir une *mort de l'auteur*⁵⁹⁵. L'isolement du texte que fait le structuralisme est résumé dans une tendance à renforcer les dichotomies :

Dresser l'objet contre le sujet, le corps contre l'esprit, la terre contre la signification, c'est manquer l'essentiel, et le plus difficile à penser, qui est leur implication réciproque. La poésie moderne nous invite à nous affranchir de ces dichotomies, pour tenter de comprendre comment le sujet lyrique se constitue dans un rapport à l'objet, qui passe notamment par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots.⁵⁹⁶

Paysage et poésie, du romantisme à nos jours, sorti en 2005, reprend explicitement l'importance que l'expérience de l'espace garde dans les premiers essais de Collot. La critique de la *clôture du texte* apparaît toujours dans l'introduction, ce qui témoigne de la permanence de l'approche structuraliste dans les études de littérature, comme le remarquera Todorov deux ans plus tard dans *La Littérature en péril*. Collot identifie cependant un changement de décor en ce qui concerne l'étude du paysage :

la crise du paysage dans les sociétés contemporaines et sa fréquente remise en cause par la modernité artistique et littéraire s'est accompagnée d'un approfondissement des questions qu'il pose et des valeurs qu'il propose, et d'un renouvellement de son approche qui semble aboutir aujourd'hui à une meilleure connaissance et à une authentique renaissance.⁵⁹⁷

En 2011⁵⁹⁸, l'auteur identifie une certaine ouverture épistémologique depuis une vingtaine d'années, et qui dépasse le seul domaine de la théorie littéraire pour toucher à la géographie. Cette ample tendance a fondé des termes comme *géocritique* et *géopoétique*. En explorant ce dernier, la critique du structuralisme avec sa base philosophique réapparaît :

Pour Blanchot par exemple, l'« espace littéraire » est un espace à part, qui est réservé à l'écriture et qui n'a rien à voir avec le monde extérieur. Une géopoétique suppose une tout autre conception de l'activité littéraire, qui repose sur l'hypothèse d'une solidarité entre la *res cogitans* et la *res extensa*. L'écriture est une forme d'espacement du sujet, qui a besoin pour s'ex-primer de se projeter dans l'espace : celui de la page et celui du paysage. Elle postule aussi une certaine continuité entre l'expérience de l'espace et le langage. [...] Les métaphores spatiales qui hantent nos discours à tout propos ne sont pas nécessairement le signe de l'impuissance ou de la déchéance de notre pensée, comme le soutenait

⁵⁹⁵ Expression empruntée au célèbre essai de Roland Barthes.

⁵⁹⁶ COLLOT, Michel, *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 5.

⁵⁹⁷ COLLOT, Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 11.

⁵⁹⁸ Dans l'article « Pour une géographie littéraire ». *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011, disponible sur : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.

Bergson, mais la preuve qu'elle a besoin du support de l'espace pour se déployer et s'ex-primer.⁵⁹⁹

Ces qualités d'« impuissance ou de la déchéance de notre pensée », associées traditionnellement aux métaphores spatiales, font écho à la méfiance de la théorie littéraire face à la valorisation de l'expérience sensible du monde, en évoquant la quête de rigueur scientifique propre au structuralisme. Cependant une approche qui combine sujet et monde n'est pas nécessairement un retour à une critique ancienne : « il ne s'agit plus de reconduire des problématiques désuètes comme celle du “sentiment de la nature” ou des enquêtes visant à identifier et à situer géographiquement le cadre évoqué dans tel ou tel texte »⁶⁰⁰. Dans les années 1980, lors de son explication et sa défense de la critique thématique, représentée notamment par Gaston Bachelard et Jean-Pierre Richard, Collot postule que cette approche s'éloigne également de tout réalisme naïf, du subjectivisme idéaliste et de l'impressionnisme critique⁶⁰¹.

De quelle façon la critique de la théorie structuraliste s'accompagne d'ajouts épistémologiques ?

2.2 La critique thématique

Dans sa préface à *Poésie et profondeur*, paru en 1955, Jean-Pierre Richard définit la démarche de son étude : c'est une approche qui prend la poésie comme produit inséparable de l'expérience humaine du monde, de son existence sensible :

j'ai tâché de situer mon effort de compréhension et de sympathie en une sorte de moment premier de la création littéraire : moment où l'œuvre naît du silence qui la précède et qui la porte, où elle s'institue à partir d'une expérience humaine ; moment où l'écrivain s'aperçoit, se touche et se construit lui-même au contact physique de sa création ; moment enfin où le monde prend un sens par l'acte qui le décrit, par le langage qui en mime et en résout matériellement les problèmes. Ce n'est là, bien sûr, qu'un unique moment. Nous savons maintenant que toute conscience est conscience de quelque chose, que l'homme a cessé d'être nature, île, prison, essence. Nous savons qu'il se définit par ses contacts, par sa façon de saisir le

⁵⁹⁹ COLLOT, Michel, Pour une géographie littéraire, *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011, disponible sur : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>, consulté le 07 avr 2020.

⁶⁰⁰ COLLOT, Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 11.

⁶⁰¹ COLLOT, Michel, Le thème selon la critique thématique, *Communications*, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79-91, p. 82.

monde et de se saisir par rapport à lui, par le style de la relation qui l'unit aux objets, aux autres hommes, à lui-même.⁶⁰²

Richard expose de façon nette le fond philosophique selon lequel « toute conscience est conscience de quelque chose ». Cette référence à Husserl nous signale combien la conscience n'est pas comprise comme séparée de tout ce qu'elle perçoit. Cela concerne d'abord la philosophie, mais le rapprochement avec les études de littérature est également déclaré tout de suite : « Comme il s'agissait ici de poésie, la sensation ne pouvait d'ailleurs se séparer de la rêverie qui l'intériorise et la prolonge. C'est dire tout ce que ce livre doit aux recherches de Gaston Bachelard »⁶⁰³.

Richard assume particulièrement les notions de rêve et de rêverie selon Bachelard, prises ici comme des composants fondamentaux de l'intentionnalité phénoménologique. Citons les titres, *L'eau et les rêves*, de 1942, *L'air et les songes*, de 1943, et *La Terre et les rêveries de la volonté*, de 1948, dans lesquels le philosophe proposait déjà les premiers pas pour une étude de la littérature en ce qu'elle peut représenter l'expérience humaine des sens. Pour mieux comprendre l'influence de Bachelard sur Richard, et également son importance pour notre étude, analysons brièvement *La poétique de l'espace*, de 1957, dont les chapitres « Immensité intime » et « La dialectique du dehors et du dedans » réservent d'ailleurs une place considérable à la poésie de Supervielle en tant qu'illustration des réflexions proposées. Bachelard focalise la perception de l'immensité pour explorer comment le dedans intériorise le dehors :

Même si nous sommes conscients de notre être chétif — par l'action même d'une brutale dialectique nous prenons conscience de la grandeur. Nous sommes alors rendus à une activité naturelle de notre être immensifiant. L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense.⁶⁰⁴

Cette « sorte d'expansion d'être » nous renvoie à l'inspiration symboliste signalée par Marcel Raymond, à l'univers spontané « auquel la raison ou divers organes de censure, chez les civilisés, viennent faire obstacle, mais qui fonctionne presque sans

⁶⁰² RICHARD, Jean-Pierre, **Poésie et profondeur**, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 9.

⁶⁰³ Ibidem, p. 10.

⁶⁰⁴ BACHELARD, Gaston, **La Poétique de l'espace**, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1961, p. 210.

contrôle chez les 'primitifs' ou pendant le rêve »⁶⁰⁵. Tout participe en fait au domaine de la rêverie. Michel Collot observe cependant que la rêverie trouvait, dans la doctrine symboliste, un accomplissement de l'idéalisme : « aux yeux de Hegel, la supériorité de la poésie tenait précisément à son affranchissement de toute la matérialité qui, dans les autres arts, entrave l'expression d'une pure intériorité »⁶⁰⁶ ; le symbolisme rejetait le monde matériel bourgeois et le prosaïque, « au profit du culte de l'Idée »⁶⁰⁷. Une phénoménologie de la poésie serait donc une réponse dialectique entre l'idéalisme et le pur matérialisme, sa rêverie montre que l'intériorité et la matérialité externe se définissent réciproquement.

L'étude littéraire qui emprunte à la phénoménologie – ou cette phénoménologie qui emprunte à la littérature – compose la critique dite thématique. Michel Collot, comme Jean-Pierre Richard l'avait affirmé au sujet de son propre travail, informe que la critique thématique se situe dans la voie ouverte par Gaston Bachelard⁶⁰⁸. Dans « Le thème selon la critique thématique », paru en 1988, Collot fait une claire synthèse de cette perspective, en soulignant l'importance du concept spécifique de *thème*, qui ne doit pas être compris comme un simple *sujet* exposé dans les ouvrages analysés. Voici un extrait fondamental de cet article :

Jean-Pierre Richard définit le thème comme la « forme individuelle du connoté ». Ce recours à la notion de connotation nous introduit à une autre qualité distinctive du thème selon la thématique : son caractère implicite. L'étymologie fait du « thème » le sujet qui est posé par un discours, et que l'auteur se propose d'aborder de manière explicite. Le thème selon la thématique est non thétique : il n'est pas posé, mais supposé ; il reste implicite et appelle donc de la part du critique un travail d'explicitation. Dans la Recherche, Proust aborde explicitement le « thème » du Temps ; ce qu'il dit de l'aéré ne relève d'aucune intention de sens déclarée : il est connoté, non dénoté. Enfin, les thèmes traditionnels sont le plus souvent d'ordre abstrait, alors que la thématique s'attache à étudier les modalités concrètes d'un rapport au monde ; non pas le sentiment de la nature en général, mais telle qualité ou qualification particulière de la matière : l'aéré, le lumineux, le visqueux... Ces diverses caractéristiques [...] se déduisent du contenu spécifique que la thématique attribue au thème : il exprime selon elle la relation affective d'un sujet au monde sensible. Cette conception situe la thématique à l'opposé de l'hypothèse formaliste d'une clôture du texte littéraire.⁶⁰⁹

⁶⁰⁵ RAYMOND, Marcel, **De Baudelaire au Surréalisme**, Paris, José Corti, 1940, p. 49.

⁶⁰⁶ COLLOT, Michel, **La matière-émotion**, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 52.

⁶⁰⁷ Ibidem, p. 52-53.

⁶⁰⁸ COLLOT, Michel, Le thème selon la critique thématique, **Communications**, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79-91, p. 79.

⁶⁰⁹ Ibidem, p. 82.

La *supposition* du thème selon la thématique et ses qualités d'*implicite*, de *non thématique* et de *connotatif* invitent l'expérience du critique à le *déduire* dans un texte donné. Et cette expérience du critique n'est pas d'abord intellectuelle, d'un individu cultivé, elle ne part pas de sa connaissance littéraire ou spécialisée ; elle n'est autre que celle qu'il garde du monde, des sens, de la reconnaissance, dans les mots, des qualités de la matière. La « relation affective » au monde du sujet écrivain est implicite dans sa production, et le critique de la thématique l'identifiera comme thème à partir de sa propre expérience. L'exemple de l'*aéré* saisi chez Proust convient parfaitement.

C'est pourquoi Jean-Pierre Richard reconnaît chez Baudelaire une « peur du tarissement, par l'attente d'une mort spirituelle qui lui annoncent de longues heures de léthargie intérieure » traduite par « les rêveries voisines du sec, du froid et du glacé »⁶¹⁰ dans ses poèmes. Et chez Nerval, quand il décrit les femmes voilées dans son *Voyage en Orient*, le critique en déduit une obsession du poète représentée dans une action : « lever le voile, ce serait franchir le *seuil* de l'autre : geste violemment émouvant quand on se souvient à quel point Nerval fut toujours obsédé par les barrières, par les portes fermées, par toutes les expressions concrètes de la limite »⁶¹¹. Toutes ces analyses aboutissent à un thème plus ample, celui de la *profondeur*, toujours *implicite* dans les œuvres étudiées⁶¹².

Richard réaffirme, comme Bachelard d'ailleurs, la nécessité de la subjectivité du critique : « ce type de lecture implique une adhésion sensuelle et imaginaire que l'on apporte à chaque élément textuel interrogé, afin d'en faire retenir, ou d'en réopérer en soi la teneur, la charge existentielle »⁶¹³. Michel Collot souligne qu'une telle perspective a exposé la thématique au reproche d'impressionnisme, elle n'aurait aucune valeur scientifique⁶¹⁴. Mais il observe que cette implication subjective n'est qu'un des aspects de la thématique, où l'intuition phénoménologique doit s'ajouter à une analyse textuelle et à une démarche structurale :

⁶¹⁰ RICHARD, Jean-Pierre, **Poésie et profondeur**, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 131.

⁶¹¹ Ibidem, p. 26.

⁶¹² Pour Michel Collot, « Jean-Pierre Richard est celui qui est allé le plus loin dans l'analyse des qualités de la matière évoquées dans les textes littéraires et dans l'élucidation du sens spécifique qu'elles revêtent pour chaque auteur et dans chaque œuvre ». COLLOT, Michel, **La matière-émotion**, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 60.

⁶¹³ RICHARD, Jean-Pierre, « La critique thématique en France », intervention au colloque international de Venise, septembre 1975, apud COLLOT, Michel, Le thème selon la critique thématique, **Communications**, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique, pp. 79-91, p. 84-85.

⁶¹⁴ COLLOT, Michel, Le thème selon la critique thématique, **Communications**, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique, pp. 79-91, p. 85.

on fera remarquer que les « significations matérielles » sont fondées sur des propriétés objectives des choses, et ne sont donc pas entièrement livrées à l'arbitraire critique : le velours s'associera difficilement aux idées de dureté et d'acuité ; le goût du visqueux n'est guère susceptible de signifier un désir d'autonomie ou de légèreté. On ne peut pas faire dire n'importe quoi à une chose ou à une qualité sensible : elle est porteuse d'une série de significations virtuelles, en nombre limité, que je nommerai, pour reprendre la terminologie de la sémantique structurale, ses « sèmes nucléaires ». [...] une véritable critique thématique doit soumettre son [du thème] potentiel sémantique au crible de différents contextes syntagmatiques où il apparaît. [...] À ce niveau, la méthode suivie par la thématique possède une rigueur qui n'a rien à envier à des approches prétendument plus scientifiques du thème. Elle repose en effet sur un parcours minutieux du texte.⁶¹⁵

Cet effort d'attribuer une valeur scientifique à la critique thématique se situe dans un contexte poststructuraliste. Nous savons que le structuralisme est caractérisé d'abord par l'exigence de rigueur épistémologique, et cette influence restera. Si apparemment la critique thématique ne présentait pas de rigueur scientifique pendant son essor dans les années 1950, Michel Collot va proposer, notamment à partir des années 1980, de la revisiter et d'exposer que ses démarches n'incarnent pas nécessairement un *impressionnisme critique* et peuvent ainsi présenter une autre voie aux problèmes de la *clôture du texte*.

2.3 La structure d'horizon : la critique thématique mise à jour

La thématique revisitée n'a pas de grands renouvellements épistémologiques. Michel Collot, son grand promoteur jusqu'à maintenant, propose d'organiser la méthode en exposant plus systématiquement ses idées, ses axes philosophiques plus particuliers, ce qui était plutôt implicite ou peu détaillé dans les œuvres de Gaston Bachelard et de Jean-Pierre Richard. Même si leurs introductions à leurs travaux présentent leurs intentions et soulignent leurs ruptures avec une certaine tradition intellectuelle, le désir de cette rupture semble cacher la rigueur théorique qu'elles peuvent garder et que Collot cherche à récupérer.

Le travail le plus systématisé de Michel Collot utilise l'expression *structure d'horizon* ; ce choix peut vouloir inspirer quelque chose de fiable, de pas complètement abandonné par rapport à la rigueur *structuraliste*. Dans l'introduction de *La poésie moderne et la structure d'horizon* il affirme que ses hypothèses naissent

⁶¹⁵ Ibidem, p. 85-86.

dans la « *structure d'horizon*, que nous avons rencontrée chez Husserl et chez Merleau-Ponty, et dont les commentateurs n'ont pas toujours suffisamment dégagé l'importance »⁶¹⁶. Et cette lacune a une justification :

la pensée phénoménologique a été quasiment occultée en France, à partir des années soixante, par la vogue structuraliste, ce qui a privé notre théorie littéraire d'une référence précieuse, vers laquelle il nous semble urgent de nous tourner, pour sortir des impasses du formalisme.⁶¹⁷

C'est Husserl qui emploie le premier l'expression *structure d'horizon*, reprise par d'autres intellectuels tels que Merleau-Ponty, Heidegger, Sartre et Lévinas. L'auteur ne s'arrête pourtant pas sur ces différentes perspectives, mais cherche en réalité leurs convergences.

« L'horizon fait partie de la structure de l'expérience »⁶¹⁸, dit Husserl. Collot reprend le rôle fondamental de cette notion dans la réflexion du philosophe allemand en affirmant qu'elle n'est pas, selon lui, un objet parmi d'autres de notre expérience, il en informe la *structure* même, qui régit, entre autres, la conscience intime du temps et la relation intersubjective⁶¹⁹. Collot résume la notion d'horizon husserlienne dans les termes suivants :

La perception ne tient pas seulement compte de l'aspect que l'objet présente à notre regard, mais aussi de ses autres faces qui, pour n'être pas actuellement visibles, n'en sont pas moins « apprésentées », c'est-à-dire obscurément pressenties à l'arrière-plan, à l'horizon du champ visuel.⁶²⁰

L'horizon est à la base de cette ligne séparant le présenté et le caché. Et à ce dernier participe également notre pressentiment : « La structure d'horizon témoigne de la faculté qu'a l'intelligence perceptive de dépasser constamment le simple donné ; mais elle marque aussi les limites de son pouvoir, car elle est toujours dépassée par l'excès de ce qui se propose à elle »⁶²¹. En effet, notre perception ne sera jamais consciente

⁶¹⁶ COLLOT, Michel, **La poésie moderne et la structure d'horizon**, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 7.

⁶¹⁷ Ibidem.

⁶¹⁸ HUSSERL, Edmond, *Expérience et Jugement*, PUF, 1970, p. 35, apud COLLOT, Michel, **La poésie moderne et la structure d'horizon**, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 15.

⁶¹⁹ COLLOT, Michel, **La poésie moderne et la structure d'horizon**, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 15.

⁶²⁰ Ibidem, p. 16.

⁶²¹ Ibidem, p. 18.

du tout présenté et du nouveau qui est couvert : « tout horizon ouvert fait surgir de nouveaux horizons »⁶²², affirme Husserl lui-même.

Selon Collot, cette indétermination irréductible de l'horizon mène Husserl à s'en détourner, car le principe d'évidence est à la base de sa conception de la phénoménologie transcendantale⁶²³. La réflexion de Maurice Merleau-Ponty dans sa phénoménologie existentielle sera pour Collot la source principale de sa définition de *structure d'horizon* :

Dès la *Phénoménologie de la perception*, le paradoxe husserlien de la structure d'horizon est repensé en fonction de la notion de *perspective*, qui fait mieux apparaître le caractère incomplet et inachevable de toute perception, et sa relation constitutive à un point de vue limité parce qu'incarné.⁶²⁴

La notion d'*incarnation*, une originalité de Merleau-Ponty selon Collot, fait comprendre que « le sujet et l'objet participent de la même chair, qui est celle du visible ; [...] En-deçà du regard, comme au-delà des choses vues, s'étend une zone d'obscurité »⁶²⁵. La structure d'un *horizon incarné*, pris dans toutes les directions et ouvertures, peut mieux baser toute une variété de dichotomies de l'expérience sensible, telles que caché/présenté, vu/non-vu, intérieur/extérieur, moi/autre, présent/passé, présent/futur, d'entre autres.

Cette même base philosophique peut répondre à la création poétique : « Le poète moderne s'avère en effet moins sensible à la souveraineté du regard qu'à ses "limites" »⁶²⁶. Voir l'obsession des symbolistes par le mystère, des romantiques par l'au-delà. Ou, plus tard, le surréalisme selon Breton avec son « absence de tout contrôle exercé par la raison » et avec la « toute puissance du rêve »⁶²⁷ où la stabilité ne peut que fuir sans cesse. Collot explore plus profondément le rapport entre l'horizon et la poésie dans *L'Horizon fabuleux*. Il en explique le titre toujours à partir de la perception phénoménologique :

⁶²² HUSSERL, Edmond, *La Crise des sciences européennes et la Phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, 1976, p. 193 apud COLLOT, Michel, **La poésie moderne et la structure d'horizon**, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 18.

⁶²³ COLLOT, Michel, **La poésie moderne et la structure d'horizon**, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 22.

⁶²⁴ Ibidem, p. 23.

⁶²⁵ Ibidem, p. 28.

⁶²⁶ Ibidem, p. 30.

⁶²⁷ BRETON, André, **Manifestes du surréalisme**, Paris, Gallimard, 1972, p. 37.

L'horizon est fabuleux, dans la mesure où, par lui, l'espace est « poétiquement disposé » comme « fable lui-même »⁶²⁸, et se prête à l'affabulation poétique. Il permet que s'ébauche, à même le paysage, un sens, mais il empêche que celui-ci se fige en un système clos de significations. Il ne constitue pas un « texte », qu'il suffirait de déchiffrer, mais une « fable », une énigme à interpréter.⁶²⁹

Toujours sur la voie des réflexions de Merleau-Ponty, Collot explore aussi les analogies spatiales de l'expérience temporelle. Ce philosophe conçoit le présent avec un « double horizon de passé et d'avenir originaires et l'infinité ouverte des champs de présence révolus ou possibles »⁶³⁰. Collot évoque des poètes pour souligner l'anticipation qu'ils représentent à cette réflexion, comme Baudelaire qui voit dans la profondeur de l'espace une « allégorie de la profondeur du temps »⁶³¹, ainsi que Novalis affirmant que « la faculté de pressentir l'avenir et de se rappeler le passé a des rapports avec la faculté de voir »⁶³².

Ainsi que les perceptions de l'espace, de la subjectivité et du temps, celle de l'altérité est très importante dans la structure d'horizon. Collot critique Lévinas et Blanchot parce que ces deux philosophes éloignent l'Autre de tout rapprochement de l'idée d'horizon :

Seul le refus de prendre en considération la solidarité du visible et de l'invisible, qui est le fondement même de la structure d'horizon, autorise Lévinas à soutenir que la relation intersubjective exclut toute référence à l'horizon. [...] Et c'est d'ailleurs dans l'invisible que Blanchot lui-même inscrit la présence d'autrui ; s'il ne persiste pas moins à dissocier autrui de l'horizon, c'est à cause du malentendu qui assimile purement et simplement ce dernier au champ visuel, mais aussi parce qu'il cherche à affranchir l'invisibilité de l'Autre de tout rapport avec le visible. [...] En effet, pour nous, si autrui est invisible, c'est précisément parce qu'il est le foyer d'une autre perspective sur le monde, d'un autre horizon. Et de ce fait son invisibilité, loin d'échapper à l'organisation du visible, est impliquée dans et par celle-ci.⁶³³

Les réflexions sur l'altérité permettent de comprendre plus clairement et d'approfondir la dialectique du visible et de l'invisible qui fonde la structure

⁶²⁸ « Michel de Guy, *Actes*, Gallimard, 1966, p. 45 » - note de la citation.

⁶²⁹ COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux – XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2019, p. 21.

⁶³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, p. 484, apud COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 46.

⁶³¹ BAUDELAIRE, Charles, *Le Poème du haschich*, in *Œuvres complètes*, tome I, p. 43, apud COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 46.

⁶³² NOVALIS, *Schriften*, Kolhammer, Stuttgart-Berlin, 1960, t. III, p. 355, apud COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 48.

⁶³³ COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 81-82.

d'horizon. En explorant quelques propositions de Husserl, Collot poursuit et conclut que « c'est l'Autre qui introduit l'invisible dans le visible ; si le non-perçu peut être intégré à ma perception, si mon champ visuel est doué d'un horizon, c'est parce qu'à chaque instant ce dernier, que je ne peux voir, est susceptible d'être vu par autrui »⁶³⁴. Collot affirme pourtant que Lévinas et Blanchot ont raison sur le point où ils accordent que la perspective de l'autre demeure impossible à voir. De toute façon, « cette invisibilité absolue ne saurait absoudre autrui de l'ordre du visible, puisqu'elle en est le fondement même »⁶³⁵.

Sur l'altérité en poésie, Collot met en valeur le regard, volontiers comparé à l'horizon, « car en lui se réunissent exemplairement l'évidence et l'énigme ; il est en effet le foyer visible de ce point de vue sur le monde qui me restera toujours invisible »⁶³⁶. Pour l'illustrer, est d'abord cité le poème « Ciel brouillé » de Baudelaire où le regard tient le mystère de l'être aimé :

On dirait ton regard d'une vapeur couvert,
Ton œil mystérieux, (- est-il bleu, gris ou vert ?)
Alternativement tendre, rêveur, cruel
Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel [...]
Tu ressembles parfois à ces beaux *horizons*⁶³⁷
Qu'allument les soleils des brumeuses saisons...⁶³⁸

La poésie, ainsi, affirme avec propriété que l'autre et ses mystères, ses énigmes, ses fables s'adaptent parfaitement à la structure d'horizon, puisque celui-ci est composé d'un côté toujours absent, caché, qui ne fuit pas à notre perception. La conclusion réaffirme les ouvertures analogiques de la structure d'horizon :

Ces paradoxes d'une exclusion incluse, d'une présence absente, d'une proximité distante régissent tout aussi bien l'espace que l'intersubjectivité. Cette parenté de structure fait que l'Autre peut m'apparaître comme horizon, et qu'en retour l'horizon peut devenir l'objet de mon désir.⁶³⁹

Pour revenir à la critique thématique, l'horizon peut être d'abord pris comme un thème ample. La grande contribution de Michel Collot est de l'aborder non seulement comme un thème parmi d'autres de l'expérience sensible, mais comme une condition

⁶³⁴ Ibidem, p. 85.

⁶³⁵ Ibidem, p. 94.

⁶³⁶ Ibidem, p. 97.

⁶³⁷ L'italique est une remarque de Collot.

⁶³⁸ BAUDELAIRE, Charles, Ciel brouillé, Les Fleurs du mal, apud COLLOT, Michel, **La poésie moderne et la structure d'horizon**, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 97.

⁶³⁹ Ibidem, p. 101.

existentielle de base, une structure qui régit en même temps notre rapport au monde, notre constitution en tant que sujet et la pratique du langage⁶⁴⁰.

Dans *L'Horizon fabuleux*, Collot traite de la personnalité de l'écrivain selon la critique thématique, et il résume à ce sujet la finalité de cette approche : « définir l'horizon de la conscience écrivante qui est conscience de choses en même temps que conscience de mots »⁶⁴¹. On n'y cherche pas la *personne de l'auteur* comme biographie, il s'agit d'une *subjectivité créatrice* saisie dans l'œuvre. Dans *Paysage et poésie*, l'auteur évoque la réflexion de Jean-Pierre Richard sur Chateaubriand comme un exemple pratique d'analyse thématique où la subjectivité créatrice ne se résume pas en un biographisme :

Le « paysage » d'un écrivain ne se réduit à aucun des sites où il a vécu, voyagé ou travaillé. Il n'est pas même un composé plus ou moins subtil de ces références géographiques et biographiques⁶⁴², mais une constellation originale de signifiés produits par l'écriture. [...] Un des éléments constitutifs du « paysage de Chateaubriand », c'est par exemple, selon Richard, le thème de la distance. Non pas une distance objective et mesurable mais une distance ressentie et formulée comme indissociablement spatiale et temporelle, intérieure et extérieure. Elle se charge dans cette œuvre de valeurs affectives, liées à une interrogation sur la mort et sur la mémoire, sans devenir pour autant un symbole abstrait, car elle s'incarne toujours dans une série de motifs concrets récurrents, comme l'horizon, la colonnade, l'aqueduc, l'écho ou le brouillard. Et sa signification dépend du contexte où elle apparaît, et de la relation qu'elle entretient avec d'autres thèmes essentiels : la ruine, le vent, le vide... Le « paysage » de Chateaubriand, c'est l'ensemble de ces motifs et de ces thèmes, qui ne se rencontrent jamais tous au sein d'un même espace ou d'une même description, mais dont la critique tente de construire le réseau, de dégager la convergence, révélatrice d'une attitude fondamentale à l'égard du monde et de la vie.⁶⁴³

La *conscience écrivante* de l'auteur dans le texte est liée à la représentation textuelle de l'espace qui, elle non plus, n'est pas un retour à la vieille mimésis aristotélicienne ou au courant réaliste du XIX^e siècle. Le texte et le sujet, ainsi que le texte et le monde, sont liés par les *thèmes* incorporant l'expérience sensible, qui est en même temps celle de la subjectivité et celle du monde.

⁶⁴⁰ Ibidem, p. 7.

⁶⁴¹ COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux – XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2019, p. 111.

⁶⁴² « Ce qui est un peu l'hypothèse de lecture d'Olivier Rolin, dans *Paysages originels*, Seuil, 1999 » - note de la citation.

⁶⁴³ COLLOT, Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 184-185.

2.4 Les thèmes et la structure d'horizon dans *Débarcadères*

Concernant le titre pluriel du recueil, nous l'avons déjà dit, il ne s'agit pas seulement d'un voyage sur la planète Terre, plurielle en espaces, il est pluriel puisqu'il comprend également l'univers subjectif : *débarcadères de mes continents*, débarcadères aussi au sens figuré pour dire les déplacements du dedans. Cette remarque répond à la structure d'horizon. Avant notre étude phénoménologique de l'espace dans *Débarcadères*, nous citerons trois auteurs qui ont observé chez Supervielle quelques caractéristiques évoquant une expérience des sens où la perception et l'objet perçu s'entremêlent. Deux d'entre eux se réclament expressément de la phénoménologie. Nous proposerons ensuite une humble contribution, voire une continuation de ces travaux.

Tatiana Greene questionnait déjà dans son *Jules Supervielle*, essai paru en 1958, relativement à l'espace représenté dans l'œuvre du poète : « De quel espace s'agit-il ? Il y a tout d'abord le paysage qui peut être simplement vu, puis celui qui est transformé par l'imagination »⁶⁴⁴. Elle ajoute : « L'imagination transforme alors le paysage concret qui devient paysage psychique »⁶⁴⁵ et « On pourrait dire alors qu'il y a union entre le monde et le poète et que nous sommes en présence d'une réalité d'ordre poétique »⁶⁴⁶. Cette « union entre le monde et le poète » évoque les réflexions que nous venons d'aborder sur la dialectique de la perception phénoménologique. Toutefois Greene n'utilise pas de terminologie philosophique ou d'autres approches qui pourraient consolider son analyse. En outre, ce « paysage qui peut être simplement vu, puis celui qui est transformé par l'imagination » marque plutôt une séparation qu'une dynamique définissant en même temps le sujet et l'objet.

James Hiddleston nous intéresse d'abord parce qu'il consacre un chapitre de son travail pour analyser particulièrement *Débarcadères*. Puis parce qu'il évoque dans son étude les œuvres de Bachelard et de Merleau-Ponty. Hiddleston fait, en effet, une analyse thématique de *Débarcadères* en soulignant les thèmes de l'horizontalité et de la verticalité :

Nous avons remarqué que le vertige horizontal renvoie presque immédiatement à une verticalité. A l'horizon le regard rencontre inévitablement le « couperet du ciel ». Alors un nouveau plan surgit qui, à

⁶⁴⁴ GREENE Tatiana W., *Jules Supervielle*, Paris, Librairie Minard, 1958, p. 36.

⁶⁴⁵ Ibidem, p. 37-38.

⁶⁴⁶ Ibidem, p. 39.

ce stade, entraîne l'optimisme d'une correspondance verticale. Mais une autre dimension encore fait irruption dans ce recueil – celle du temps. Voyons dans le beau poème *Dans l'espace et dans le temps* comment le sentiment de la distance spatiale glisse vers une rêverie toute temporelle. La séparation de l'Amérique et la France est sentie comme une déchirure irréparable à l'intérieur de l'homme.⁶⁴⁷

L'horizontalité du déplacement en voyage sur la planète devient selon ce critique verticalité intérieure, implicite, vécue par l'expérience temporelle, et également subjective : « Dans *Iguazú* de nouvelles distances et profondeurs commencent à se déclarer, profondeurs de la terre et du moi »⁶⁴⁸. Les expériences affectives du temps et du moi peuvent ouvrir une profondeur qui, même verticale, n'est pas exclue du jeu de présence/absence de l'horizon.

C'est lorsque Hiddleston parle des images de la dureté et de la volonté dans *Débarcadères* qu'apparaît le premier support philosophique de son analyse : « Gaston Bachelard écrit dans *La Terre et les Rêveries de la Volonté* : “Une sorte de travail imaginaire s'anime à la moindre impression de dureté” [...] Les images de la dureté ne manquent pas dans ce recueil »⁶⁴⁹. Concernant la phénoménologie existentielle de Merleau-Ponty, elle est là où Hiddleston explore le thème de la nuit d'après le chien aveugle dans le poème « Forêt » :

Le poète, aveugle lui aussi, vit dans l'obscurité, dans la nuit, qui, elle, a une spatialité toute différente de celle du jour. Voici ce qu'en dit Merleau-Ponty : « Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle ».⁶⁵⁰

La verticalité et l'horizontalité dans *Débarcadères* sont reprises par Michel Collot⁶⁵¹. Il propose une « note sur la réorganisation de l'espace chez Supervielle entre *Débarcadères* et *Gravitations* »⁶⁵² et l'introduit en citant Christian Sénéchal qui avait remarqué dans le recueil « quelque chose d'horizontal, d'allongé comme l'indique le retour fréquent du mot horizon »⁶⁵³.

⁶⁴⁷ HIDDLESTON, James, *L'Univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965, p. 33.

⁶⁴⁸ Ibidem, p. 34.

⁶⁴⁹ Ibidem, p. 32.

⁶⁵⁰ Ibidem, p. 37. La citation de Merleau-Ponty est tirée de *La Phénoménologie de la Perception*.

⁶⁵¹ Son étude thématique de *Débarcadères* date d'avant les *Œuvres poétiques complètes* de Jules Supervielle qu'il a organisées. Les analyses sont dans le chapitre « Du vertige de l'horizon aux horizons verticaux » de son *Horizon fabuleux*.

⁶⁵² COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux – XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1988, p. 71.

⁶⁵³ SÉNÉCHAL, Christian, Jules Supervielle, poète de l'univers intérieur, Paris, Jean Flory, Les Presses du Hibou, 1939, apud COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux – XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1988, p. 71.

Ce que propose Collot au sujet de la répétition du vocable *horizon* dans ces poèmes, c'est d'explorer les différents thèmes implicites dans ce mot. Après avoir remarqué une ivresse du voyage annoncée dans le titre de l'ouvrage, il voit une relance du désir dans les vers « La Distance m'entraîne en son mouvant exil / Et rien n'embrase tant que ses caresses creuses ! »⁶⁵⁴ du poème « Serai-je un jour celui qui lui-même mena ». Et la fuite de l'horizon peut, selon Collot, apparaître comme source de plaisir dans ces vers du poème « La sphère » : « Et mon cœur délivré des attaches peureuses / Se propage, gorgé d'aise et de devenir »⁶⁵⁵. La rupture avec le passé suggérée par le poète « semble envisagée comme une véritable naissance »⁶⁵⁶ selon ce critique.

Mais l'appel de l'horizon n'est pas toujours quelque chose de positif : d'une invitation à naître, il peut devenir « claustrophobe, refusant au désir toute satisfaction »⁶⁵⁷ dans « Derrière ce ciel éteint ». L'horizon peut également déboucher « sur le double plaisir d'une naissance et d'une gratification sexuelle »⁶⁵⁸, comme dans les vers « Déjà voici une femme assise au milieu d'un suave champ de cannes, / et parvient jusqu'à moi / la gratitude de l'humus rouge après les tropicales pluies »⁶⁵⁹. La chevauchée sur la pampa dans « Retour » marque une ivresse du devenir, soit une rupture avec le passé au vers « Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire »⁶⁶⁰. Et Collot poursuit sa réflexion avec un bilan provisoire :

La poésie du mouvement, à laquelle Supervielle donne libre cours dans *Débarcadères*, fait donc de l'horizon le pôle d'attraction du paysage (plaine océanique ou sud-américaine), en tant qu'il symbolise une échappée vers l'avenir, la possibilité d'une naissance, et la promesse d'une jouissance.⁶⁶¹

Il remarque, cependant, que les poèmes « Montagnes » et « Stances » font un arrêt de cette fuite en avant : « Le poète se montre ici sourd à l'appel des lointains ; [...] Ce passage d'une "ouverture" excessive à une intériorité repliée sur elle-même

⁶⁵⁴ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 92.

⁶⁵⁵ Ibidem, p. 77.

⁶⁵⁶ COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux – XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1988, p. 72.

⁶⁵⁷ Ibidem, p. 73.

⁶⁵⁸ Ibidem.

⁶⁵⁹ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 53.

⁶⁶⁰ Ibidem, p. 16.

⁶⁶¹ COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux – XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1988, p. 76.

s'accompagne d'un mouvement de régression »⁶⁶². Et ce serait le moment où l'horizontalité cède à la verticalité : « Au vertige de l'horizon s'oppose une attirance verticale, qui incite le poète à "s'incliner" vers la profondeur aquatique »⁶⁶³. Collot y trouve le point transitionnel fondamental plaçant *Débarcadères* entre les recueils antérieurs et celui qui lui succède :

À travers l'opposition thématique de l'ouverture et de la fermeture, du dehors et du dedans, du bruit et du silence (« la vivante rumeur » contraste avec « l'horizon bruyant »), du mouvement et du repos, de l'horizontal et du vertical, de la progression et de la régression, ce sont donc deux directions divergentes du désir (l'une passant par la naissance, l'autre par une « contre-naissance ») qui sont confrontées. [...] C'est bien de ce côté-là [de la régression] que penche, en effet, le désir de Supervielle après *Débarcadères* ; si ce recueil a marqué l'effacement de la figure maternelle (omniprésente dans les premières publications), « délaissée » au profit d'horizons exotiques, le suivant témoignera d'un retour à la Mère et d'une plongée dans la profondeur verticale que célèbre notamment, au seuil de *Gravitations*, *Le Portrait*.⁶⁶⁴

Nous ne toucherons pas aux poèmes de *Gravitations* pour analyser ce retour, il nous suffit d'observer la continuation que Collot propose entre un recueil et l'autre, et d'y souligner les *deux directions divergentes du désir* qui résument les horizons thématiques de *Débarcadères*.

Ce sont des études fondamentales auxquelles notre lecture de l'espace dans le recueil peut contribuer. Nous suivrons l'ordre des poèmes, dans chaque partie, comme nous l'avons fait au chapitre 1. Il s'agit alors d'une tentative d'analyse minutieuse ayant comme référence quelques-uns des outils de la critique thématique, même si notre étude n'est pas exhaustive. Nous proposons toujours une lecture linéaire et accumulative qui pourra révéler de nouvelles nuances de l'ouvrage.

2.4.1 Dans « Centre de l'horizon marin »

Le poème d'ouverture donne les premières occurrences du mot *horizon* dans *Débarcadères*. Il figure déjà dans le titre comme à la fin de la première strophe. Après la présentation du paquebot, ce navire déchirant l'eau et dont les hélices la déchiquètent laisse à l'arrière une « blessure blanche et bruissante » qui

⁶⁶² Ibidem, p. 76-77.

⁶⁶³ Ibidem, p. 77.

⁶⁶⁴ Ibidem.

s'étire multipliée,
et se referme au loin dans le désert houleux
où l'horizon allonge
ses fines, fines lèvres de Sphinx.⁶⁶⁵

La présence d'abord de ce Sphinx dont les lèvres sont l'horizon retrace un genre d'expérience – important dans notre perspective – selon laquelle l'absence du non vu est pressentie. La figure mythologique et énigmatique du Sphinx présente littéralement la structure d'un *horizon fabuleux* : ce qui est au-delà de la vue est un mystère et en même temps une invitation à notre perception toujours productrice de sens. Les lèvres de Sphinx cachent quelque chose que nous devons résoudre – ces mêmes lèvres qui peuvent aussi nous dévorer⁶⁶⁶. Sans explorer ce qui serait au-delà de la ligne de l'horizon, Supervielle y définit la structure d'horizon en ce qu'elle situe l'expérience des sens dans un jeu dialectique de présence et d'absence, d'objectivité et de subjectivité, de révélation et d'énigme. L'horizon n'est pas fixe, il est une potentialité de sens à être présentée ou anticipée en tant qu'énigme.

Le deuxième élément à remarquer, c'est la mer comme analogie du désert. En effet, ce n'est pas *un* désert, mais « le désert houleux » dont nous soulignons l'article défini. C'est-à-dire qu'il peut y avoir d'autres déserts – nous le verrons bientôt –, mais il n'existe pas d'autre désert houleux qui ne soit pas la mer. Il s'agit en fait d'une périphrase, mais qui paraît dépasser la seule figure de style pour proposer une expérience concrète du désert en mer. À part la qualification de houleux, nous pouvons appréhender *la mer comme désert* à partir de deux thèmes de base : la grande étendue qu'elle compose, ce que l'expression « au loin » du même vers nous informe, ainsi que la monotonie de l'image qu'elle offre, explorée à la deuxième strophe :

Le paquebot depuis dix jours,
Avance vers un horizon monocorde
Qui coïncide sans bavures
Avec les horizons précédents
Et vibre d'un son identique.⁶⁶⁷

L'étendue du temps au premier vers renforce l'étendue de l'espace. L'« horizon monocorde » et la répétition même du mot horizon marquent la monotonie désertique.

⁶⁶⁵ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 9.

⁶⁶⁶ Rappelons d'ailleurs que Michel Collot lui-même dit, dans *L'Horizon fabuleux*, que l'horizon est « une énigme à interpréter ». COLLOT, Michel, **L'Horizon fabuleux – XIX^e siècle**, Paris, José Corti, 2019, p. 21.

⁶⁶⁷ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 10.

Même le son « identique » avec lequel vibre le paquebot est un effet du manque de changement caractéristique du désert. À la fin du poème, le voyageur apostrophe la mer :

quelle nouvelle clame-t-elle
dans l'atmosphère avide où ne pousse plus rien,
- pas une escale, pas un palmier, pas une voile, -
Comme après une déracinante canonnade ?⁶⁶⁸

L'expérience du désert est enrichie par la qualité de l'infertilité ; la mer est une atmosphère « où ne pousse plus rien », et cette même caractéristique est comparée avec le paysage succédant à une « déracinante canonnade », c'est-à-dire la destruction. Cette mention à une canonnade peut faire référence à la Première Guerre mondiale encore très présente à la mémoire, mais elle y sert, de toute façon, à composer toujours le thème de l'infertilité. D'autres images continentales surgissent alors pour renforcer cette qualité dominante de désert dans la définition de la mer – ou mieux, dans l'expérience de sa traversée.

Outre la grande étendue, la monotonie, l'infertilité, il manque un autre attribut du désert encore plus implicite, non mentionné : le vent. C'est lui seul qui crée les vagues palpant la proue à la première strophe, c'est lui la condition pour que la mer « s'essaie aux métamorphoses »⁶⁶⁹, il est présent dans l'adjectif *houleux* et peut-être forme-t-il l'« atmosphère avide ». Dans cette présentation implicite de l'élément aéré en mouvement, Supervielle donne une impression plutôt *visible* de l'atmosphère maritime : les lignes de l'horizon, la concrétude et la profondeur de l'eau, du fer, des chocs créant ses bruits. Si dans le désert à l'ouverture du livre le vent n'est pas présenté, nous le trouvons bien concret dans le désert de la pampa.

Un dernier détail à remarquer, c'est le jeu du clair/obscur ou jour/nuit. Le début du poème ne déclare pas s'il s'agit du jour, on ne sait rien sur la présence ou l'absence de soleil. De toute façon, si la vue du voyageur identifie la ligne de l'horizon et s'il peut accompagner la mousse qui « se referme au loin dans le désert houleux »⁶⁷⁰, il a besoin de lumière pour le distinguer. Nous croyons que le lecteur illumine l'image lue pour l'accompagner aussi. Mais le manque de lumière est déclaré ensuite :

⁶⁶⁸ Ibidem, p. 11.

⁶⁶⁹ Ibidem, p. 10.

⁶⁷⁰ Ibidem, p. 9.

Mer renaissante et contradictoire, [...] présence dure qui, la nuit, par delà les lumières du bord et la musique [cristalline, et les sourires des femmes, et tout le navire, rêves et bastingage, vous tire par les pieds à six mille mètres de silence où l'eau rejoint une terre aveugle pour toujours dans un calme lisse et lacustre, sans murmures.⁶⁷¹

La nuit apparaît dans le paysage, surgit la profondeur. C'est pendant la nuit seulement que la mer « vous tire par les pieds » et révèle sa verticalité jusqu'à la terre silencieuse, distante et inaccessible à la vue, à la différence du paysage horizontal. Mais cette profondeur d'un « calme lisse et lacustre, sans murmures » ne serait-elle autre chose sinon l'horizon vertical dépassé de la ligne que trace la superficie de l'eau ? L'accès du poète à cette profondeur n'est possible que par sa perception remplissant ce côté de la mer non révélé au voyageur sur son paquebot. Les « six mille mètres de silence » sont aussi six mille mètres de non vue, c'est pourquoi d'ailleurs la terre submergée est « aveugle pour toujours ».

Ce côté non vu de l'horizon vertical arrive avec la nuit, le moment où la mer « vous tire par les pieds », peut-être pendant le rêve et que le corps repose horizontalement, couché sur l'eau comme le navire. Dès le premier poème, *Débarcadères* nous présente ainsi la parenté entre l'obscur et la profondeur, celle-ci étant le vecteur vers le bas de la verticalité.

2.4.2 Dans « La Pampa »

Nous poursuivons l'analyse de l'espace dans le recueil en tenant compte du thème du désert. Il ne nous semble pas arbitraire que Supervielle ait placé son hommage à la pampa juste après un poème sur le paysage en haute mer, étant donné que les deux espaces sont liés par la grande étendue qu'ils représentent, chacun à sa manière. En outre, rappelons que les pièces du livre expriment une séquence chronologique : « Centre de l'horizon marin » est signé « Décembre 1919 », tandis que le premier poème de « La Pampa » précise la date « Janvier 1920 »⁶⁷².

⁶⁷¹ Ibidem, p. 10-11.

⁶⁷² Voir respectivement les pages 11 et 18 de l'édition en question.

Le *je* de « Retour » justifie tout d’abord le titre du poème, il s’agit vraiment d’une arrivée de voyage, d’une rencontre avec un espace non visité depuis longtemps, plus précisément depuis sept ans :

Je retrouve dans sa plénitude ce que je n’osais plus envisager
même par la lucarne d’une hypothèse
toute la Pampa étendue à mes pieds comme il y a sept ans.
O Mort ! Me voici revenu.
J’avais pourtant compris que tu ne me laisserais pas revoir ces terres, [...] et au aujourd’hui, je suis comme ce hennissement qui ne sait pas que tu
[existes ;
je trouve comique d’avoir tant douté de moi et c’est de toi que je doute, ô
[Surfaite,
même quand mon cheval enjambe les os d’un bœuf proprement blanchis
[par les vautours et par les aigles,
ou qu’une odeur de bête fraîchement écorchée, en passant, me tord le
[nez.⁶⁷³

Observons l’apostrophe « O Mort ! Me voici revenu » ; rappelons-nous que Supervielle lui-même explique à Tatiana Greene où réside l’originalité de *Débarcadères* : « sans doute de la griserie d’être libre après quatre ans de guerre, la griserie d’avoir échappé à la mort »⁶⁷⁴. Ainsi, comme la *canonnade* du poème précédent, cette *Mort* paraît représenter un écho contextuel de la Première Guerre mondiale, une menace qui avait pesé sur l’imaginaire pendant sept ans avant la composition du poème. Même si le cheval enjambe des charognes et des os sur le sol, la mort est alors une « Surfaite » ; celui qui parle se comparant au hennissement du cheval qui ne sait pas qu’elle existe, il trouve comique d’avoir tant douté de lui... Ainsi, la pampa de « Retour » représente plutôt un retour à la vie, une reprise du courage, d’une grande détermination. Et cette force touchant la fierté compose également la perception de l’espace aux vers de la suite immédiate :

Je fais corps avec la Pampa qui ne connaît pas la mythologie,
avec le désert orgueilleux d’être le désert depuis les temps les plus abstraits
et ignorant les Dieux de l’Olympe qui rythment encore le vieux monde.⁶⁷⁵

L’image du désert revient, et toujours déterminée par l’article défini en périphrase, puisque faire corps « avec la Pampa » c’est aussi faire corps « avec le désert

⁶⁷³ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l’Amérique latine, 1922, p. 15.

⁶⁷⁴ SUPERVIELLE, Jules, apud GREENE, Tatiana W., *Supervielle*, Paris, Librairie Minard, 1958, p. 182.

⁶⁷⁵ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l’Amérique latine, 1922, p. 16.

orgueilleux d'être le désert ». Quels seraient alors les thèmes permettant d'habiller la pampa en désert ? L'avant dernier extrait, ci-dessus, nous donne déjà des indices de la grande étendue partagée avec la mer, « Je retrouve dans sa plénitude », « toute la Pampa étendue » et « ces terres » plurielles tracent une bonne ampleur spatiale. Puis, la présence de la mort sur les charognes et les os d'un bœuf blanchis par les vautours et les aigles nous suggèrent l'aridité, comme l'infertilité du désert houleux qu'est la mer. Cependant, l'aridité de la pampa n'est pas complètement infertile. Quelque chose y pousse encore. Il semble donc que l'orgueil de la pampa n'est pas seulement « d'être le désert depuis les temps les plus abstraits », une fierté chronologique, de pionnier en matière désertique. Le thème de la survie s'y ajoute et, à notre avis, il est prédominant :

Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire et tend de tous côtés sa
 [peau dure de vache qui a toujours couché dehors,
 et n'a pour toute végétation que quelques talas, ceibos, pitas,
 qui ne connaissent le grec ni le latin,
 mais savent résister au vent affamé du pôle,
 de toute leur vieille ruse barbare
 en lui opposant la croupe concentrée de leur branchage grouillant
 [d'épines et leurs feuilles en coup de hache.
 Je me mêle à une terre qui ne rend de comptes à personne et se défend de
 [ressembler à ces paysages manufacturés d'Europe, saignés pas les
 [souvenirs,
 à cette nature exténuée et poussive qui n'a plus que de quintes de lumière,
 et, repentante, efface l'hiver ce qu'elle fit pendant l'été.⁶⁷⁶

Comme nous l'avons déjà remarqué au chapitre 1, cette représentation particulière de la pampa ignore toute culture externe, elle est un espace où le colonisateur n'a pas réussi à pénétrer ou à influencer, jusqu'au point de se clore dans une Totalité propre. Cependant, cette clôture n'est pas un effort contre ce qui vient de l'extérieur ; elle est constitutive de sa dynamique interne, de sa résistance et de sa force de survie. Le fait d'ignorer ce qui vient de l'extérieur n'est pas conscient, cela va de soi : il n'y a pas de remparts aux frontières de la pampa. Tout son espace s'organise selon la seule loi de la résistance, de la capacité de maintenir la vie dans les conditions d'aridité qui la composent. La vache « qui a toujours couché dehors » a ainsi la peau dure pour mieux résister à toute force contraire, la végétation particulière de la pampa sait « résister au vent affamé du pôle » avec ses épines, et le cheval sur lequel *je* monte ne connaît pas la mort. Le désert de la pampa est ainsi le désert en tant qu'aridité, adversité, mais en

⁶⁷⁶ Ibidem, p. 16-17.

même temps il fait pousser ses quelques formes de vie puisque rien en lui ne craint la mort.

En comparaison avec la nature européenne, il n'est pas question de jeunesse contre vieillesse : le désert de la pampa résiste « de toute leur vieille ruse barbare », il est aussi vieux que le Vieux Monde. La différence, c'est l'orgueil, la force de survie que les « paysages manufacturés d'Europe » ne connaissent pas, les paysages européens présentent une « nature exténuée et poussive qui n'a plus que de quintes de lumière ». Voilà que l'une des sources de la force de la nature dans la pampa, outre la ruse barbare, c'est sa lumière. Et cette lumière garde une constance, contrairement à la nature en Europe, repentante, qui « efface l'hiver ce qu'elle fit pendant l'été » dans une ambiance où les variations de lumière et de température empêchent cette linéarité dont jouit la pampa. Nous arrivons alors à cette autre qualité du désert, la *monotonie* que nous avons vue sur la mer, et qui dans la pampa représente la santé, la résistance, l'insistance soutenues par une vraie fierté. C'est pourquoi la pampa est le désert depuis les temps les plus abstraits, elle poursuit sans repentir. Soulignons qu'elle n'exprime pas l'immortalité, mais la capacité de régénération, de combattre sans cesse la mort et tout autre changement. Bref, c'est la survie par la dureté et la fierté, ces thèmes qui se rencontrent dans la détermination.

Le « vent affamé du pôle » est la force concrète que la végétation combat, et son mouvement n'est pas seulement ras et horizontal :

J'avance sous un soleil qui ne craint pas les intempéries, [...]
pour des ciels de plein vent qui vont d'une fusée jusqu'au zénith, [...]
et les derniers nuages, le dos rond dans le vent du sud,
quand la terre, sur tout le pourtour de l'horizon bien accroché,
sèche ses flaques, et son bétail et ses oiseaux.⁶⁷⁷

Le vent conduit le vecteur vertical « d'une fusée jusqu'au zénith » et peut même rester dans les hauteurs pour souffler « les derniers nuages ». Il apporte le mouvement et l'instabilité de la météorologie, composée à la base de pluie et de beau temps. Pourtant cette dynamique du mouillé et du sec, du bas et du haut ne compromet pas la stabilité plus ample de la pampa, celle qui tient le paysage dans une tension constante entre le soleil et les intempéries, une oscillation qui est enfin un équilibre de contrastes et non une succession de saisons qui changent profondément le paysage, comme en Europe. Si le vent était implicite dans le désert houleux qu'est la mer, il

⁶⁷⁷ Ibidem, p. 18.

apparaît forcément dans la pampa comme l'élément contrastif qui fait du mouvement sur la fixité de la terre.

« Le Gaucho » constitue les images de la pampa. Ce personnage incorpore certes la détermination, la dureté et le thème de la survie que nous venons de signaler. Mais le poème introduit aussi la nuit dans l'ensemble « La Pampa » :

L'horizon déménageait sa fixité hors d'usage
Que les troupeaux éperdus avaient crevée mille fois.
Précédant d'obscurs chevaux lourds de boue de l'an dernier
Des étalons galopaient, les naseaux dans l'inconnu,
Arrachant au sol nocturne de résonnantes splendeurs. [...]
Et ses aigles voyageurs qui dévoraient les étoiles,
Ses hauts moulins de métal, ô marguerites de zinc,
Ames-fleurs en quarantaine mal délivrées de leurs corps
Et luttant pour s'exhaler entre la terre et le ciel.⁶⁷⁸

Les deux premiers vers indiquent l'effacement de l'horizon que provoque la nuit. Alors où l'horizon aurait-il déménagé ? Il semble qu'il est partout où se dirigent les naseaux des chevaux, et d'abord « dans l'inconnu » du sol nocturne qui donne « de résonnantes splendeurs ». Ce déménagement de l'horizon traduit la structure d'horizon phénoménologique où l'on préserve un côté inconnu même sur la dureté du sol le plus proche. Ainsi la lumière des étoiles transforme les marguerites en « hauts moulins de métal », et la pampa noyée dans les ténèbres offre d'autres formes et de nouveaux sens à bâtir.

Dans la nuit sonne aussi la mélodie qui conduit à l'intériorité du rancho et à son analogue, l'espace intime du gaucho :

Puis un grêle accordéon de ses longs doigts musicaux
Toucha l'homme et ses ténèbres dans la zone de son cœur.
Alors laissant là les vaches, la nuit épaisse de souffles
Qui s'obstinaient à durcir, l'homme entra dans le rancho
Où le foyer consumait de la bouse desséchée ;
A ras du sol lentement il allongea son corps maigre
Et son âme par la nuit encore toute empierrée
Après de ses compagnons renversés dans un sommeil
Non visité par les anges et qui tenaient bien en mains
Leurs rauques chevaux osseux sur la piste de leurs rêves.⁶⁷⁹

Le gaucho a même ses ténèbres à soi, cette condition qui mène au rêve. Le feu du foyer n'a pas suffisamment de lumière pour dominer la nuit. Voilà que l'intériorité du

⁶⁷⁸ Ibidem, p. 21.

⁶⁷⁹ Ibidem, p. 21-22.

cœur et de l'*âme* apparaît toujours avec la nuit, comme dans « Centre de l'horizon marin ». On n'a pourtant pas ici d'une indication de parenté entre l'intériorité subjective et la profondeur verticale ; il n'y a que la suggestion des étoiles et de l'horizon qui a déplacé sa fixité.

« La piste » reprend l'horizontalité de la pampa dans le jour, mais détaille les irrégularités du relief. Cette piste personnifiée – ou devenue cheval de trait – parcourt le chemin tracé sur elle-même :

La piste que mangent des foulées et des trous,
que tord une sécheresse harassée d'elle-même,
va, hésite de toute sa largeur où cinquante bœufs peuvent avancer de front,
et son souffle est coupé par mille crevasses
comme par des hoquets ;
elle engendre des sentiers vite étouffés de chardons et de ronces
puis follement pique un cent mètres
et s'arrête un instant devant une flaque tarie
où naguère elle buvait un peu de ciel suspect
et du courage.
Passe une tartane traversée par le vent
chevaux, harnachements, voiture et gauchos,
tous traversés par le vent
comme s'ils n'étaient plus depuis longtemps de ce monde.
De chaque côté de la piste
la pampa tire à soi
sa maigre couverture desséchée
et reprend encore une fois sa tâche de ménagère
obligée de nourrir l'innombrable famille
des vaches aux flancs pintus
avec des chardons morts et de l'herbe posthume.⁶⁸⁰

La présence de la « flaque tarie / où naguère elle buvait un peu de ciel suspect » est comme un rappel en même temps de la verticalité du ciel et de l'eau qui en tombe. L'adverbe *naguère* exprime la constante dynamique du sec et du mouillé composant le paysage, et elle peut même y creuser des trous. La « tartane traversée par le vent » dans le vers suivant reprend ce vent *affamé*, ras et horizontal que la végétation de la pampa oppose. Et la conclusion du poème détourne le regard de la piste pour contempler, « De chaque côté », une dernière fois la grande étendue.

L'horizontalité et la verticalité, le jour et la nuit, la terre et le ciel, le sec et le mouillé sont bien explorés dans « La Pampa », désert où la vie pousse discrètement mais avec un orgueil rustre et étendu.

⁶⁸⁰ Ibidem, p. 23-24.

2.4.3 Dans « Une paillote au Paraguay »

On pourrait dire que cette partie abandonne l'image insistante du désert qui a introduit *Débarcadères*. Mais cela n'arrive pas immédiatement. « Attente de la mort » suggère encore une grande étendue, bien que cette fois-ci elle ne soit pas perçue dans le paysage physique, mais dans le temps :

Un bœuf gris passerait la tête
Et ruminerait devant moi ;
J'aurai tout le temps de le voir.

Un chien entrerait assoiffé,
Et courant à mon pot à eau
Il y boirait, boirait, boirait.⁶⁸¹

La longue *attente* dans les derniers vers de chaque tercet est ajoutée à une absence : « Et pas un homme ! pas un homme ! »⁶⁸². Mais ce vestige de désert où *il n'y a personne* sera bientôt peuplé. Et ainsi, la structure d'horizon dans « Une paillote au Paraguay » sera fondamentalement formée par l'intersubjectivité.

« Forêt » introduit le regard, cet horizon d'altérité :

Dix Indiens sont autour de moi
Qui fument mes derniers cigares,
Et je suis en diagonale
Traversé par les longs regards
De leurs yeux noirs passant le noir
A force de reconnaissance.⁶⁸³

Comme le vent passe sur la piste, les regards des Indiens *traversent* le regard de celui qui les observe. Et les regards sont longs, encore plus investis de qualités spatiales, comme des horizons qui s'entrechoquent. La couleur noire est la seule ressemblance, comme une chaîne de communication, une langue commune qui permet de *fabuler* les sens de l'autre.

« Colons sur le Haut Paraná » est le poème le plus illustratif de la structure d'horizon agissant sur l'altérité. Après l'arrivée du navire décrite dans la première

⁶⁸¹ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 27.

⁶⁸² Ibidem, p. 28.

⁶⁸³ Ibidem, p. 29.

strophe, un monostiche réoriente le regard : « Mais c'est à terre, c'est à terre qu'il faut regarder »⁶⁸⁴. Ensuite, les colons apparaissent :

Les colons ne bougent pas pour nourrir leurs yeux de nous,
tous leurs gestes annulés, leurs attitudes nous rivent,
leur présence veut nous cerner,
ne voulant rien laisser perdre de ces hommes que nous sommes,
qui avons vu le grand port victorieux sur la mer,
les mille courants des rues et le fleuve des Dimanches
et le bon fracas des villes comblant l'homme jusqu'au bord.⁶⁸⁵

La découverte de l'autre témoigne aussi d'une sophistication textuelle, car Supervielle fait une sorte de mise en abyme des regards : ceux des colons sont décrits dans le dépassement de l'horizon qu'ils ont du *je* et de ses compagnons de voyage. Leurs yeux cernent « ces hommes que nous sommes, / qui avons vu le grand port victorieux sur la mer », des yeux qui se nourrissent de ce que les voyageurs ont *vu*. Il y a donc un premier dépassement de l'horizon, celui du *je* observant les colons, puis les colons observant, un aller-retour de regards qui, au bout, ne sont que la seule perception du poète, une perception qui, bref, *voit la vue de la vue*. Voilà une belle image de la perception prise en plusieurs couches.

Comme pour le cas du « Gaucho », ces hommes sont inséparables de l'espace, et leurs regards même en sont envahis :

La sirène les a tirés de la forêt,
que tourmentent les troncs durs comme minerais,
les colons aux regards traversés de lianes,
la mémoire feuillue et déchirée de ronces
et la brousse jusqu'à l'âme.

Immobiles, debout ils sont
qui regardent de tous leurs pores,
des yeux, du nez et du menton,
le paquebot qui vient d'éclorre

et leurs pieds sont nus pour mieux voir.⁶⁸⁶

La réitération du verbe *traverser* exprime l'absence de toute frontière entre les différents espaces perçus, ceux de l'intériorité et de l'extériorité. Outre le regard, le quintain présente aussi la mémoire et l'âme des colons, tous les trois pris par le *je*. Comment pourrait-il avoir l'accès à ces intimités où les lianes, les ronces et la brousse

⁶⁸⁴ Ibidem, p. 31.

⁶⁸⁵ Ibidem, p. 32.

⁶⁸⁶ Ibidem, p. 33.

figurent aussi ? Cela ne peut arriver que par la fabulation de la structure d'horizon, l'absence du non vu devenant présence pressentie et explorée lyriquement. Le quatrain et le monostiche montrent que le regard dépasse les seuls yeux et sont une affaire du corps entier, des pores, jusqu'aux pieds, pour intensifier la perception des sens. Le regard, horizon de l'altérité, est devenu la nudité « pour mieux voir ». Le *je* se projette dans autrui pour faire sienne leur curiosité, tellement aigüe qu'elle révèle sa plus profonde intimité, et voici l'image du regard comme une ouverture. Regarder les yeux directement, et des yeux qui ne quittent pas les yeux qui les observent, c'est avoir la permission de pénétrer. Les colons sont tellement absorbés par les visiteurs que leur élément le plus caractéristique, c'est le *moi insatiable du non-moi*, une avidité qui correspond sans doute à celle de l'autre moi qui les regarde.

Les cataractes de l'« Iguazú » présentent un nouvel élément du recueil : l'eau douce en grande quantité et sa force poussée par la gravité. Hiddleston en commente l'importance : « Leur violente dispersion provoque une dispersion semblable au sein même de l'être qui n'arrive pas à saisir sa propre réalité »⁶⁸⁷. Il poursuit en observant que le dehors et le dedans s'alignent en verticalité :

Le vertige intérieur est alors plus effrayant encore que celui du dehors. Nous comprenons mieux l'angoisse du poète devant l'immensité de la pampa et de la mer. Dehors et dedans ne font alors qu'un immense vide uni, véritable gouffre sans fond où toute chose se trouve dans l'impossibilité de se trouver un centre. L'être, privé d'appui, se noie dans l'abîme.⁶⁸⁸

On pourrait penser que les cataractes apportent la profondeur de l'intériorité sous la lumière du jour, ce qui, jusqu'alors dans ce recueil, n'est arrivé que pendant la nuit. Cependant, le poète, devant « un fracas de blancheurs » qui fonce « en mille fumantes perpendiculaires », crée la nuit à sa manière :

Je clos les yeux et cimente mes paupières.
Les cordes où s'accroche l'esprit mauvais nageur
sont cassées au ras de l'avenir ;
des phrases mutilées, des lettres noires survivantes
s'effondrent vers
ce qui doit être un nouveau plan
où ils cherchent aveuglés, à la dérive,
à former des îlots de pensée.⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ HIDDLESTON, James, *L'Univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965, p. 34.

⁶⁸⁸ Ibidem, p. 37.

⁶⁸⁹ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 43.

Dans les ténèbres des yeux fermés, « l'esprit mauvais nageur », les lettres et les phrases, tous « aveuglés », descendent par effondrement vers un « nouveau plan ». Le moment de dispersion est court, ce qui ne l'empêche pas de créer un désordre interne et de fond temporel : « Me voici tout entier : le passé, le présent / et mes mains de tous les jours, que je regarde »⁶⁹⁰. Le retour à l'ordre vient avec les yeux ouverts, sous la lumière du jour.

2.4.4 Dans « Paquebot »

« L'Atlantique est là qui de toutes parts » nous présente un nouveau rapport entre ce qui est de la mer et ce qui est du continent. Tandis que « Centre de l'horizon marin » montrait les vagues contre la proue de fer du navire, en créant dans l'eau une « blessure blanche et bruissante, / déchiquetée par les hélices, »⁶⁹¹, c'est-à-dire une impossibilité de pénétration de l'un dans l'autre, le premier poème de « Paquebot » va diluer les deux pôles maritime et continental. En effet, la mer impose son élément sur et dans le paquebot :

tout baigne dans une buée, dans une confirmation marine [...]
La voici la face de l'Atlantique dans cette grande pièce carrée si fière de
ses angles en pleine mer,
ce salon où tout feint l'aplomb et l'air solidement attaché
de graves meubles sur le continent
mais souffre d'un tremblement maritime.⁶⁹²

Il convient d'explorer ici les conditions concrètes de cet amalgame. Le passage « tout baigne dans une buée » montre que la présence de la mer dans le navire n'est pas seulement une fabulation lyrique, elle est également possible grâce à la vaporisation et à la condensation de l'eau. À la montée de la mer et à la liberté de ses mouvements parmi les pièces du paquebot participent quelques procès chimiques impliquant des variations de température et d'autres phénomènes physiques. La « face de l'Atlantique » dans la « grande pièce carrée » peut être l'humidité, les odeurs maritimes, parmi d'autres conditions de l'expérience sensible. Dans la fantaisie de la mer personnifiée ou dans la physique, la mer a besoin d'une dispersion de son

⁶⁹⁰ Ibidem, p. 44.

⁶⁹¹ Ibidem, p. 9.

⁶⁹² Ibidem, p. 50.

élément liquide pour monter au-delà de sa superficie, et le poème en question explore une nouvelle métamorphose de la mer, celle où la grande étendue peut se décomposer en ses moindres parties, plus légères que l'air, mais qui continuent d'être la mer, de maintenir une face. Bref l'Atlantique est, en même temps, un lourd tremblement et ses plus légères particules. Et celles-ci peuvent pénétrer si intimement le navire que, dans son salon, « tout feint l'aplomb », toute atmosphère continentale sonne faux.

« Derrière ce ciel éteint » dépeint également une certaine continuation de « Centre de l'horizon matin » du début du recueil. Il s'agit du moment où l'horizon commence à révéler ce qu'il cache. Cependant, avant la révélation, la structure d'horizon est bien décrite par le pressentiment du poète :

Derrière ce ciel éteint et cette mer grise
où l'entrave du navire creuse un modeste sillon,
par delà cet horizon fermé,
il y a le Brésil avec toutes ses palmes,
d'énormes bananiers mêlant leurs feuilles comme des éléphants leurs
mouvantes trompes,
des fusées de bambous qui se disputent le ciel [...]
Voici que peu à peu l'horizon s'est décousu,
Et la terre s'est allongé une place fine.⁶⁹³

« Vers la ville », le poème suivant, accompagne la descente de la montagne vers la mer. Il peut être pris comme une suite au poème précédent puisque la « place fine » de l'horizon au dernier vers sera perçue sur une terre ferme plus accidentée, verticale, où la discrétion de la ligne devient la hauteur en pleine inclination : « c'est la descente de la montagne / et de la forêt dans sa synthèse tourmentée avec ses tanguantes frondaisons »⁶⁹⁴.

« Paris », en dépit du titre, ne présente pas directement la ville où le voyageur se situe dans le monde. En fait, il commence avec son intériorité, plus précisément le fonctionnement de sa mémoire :

Je voudrais pouvoir vivre de mes souvenirs à petites bouffées,
et que ne seraient-ils la rente fameuse de mes voyages ?
mais ils veulent tous que je m'occupe d'eux avec acharnement,
et me voici comme un acteur parmi de vivants accessoires
qui gênent mes pensées jusqu'en leurs plus secrètes pistes.
Heureux celui qui dit : Entrez !
et ne voit s'avancer qu'un seul souvenir très différent.
Voici les images de tous les formats, retour de voyage,

⁶⁹³ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 52-53.

⁶⁹⁴ Ibidem, p. 54.

des tiroirs qui n'entrent pas tous dans les vides de mes vieilles commodes,
un bois de cèdres au naturel,
des troupeaux de moutons coulant comme des fleuves,
des cataractes effroyables qui semblent tomber de l'au-delà,
et une pampa près de quoi la véritable
n'est qu'un bout de terrain vague des environs de Paris.⁶⁹⁵

Nous témoignons un flux, un chaos qui intervient dans l'écriture poétique même : les moutons coulent comme des fleuves, des cataractes tombent de l'au-delà, une pampa est vue dans un terrain vague de Paris... La mémoire est un espace de confusion où toutes les choses s'interpénètrent sans les contraintes logiques de leurs sens. Le verbe *traverser* n'est pas présent ici, mais ce flux et ces ouvertures des concepts peuvent expliquer pourquoi tant de choses *se traversent* dans les poèmes du recueil.

Pour explorer les dimensions de cet espace, l'extrait « me voici comme un acteur parmi de vivants accessoires / qui gênent mes pensées jusqu'en leurs plus secrètes pistes » le bâtit comme une sorte de salle de théâtre avec une scène sur laquelle les souvenirs mêlent leurs rôles. Un souhait est bien exprimé : « Heureux celui qui dit : Entrez ! / et ne voit s'avancer qu'un seul souvenir très différent ». Mais il ne peut pas être un metteur en scène distant dirigeant une pièce qui développe une intrigue avec des successions cohérentes. Puis, les arts de la scène cèdent leur place à une analogie des arts plastiques pour, immédiatement, représenter un marché parisien :

Oh ! parfois comme je serais heureux d'envoyer le tout chez l'encadreur,
et qu'il n'en soit plus question !
Mais peut-être m'habituerai-je à ces choses de toutes les tailles
que je porte en moi et autour de moi
et finirai-je par montrer l'embonpoint moral
de la marchande de l'avenue du Bois
qui a de grands et de petits cerceaux
et du réconfort pour tous les âges !⁶⁹⁶

Il s'agit du poème où nous pouvons le plus observer les libres associations qu'affectionnent les surréalistes, c'est vraiment un texte qui valorise la *pédale obscure* selon la poétique de Supervielle. Même les analogies représentant l'espace de la mémoire changent à tout moment. C'est la variation sans cesse, le manque d'unité, le non accomplissement des images : une instabilité générale qui correspond aussi bien à notre proposition d'une structure d'horizon, avec un élément nouveau pressenti,

⁶⁹⁵ Ibidem, p. 58-59.

⁶⁹⁶ Ibidem, p. 59.

mais imprévu. La conjonction « Mais » exprime pourtant la résignation à ces impossibilités d'un arrêt quelconque. Et la résignation et le mouvement continu des images deviennent, à la clôture du poème, une analogie du voyage :

Entrez, ô chers metteurs en ordre,
je ne vous demande qu'une grâce,
ne touchez pas à ce que j'appellerais mon âme, accessoire trop délicat pour
[vos grosses mains ouvrières,
ni à mon casque des colonies
qui me fut donné par une famille d'indigènes
un dimanche,
sous l'équateur
ne touchez pas à ces choses :

je vais repartir.⁶⁹⁷

Voici que la mémoire, l'âme, bref l'intériorité expriment d'abord un désir d'organisation et, avec l'évolution du poème, une résignation qui finit par assumer un esprit de voyageur. Le voyage semble donc une solution pour équilibrer le chaos interne et le déplacement externe, physique, dans le monde.

« Paris » prépare en fait le poème suivant. L'intériorité y est reprise, mais sans l'atmosphère comique ou cet *humour triste* que nous venons d'analyser. « Dans l'espace et dans le temps » est essentiellement mélancolique, il traite avec gravité les problèmes posés. Le jeu jour/nuit, lumière/ombre y reprend une grande force. Il y a un *je* expliquant d'abord à une interlocutrice « désespérée de l'Espace »⁶⁹⁸ l'équivalence entre les vagues de la mer et les vagues des souvenirs :

Nous sommes là tous deux comme devant la mer
sous l'avance saline des souvenirs.

De ton chapeau aérien à tes talons presque pointus
tu es légère et sensible
comme si les oiseaux striés par la lumière de ta patrie
remontaient le courant de tes rêves.⁶⁹⁹

Dès le début, le titre du poème est justifié par une comparaison fondamentale entre la mer et la mémoire. Il rend compte des deux structures de l'horizon, celle de l'intérieur (par le temps) et celle de l'extérieur (par l'espace physique). Si les souvenirs sont une « avance saline », l'expérience du temps est fondamentalement celle du passé qui est implicite aux souvenirs, ainsi que dans le vers « remontaient le courant de tes rêves ».

⁶⁹⁷ Ibidem, p. 60.

⁶⁹⁸ Ibidem, p. 63.

⁶⁹⁹ Ibidem.

De cette équivalence exposée entre espace et temps surgit une mélancolie face aux impossibilités posées par le monde physique et ses distances :

Ah ! tu voudrais jeter des ponts de soleil entre des pays que séparent les
[océans et les climats,
et qui s'ignoreront toujours.
Les soirs de Montevideo ne seront pas couronnés de célestes roseraies
[pyrénéennes,
les monts de Janeiro toujours brûlants et jamais consumés ne pâliront point
[sous les doigts délicats de la neige française,
et tu ne pourras entendre, si ce n'est en ton cœur, la marée des avoines
[argentines.⁷⁰⁰

Le dernier verset montre pourtant une solution pour vaincre les distances séparant les pays : d'entendre, « si ce n'est en ton cœur », donc par la mémoire affective, les lieux qui sont loin. Cette solution imparfaite, puisque introduite par la locution *si ce n'est*, est celle de la remontée dans le temps. Mais la solution partielle proposée à l'interlocutrice finit par se présenter comme un problème et un chemin rempli de douleurs pour le poète :

Que tes paupières rapides se résignent, ô désespérée de l'Espace !
Ne t'afflige point, toi dont le tourment ne remonte pas comme le mien,
[jusqu'aux âges qui tremblent derrière les horizons,
tu ne sais pas ce qu'est une vague morte depuis trois mille ans, et qui renaît
[en moi pour périr encore, [...]
ne t'afflige point, toi qui vois en la nuit une amie qu'émerveille ton sourire
[aiguisé par la chute du jour,
en la nuit armée d'étoiles innombrables et grouillante de siècles,
qui me force pour en mesurer la violence,
à renverser la tête en arrière
comme font les morts, mon amie,
comme font les morts.⁷⁰¹

Le *je* semble envier les « paupières rapides » de la bien aimée qui se résignent. La différence de la mémoire chez lui et chez son interlocutrice repose, à la base, sur l'expérience de la nuit, sur ce que la nuit signifie pour l'un et pour l'autre, pour elle « la nuit une amie qu'émerveille ton sourire » et pour lui « la nuit armée d'étoiles innombrables et grouillante de siècles / qui me force pour en mesurer la violence ». Mais la différence de la nuit pour l'un et pour l'autre naît de celle de l'horizon, vu que la mémoire de l'interlocutrice ne va pas si loin, « ton tourment ne remonte pas comme le mien, jusqu'aux âges qui tremblent derrière les horizons ». Le *je* éprouve ainsi

⁷⁰⁰ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 63.

⁷⁰¹ Ibidem, p. 64.

l'expérience douloureuse de franchir l'horizon qui porte la nuit et la lui révèle. Remonter dans le temps, chez lui, c'est être obligé de revisiter – ou de pressentir – le côté caché, ce non vu de l'horizon que l'interlocutrice méconnaît. Ainsi, la structure d'horizon de la remontée temporelle pour lui n'est pas comme la découverte de l'horizon d'un voyageur sur la planète. Elle est pénible, une nuit de souvenirs. Tout ce qui est *éteint*, dans l'intériorité, fait souffrir et son seul pressentiment menace, l'horizon étant une sorte de ligne d'irruption de ténèbres. Bref, l'expérience est d'aller en même temps plus loin et au plus sombre.

James Hiddleston estime que la femme du poème est Supervielle lui-même : « et c'est sûrement afin de mieux marquer le changement de plans qu'il prête à sa femme la préoccupation spatiale et garde pour lui cette nouvelle inquiétude temporelle »⁷⁰². Nous ne partageons pas le même point de vue, mais ses remarques sur la *verticalité* méritent d'être appréciées :

Quand le poète brise le cercle de l'horizon, la dimension verticale s'impose de toutes parts, dimension où un mouvement ascensionnel s'associe à une quête d'absolu où le mouvement inverse équivaut à une descente vertigineuse dans le temps. « Les âges qui tremblent derrière les horizons » sont une profondeur.⁷⁰³

Cette association de la remontée dans le temps comme une expérience de verticalité nous semble être une interprétation subjective du poème en question. Aucun élément n'y suggère la verticalité. *Derrière* est plutôt horizontal, même si tout l'horizon suppose une certaine courbature qui cache ce qui se place au-delà de sa ligne. En plus, l'extrait « à renverser la tête en arrière »⁷⁰⁴ présente une image toujours horizontale, implicite dans la préposition *arrière*. Y voir une *descente*, c'est aller au-delà de ce que le texte nous offre : l'horizontalité est dans l'analogie majeure du poème, les souvenirs comme des vagues, « tu ne sais pas ce qu'est une vague morte depuis trois mille ans, et qui renaît en moi pour périr encore » ; bien sûr que la mer garde des profondeurs, mais ce n'est pas le cas ici. La vague est une question de la superficie où le vent touche l'eau pour la former, que ce soit près ou loin, *cis* ou *trans* la ligne de l'horizon.

⁷⁰² HIDDLESTON, James, *L'Univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965, p. 34.

⁷⁰³ Ibidem, p. 107.

⁷⁰⁴ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 65.

Nous comprenons de toute façon cette ouverture à la verticalité qu'a distinguée Hiddleston dans les vers de « Dans l'espace et dans le temps ». Le poème exprime le jeu jour/nuit dont le pôle de la nuit était introduit comme verticalité dans « Centre de l'horizon marin » : pendant la nuit la mer nous tire par les pieds, plus on s'enfonce, plus il fait nuit, moins on voit. De la même façon dans « Iguazú », l'intériorité avec son expérience du temps est une question de verticalité. Cependant, dans ce cas, celle-ci représente les cataractes, la perception intériorise l'objet observé, l'eau *tombante*. Revenons à « Dans l'espace et dans le temps » : si les souvenirs y sont des vagues, d'après la même logique de l'intériorisation de l'objet perçu, ils doivent se présenter en horizontalité comme les vagues. Ainsi, nous proposons que l'expérience de l'intériorité, notamment celle du temps, peut varier entre la verticale et l'horizontale dans les différents poèmes du recueil, et elle n'est pas censée être toujours la même, ni avec une réitération stable de thèmes.

Dans « La montagne en mélancolie », c'est la présence de l'azur qui surgit comme quelque chose de négatif : « Je ne me nourris que de la sécheresse de l'azur et suis toujours tendue vers la verticale »⁷⁰⁵. Cette montagne – mélancolique de ne pas connaître la mer, mais la seule sécheresse des hauteurs – nous sert pour observer un contraste par rapport à la partie suivante. En plus de cette occurrence isolée dans « Paquebot », le terme *azur* apparaîtra dans six poèmes de « Distances », et sera alors pris positivement, ce qui marquera une nouvelle orientation du recueil.

2.4.5 Dans « Distances »

« San Bernardino » apporte le souhait du poète d'enregistrer dans son intériorité des paysages bucoliques de cette ville paraguayenne située sur la rive du lac Ypacaraí. Et le contraste avec la mélancolie de la montagne dans le poème précédent est bien évident à la deuxième strophe :

J'aurai besoin de vous, souvenirs que je veux
 Modelés dans le lisse honneur des ciels heureux,
 Vous me visiterez, secourables audaces,
 Azur vivace d'un espace
 Où chaque arbre se hausse au dénouement des palmes

⁷⁰⁵ Ibidem, p. 66.

A la recherche de son âme.⁷⁰⁶

L'azur n'est pas ici éprouvé dans sa sécheresse, mais dans « le lisse honneur des ciels heureux », il est « Azur vivace » cherché par les arbres et par la nature environnante. L'isolement de la montagne et son désir de la mer est remplacé par une apologie des couleurs qui éclairent les jours de beau temps.

En effet, la nouvelle orientation du recueil peut se résumer dans une tentative de victoire du jour sur la nuit. D'où la fréquence du terme *azur* dans les poèmes de « Distances ». Les vers d'« Aux oiseaux » poursuivent avec la force de la lumière :

Paroares, rolliers, calandres, ramphocèles,
Vives flammes, oiseaux arrachés au soleil,
Dispersez, dispersez, dispersez le cruel
Sommeil qui va saisir mes mentales prunelles !

Fringilles, est-ce vous, euphones, est-ce vous,
Qui viendrez émouvoir de rémiges lumières
Cette torpeur qui veut se croire coutumière
Et qui renonce au jour n'en sachant plus le goût ?⁷⁰⁷

Le deuxième vers du premier quatrain métamorphose les oiseaux en « Vives flammes » qui sont en relation avec le soleil. Et l'impératif du poète, c'est qu'ils dispersent « le cruel / Sommeil » menaçant son intériorité. Or le sommeil, c'est l'influence de la nuit. Au deuxième quatrain, nous avons toujours des « rémiges lumières » pour émouvoir la torpeur « qui renonce au jour n'en sachant plus le goût ». Les oiseaux sont, ainsi, comme des soldats du jour pour combattre la nuit interne. Et l'azur revient alors en majuscules :

Mariniers de l'Azur, je céderais encor
A la lucidité des plumages fidèles,
Car je sais les pardons d'un vol de tourterelles
Dans le liquide ciel où trempe leur essor !⁷⁰⁸

Parmi la variété d'horizons et de paysages terrestres, toujours rythmés par le mouvement du voyage dans « La sphère », le poète « azure, fluvial, les gazons de [ses] jours »⁷⁰⁹, les objets du verbe *azurer* renforcent la présence de couleurs diurnes.

⁷⁰⁶ Ibidem, p. 72.

⁷⁰⁷ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 73-74.

⁷⁰⁸ Ibidem, p. 74.

⁷⁰⁹ Ibidem, p. 78.

Les poèmes des escales sont toujours lumineux. « L'escale portugaise » présente ses « maisons roses au soleil qui les enlace » dans une atmosphère de beau temps et de chaleur :

Le plaisir matinal des boutiques ouvertes
Au maritime été
Et des fenêtres vertes
Se livrant à l'azur, les volets écartés,

S'écoule vers la Place où stagnent les passants
Jusqu'à ce que soit ronde
L'ombre des orangers qui simule un cadran
Où le doux midi grogne.⁷¹⁰

Comme les souhaits du poète, l'intériorité des boutiques avec ses « fenêtres vertes / Se livrant à l'azur » laisse entrer la lumière et la chaleur du jour qui dissipent tout vestige de nuit et de froid. Et, s'il y a une place pour l'ombre, ce sera seulement celle des orangers inspirant une douce fraîcheur sous le soleil du midi.

En ce qui concerne « L'escale brésilienne », remarquons que le premier vers évoque le sommeil. Mais ce n'est pas le sommeil de la nuit apportant une profondeur verticale ou une grande étendue horizontale, ce n'est que le bref sommeil d'une sieste, celui qui restaure et tranquillise :

Je sors de la sieste et j'entre en escale,
Ouvert le hublot, lanterne magique,
M'offrant des maisons basses, impudiques,
Surprises à nu au ras de la cale
Et qu'illustre haut dans le ciel à vif
Le galbe de trois palmiers décisifs.⁷¹¹

Le « ciel à vif » accueillant le galbe des palmiers contribue à une image diurne et riche en couleurs éclatantes. Tout de suite, le *je* en profite : « Mon âme requise en tous sens / S'écartèle avec délices »⁷¹². Dans le poème suivant, « Regret de l'Asie en Amérique », le ciel américain rappelle le ciel de l'autre côté du monde au partage de cette couleur unique : « Sous un azur très ancien / - De quelle céleste patrie ? - / Les roses ceignant les palmiers »⁷¹³.

Nous arrivons alors à « Montagnes », le premier poème arrêtant l'optimisme lumineux du poète : « Que m'importe le cirque odorant des montagnes, / La plaine au

⁷¹⁰ Ibidem, p. 80.

⁷¹¹ Ibidem, p. 82.

⁷¹² Ibidem, p. 83.

⁷¹³ Ibidem, p. 84.

soleil aiguisé [...] ? »⁷¹⁴. En effet, la suite intitulée « Stances », qui demande « Voyageur, voyageur, accepte le retour »⁷¹⁵, exprime le moment d'organiser internement tout ce qui a été souhaité par le *je* depuis « San Bernardino », le premier titre de la partie « Distances ». Dans le poème « Stances », l'arrêt est bientôt conçu, accepté, compris comme une des étapes d'un procès :

Fuis l'horizon bruyant qui toujours te réclame
Pour écouter enfin ta vivante rumeur
Que garde maintenant de ses arcs de verdure
Le palmier qui s'incline aux sources de ton âme.⁷¹⁶

Les sources de l'âme sont enfin habitées par des palmiers, par une « vivante rumeur » qui n'est pas seulement la nuit et ses vagues qui périssent dans les vers de « Dans l'espace et dans le temps » de la partie précédente : « Ne t'afflige point, toi dont le tourment ne remonte pas comme le mien, / jusqu'aux âges qui tremblent derrière les horizons »⁷¹⁷. La structure d'horizon du passé, qui ne gardait que des souvenirs douloureux et sombres, est alors partagée avec des couleurs et des lumières toutes neuves. La partie « Distances » exprime ainsi une vraie quête de bons souvenirs pour que soit plus douce l'expérience de *remonter en arrière*.

C'est peut-être pourquoi la reprise du voyage est immédiate. « Serai-je un jour celui qui lui-même mena », le poème qui vient à la suite de « Stances », présente ses deux premiers quatrains avec une nostalgie de l'Amérique qui est, en même temps et toujours, un exemple de souvenirs lumineux :

Serai-je un jour celui qui lui-même mena
Ses scrupules mûrir aux tropicales plages ?
Je sais une tristesse à l'odeur d'ananas
Qui vaut mieux qu'un bonheur ignorant les voyages.

L'Amérique a donné son murmure à mon cœur ;
Encore surveillé par l'enfance aux entraves
Prudentes, je ne puis adorer une ardeur
Sans y mêler l'amour des mangues et goyaves.⁷¹⁸

S'il s'agit de souvenirs lumineux, nés dans un amour qui persiste, ils sont traversés par la tristesse et le silence. De toute façon, les quatrains suivants dépeignent la

⁷¹⁴ Ibidem, p. 88.

⁷¹⁵ Ibidem, p. 89.

⁷¹⁶ Ibidem, p. 90.

⁷¹⁷ Ibidem, p. 64.

⁷¹⁸ Ibidem, p. 91.

France en comparaison. Malgré les couleurs de sa nature, les clartés françaises ne sont pas comme le soleil de l'Amérique :

N'était la France où sont les sources et les fleurs
J'aurais vécu là-bas le plus clair de ma vie
Où sous un ciel toujours vif et navigateur
Je caressais les joncs de mes Patagonies.

Ah ! je ne veux plus voir le soleil de profil
Mais le chef couronné de plumes radieuses,
La Distance m'entraîne en son mouvant exil
Et rien n'embrase tant que ses caresses creuses !⁷¹⁹

Comme au début de « Distances », le désir de lumière est repris et se mêle ici au désir plus vague d'une *Distance* en majuscules. Ce dernier quatrain d'alexandrins est divisé en deux images fondamentales. La première, c'est la comparaison entre « le soleil de profil » et « le chef couronné de plumes radieuses », c'est-à-dire deux expériences de la lumière du soleil : l'une plus faible, connue en Europe, où l'astre n'est que rarement au zénith, parfaitement au-dessus de celui qui l'observe, il est donc vu de profil, et l'autre en Amérique, notamment dans ses régions tropicales, le soleil est vu d'en face, plus habituellement au zénith.

La deuxième image du quatrain en question, *Distance*, doit être vue comme la ligne qui n'est jamais atteinte et qui offre d'autres horizons à chaque nouveau paysage découvert par le magnétisme infini de « caresses creuses », un voyageur jamais satisfait et constamment prêt à chercher de nouveaux espaces.

Cet attachement plutôt à l'horizon qu'à un lieu spécifique semble implicite dans l'agencement des poèmes, étant donné que « Regrets de France » est à la suite immédiate du dernier poème analysé. Si celui-ci exprimait un désir d'Amérique, le nouveau titre explore le manque provoqué par l'Europe, et voilà toujours l'expérience du *creux* de la distance comme source poétique : l'Amérique et la France sont prises à partir de leurs absences et du souhait de leur rencontre. Dans cette représentation, la France regrettée est divisée en jour et en nuit. D'une part, le poème peint le reflet de la lune sur un étang, l'eau est délicatement tourmentée, la candeur « De délices se

⁷¹⁹ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 90.

brise, / Et flotte la surprise / Des lunaires morceaux »⁷²⁰. D'autre part, pour la description du jour, l'azur ressurgit :

Le vent couleur de ciel, puérilement pur,
Frotte le feuillage d'azur
Et, comme gorgé d'ambrosie,
Le vert palpitant s'extasie.⁷²¹

Après cette reprise du mouvement produit par le vent, le lecteur retrouve enfin, dans « Gênes », l'optimisme lumineux et le désir du monde, chez le poète, dans le passage remarquable qui suit : « Où vont mes souvenirs joindre en lucides bonds / L'âme en voyage encor de Christophe Colomb » / [...] Ils restent parfumés d'éternelles partances »⁷²².

2.4.6 Dans « Flotteurs d'alarme »

« Matinale », le premier poème de cette partie, continue avec la clarté du jour qui se trouve d'ailleurs suggérée dans le titre. Il s'agit ici de souligner le mouvement non plus comme déplacement en voyage, mais comme passage du temps :

Ce sont les bruits clairs du matin,
Le jour nouveau qui me visitent,
Et, ni moins vite, ni plus vite,
Les pas serviles du destin.

Ce sont mes jambes de trente ans
Qui filent vers la quarantaine,
Sans que ni l'amour ni la haine
Ne les arrêtent un instant.⁷²³

L'expérience du temps, dans ce cas, est ressentie à partir d'une réflexion sur l'intériorité – comme nous l'avons vu dans quelques-uns des vers de « Dans l'espace et dans le temps » – sans aborder pour autant les souvenirs, mais plutôt une temporalité *concrète*, la quarantaine vers laquelle ses jambes filent.

Les poèmes « Plus de trente ans je me cherchai » et « La chanson du baladin » ont fait l'objet d'une discussion importante. Tatiana Greene les prend pour une

⁷²⁰ Ibidem, p. 93.

⁷²¹ Ibidem, p. 94.

⁷²² Ibidem, p. 95.

⁷²³ Ibidem, p. 100.

aventure personnelle du poète où il aurait trouvé son véritable moi⁷²⁴. James Hiddleston a commenté cette affirmation :

Ceci est vrai dans un sens, [...] le thème central est justement la fuite du moi. [...] Mais dans un autre sens, dire qu'il a trouvé son véritable moi est manifestement faux, puisque ce moi n'existe pas. S'il s'est trouvé, cela veut dire qu'il a maintenant le courage de regarder ce néant en face, sans éprouver la nécessité de se réfugier ailleurs. Il se voit debout « dans la brousse de l'être », expression admirable qui indique très bien l'enchevêtrement complexe du monde intérieur. Et si le ton du poème est celui d'une paix profonde, ce n'est pas parce qu'il a trouvé son moi, mais bien plutôt parce qu'il entrevoit son avenir poétique.⁷²⁵

Ici, nous sommes plutôt de l'avis de Hiddleston, et l'analyse qu'a faite Collot sur les directions divergentes du désir le corrobore aussi. « La chanson du baladin » d'ailleurs, le dernier poème de *Débarcadères*, suggère que la nuit de l'intériorité, comme la quête de luminosité, ne cesse jamais : « Et longtemps après sa mort / Ces douceurs tournaient encor, / Dans les ténèbres agrestes »⁷²⁶.

2.5 Considérations finales sur les thèmes principaux de *Débarcadères*

Notre étude a essayé de mettre en valeur la paire thématique clarté/obscurité, dans l'espace de *Débarcadères*, tout en examinant comment cette paire se développe à partir des expériences concrètes du jour et de la nuit, explorées comme matière poétique par Supervielle. Dans la démarche que nous avons proposée, il a été possible de dégager quelques caractéristiques des poèmes du recueil. Dans les trois premières parties, nous avons constaté la présence d'un *mélange* de clarté et d'obscurité, lequel semble, dans l'avant dernière partie, s'ouvrir en désir de jour et de lumière avec la réitération de l'*azur*. À la fin, le poète élabore une sorte d'exposition des dégâts causés par l'impossibilité de mettre fin à tout un jeu de contrastes qui est présent dans la totalité du recueil.

Nous avons également souligné que la structure d'horizon est par moments bien perceptible à l'expérience soit de l'espace externe, soit de l'espace interne, puisqu'en fait ils ne sont qu'une interpolation et se nourrissent l'un de l'autre en

⁷²⁴ GREENE, Tatiana W., *Supervielle*, Paris, Librairie Minard, 1958, p. 185.

⁷²⁵ HIDDLESTON, James, *L'Univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965, p. 37-38.

⁷²⁶ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 110.

analogies, comme l'interprète d'ailleurs l'approche phénoménologique. C'est ainsi que la paire clarté/obscurité devient une extension du vu/non vu de l'horizon. L'intersubjectivité et la répétition du *regard* que nous avons observées notamment dans « Une paillote au Paraguay » participe également à cette exposition de la structure d'horizon.

Notre examen de l'espace, qui continue dans une autre perspective nos analyses développées dans le chapitre premier sur les intertextualités possibles dans notre corpus, se sert de quelques études spécifiques pour mettre en lumière de nouvelles nuances de l'éventail thématique de *Débarcadères*.

Les thèmes de la verticalité et de l'horizontalité sont bien explorés par Hiddleston et ceux de la fuite et de la rencontre, de l'intériorité et de l'extériorité par les analyses de Greene. La formulation proposée par M. Collot sur les directions divergentes du désir nous aide à clarifier les oppositions comme l'ouverture et la fermeture, le dehors et le dedans, le bruit et le silence, le mouvement et le repos, l'horizontal et le vertical, la progression et la régression, la naissance et la contre-naissance.

Pour finir, l'étude de James Hiddleston, déjà mentionnée, propose une synthèse utile pour notre débat:

Que s'est-il donc passé dans ce recueil ? S'étant retrempé dans la nature pour des raisons d'ordre thérapeutique, Supervielle se trouve face à face avec ce qu'il espérait éviter. Au-dehors comme au-dedans l'immensité resurgit de toutes parts. [...] Une double verticalité vers le haut et vers le bas apparaît, le cercle de l'horizon chavire et se transforme en profondeur du temps – l'espace-temps fait irruption.⁷²⁷

Cette immensité qui surgit au-dehors comme au-dedans est bien visible dans la poétique de Supervielle. Cependant le lien entre l'expérience du temps et la profondeur – et sa verticalité – n'est pas une règle générale dans le recueil, comme nous l'avons observé. Hiddleston suggère aussi l'idée que Supervielle cherche la nature pour des raisons d'ordre thérapeutique, ce qui ne nous semble pas complètement correct. *Débarcadères* ne traite pas que de la nature ou de l'exotisme, il montre l'expérience du contact avec différentes cultures et les moments où l'altérité joue un rôle important dans la découverte du monde dans un sens plus ample que par la seule nature. En plus, rien n'indique une préoccupation thérapeutique constante du

⁷²⁷ HIDDLESTON, James, *L'Univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965, p. 38.

poète par rapport à la nature ; le « Retour » à la pampa, le voyage en Paraguay et la rencontre avec les cataractes, les paysages externes et internes de « Paquebot » n'expriment pas forcément une finalité bien définie, mais les constatations d'un voyageur parcourant le monde. Ce n'est que dans la partie « Distances » que la recherche de la nature et ses clartés est formulée, et cette nouvelle orientation n'est donc qu'un moment particulier de l'ouvrage.

Notre travail n'est pas exhaustif, nous n'avons pas analysé tous les poèmes du recueil. De toute façon, nous croyons avoir appliqué l'approche phénoménologique que nous nous avons proposé d'adopter avec la sélection des pièces. Bref, notre étude de l'espace est ainsi complémentaire en deux sens principaux : celui où elle poursuit les analyses du chapitre précédent, où nous avons observé les possibilités d'intertextualité dans le corpus, et celui où elle reprend des analyses déjà faites par certains auteurs, pour mettre en lumière de nouvelles nuances dans l'éventail thématique de *Débarcadères*.

TROISIÈME PARTIE

La traduction en portugais d'un choix de poèmes de *Débarcadères*

Introduction

Deux questions guident cette partie du présent travail : 1) D'abord, de quelle façon l'étude de l'espace et de la poétique de Jules Supervielle proposés dans les parties qui précèdent peuvent contribuer à la traduction en portugais de *Débarcadères* ? ; 2) Quels sont les problèmes de traduction nés des caractéristiques linguistiques d'un choix de poèmes mêlant les esthétiques classique et moderne, ainsi que différents niveaux de langue ? Nous essayons de répondre à ces questions dans les chapitres qui suivent.

Nous commençons par l'analyse de textes de Jules Supervielle traduits en portugais. Il n'y a que quelques poèmes traduits dans de brefs travaux dont nous commenterons une sélection dans le premier chapitre. Concernant *Débarcadères*, il n'y a aucune pièce du recueil publiée dans l'espace lusophone. Cette analyse préalable de quelques traductions nous introduit à des problèmes importants de la traduction poétique, ainsi qu'à des questions liées particulièrement à la poésie de Supervielle. Au deuxième chapitre, nous proposons un exposé de la méthodologie, des références théoriques et des critères adoptés pour notre choix et notre traduction des poèmes de *Débarcadères*. Le troisième chapitre présente un rapport sur les principaux défis du travail pratique de réaliser la traduction en question, avec des commentaires justifiant les solutions trouvées. Ce parcours suivra les démarches présentées au chapitre qui le précède.

Il n'est pas dispensable de mentionner que Jules Supervielle lui-même était traducteur, ayant publié en français des titres de Shakespeare, ainsi que quelques poèmes de ses amis écrivains hispanophones. Il n'a jamais traduit en espagnol, sa langue cible a toujours été le français. *El hombre de la pampa*, l'un de ses romans les plus importants publiés en espagnol, a été traduit par Juan Parra del Riego aux éditions Arca de Montevideo en 1969. Concernant alors ses textes, nous avons connaissance de quelques anthologies en anglais, telles que *Jules Supervielle Selected Writings* de 1967, avec quarante poèmes traduits par James Kirkup et autres, ainsi qu'une publication plus récente, *Selected Prose and Poetry of Jules Supervielle* parue en 2014, avec des traductions de Patricia Terry et Katleen Micklow. Nous rejoignons ainsi l'effort de faire connaître son œuvre au-delà du seul univers francophone.

Chapitre 1 – Les traductions de Supervielle en portugais : commentaires

L'œuvre de Jules Supervielle est pratiquement méconnue du public lecteur brésilien lusophone. Nous trouvons des traductions en portugais de quelques poèmes et de publications diverses, mais il n'existe aucun ouvrage de l'écrivain édité en langue portugaise. Parmi les traductions existantes, nous citons d'abord le travail de Marlova Assef⁷²⁸. Elle a publié en 2010 un article, « Sobre a tradução de Oublieuse mémoire, de Jules Supervielle », disponible dans les *Cadernos de Literatura em Tradução* de l'université de l'état de São Paulo (USP). Sa traduction d'« Oublieuse mémoire » en portugais y est commentée minutieusement et présente aussi des questions pertinentes sur l'influence de Jules Supervielle dans la poésie brésilienne. La traductrice cite par exemple une déclaration du poète Carlos Drummond de Andrade à l'occasion de la mort du poète franco-uruguayen en 1960. Le poète brésilien affirme ne pas avoir connu Supervielle en personne, mais qu'il le lisait et l'admirait depuis au moins trente ans. Assef commente de ce fait que la poésie de Supervielle se revêt « de um novo significado tanto para a crítica como para o público brasileiro »⁷²⁹.

On sait que Carlos Drummond de Andrade a traduit au moins un poème de Supervielle, « Figures », une pièce des *Amis inconnus* de 1934. La traduction en portugais est présente dans l'anthologie *Poesia traduzida* parue en 2011.

Nous trouvons aussi quelques poèmes de Supervielle traduits par Fabio Malavoglia, journaliste, poète et animateur de l'émission « Rádio Metrôpolis » à la radio *Cultura FM*, sur laquelle il a diffusé ses traductions et auxquelles nous avons eu accès grâce au site internet de l'émission ; il y a aussi fait des hommages à Supervielle entre 2015 et 2018. Il ne s'agit pas, comme nous le verrons bientôt, d'un travail spécialisé ou édité, mais il participe à la diffusion de la poésie du poète franco-uruguayen au Brésil.

⁷²⁸ Chercheuse et professeure de théorie littéraire à l'université fédérale de Santa Catarina.

⁷²⁹ ASSEF, Marlova G., Sobre a tradução de Oublieuse mémoire, de Jules Supervielle, *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 11(2010), p. 95.

1.1 « Oublieuse mémoire » par Marlova Assef

Dans le sous-chapitre « Do soneto ao verso alexandrino », Marlova Assef informe que les poèmes traduits seront trois sonnets anglais – chacun composé de trois quatrains et un distique – suivis d’un groupement de trois quatrains, tous placés à l’ouverture du recueil *Oublieuse mémoire*. Nous ne commenterons qu’un poème traduit de cet ensemble. La traductrice souligne que les vers de la sélection sont des alexandrins, et que son choix a été de maintenir les contraintes formelles dans la traduction en portugais.

Le respect des règles classiques pose cependant, selon Assef, quelques difficultés, d’abord parce que les mots du français sont fondamentalement des oxytons, « o que não ocorre no português. Ou seja, há dificuldade para traduzir os versos como alexandrinos típicos, com a sexta sílaba acentuada, mantendo doze sílabas poéticas e cesura depois da sexta »⁷³⁰. Une possibilité serait d’utiliser des décasyllabes pour la langue cible, mètre dont la césure est plus variée, mais elle a abandonné rapidement cette solution parce que les vers de Supervielle apportent beaucoup d’informations, et le décasyllabe « engessaria o poema, além de perder a característica do ritmo bem marcado pela cesura depois da sexta sílaba »⁷³¹. La solution formelle définitive a été de recourir aux formes médiévales de la poésie galaïco-portugaise où « a sexta sílaba acentuada podia ser seguida de uma não acentuada, que não se contava na medição do verso, formando alexandrinos com treze sílabas »⁷³². Ce sont des remarques didactiques bien formulées concernant les deux langues impliquées dans la traduction en question.

Avant la transcription des vers traduits, Assef justifie la traduction du titre « Oublieuse mémoire » :

a palavra *oublieuse* significa “que esquece deliberadamente”. A primeira escolha foi usar “memória olvidante”, embora não exista esse segundo termo na língua portuguesa. Cogitou-se também “memória negligente”, “ingrata”, “distraída”, “olvidadiça” ou “esquecediça”. No entanto, para evitar que o título ficasse com o registro acima do original, a opção foi por “Memória infiel”.⁷³³

⁷³⁰ Ibidem, p. 99.

⁷³¹ Ibidem.

⁷³² Ibidem.

⁷³³ Ibidem, p. 101.

En dépit de cette bonne justification, ce choix fait disparaître l’oxymore du titre original. La mémoire est censée se souvenir, se rappeler, et non oublier, action qui est celle du pôle opposant. En ce qui concerne la poétique de Supervielle, il est de grande importance de maintenir ce paradoxe qui prend place, d’ailleurs, à côté d’autres titres tels que *Les Amis inconnus* et *Le Forçat innocent*. L’adjectif « infiel » en portugais, même s’il exprime un *mauvais fonctionnement* de la mémoire, finit par supprimer le champ primordial de l’oubli, il ne maintient pas les oppositions sémantiques du syntagme du titre original. Ainsi, nous croyons que « Desmemoriada memória » serait une bonne solution, qui conserve d’ailleurs un niveau de langue entre le familier et le courant.

Voici la transcription de la première strophe du « Sonnet I » traduit par Assef :

Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire, Que draines-tu au fond de tes sourdes contrées? Est-ce donc là ce peu que tu donnes à boire Ces gouttes d'eau, le vin que je te confiai ?	Pálido sol de olvido, lua fria da memória, Que sugas tu ao fundo de teu calado mundo? É este o pouco então que ofereces, simplórias Gotas d'água, somente este vinho infecundo?
---	--

Il s’agit d’une traduction très soignée et intéressante. Néanmoins, nous avons deux commentaires sur le premier vers du quatrain. D’abord, l’utilisation du mot « olvido » paraît contraster avec le commentaire précédent sur la traduction du titre « Oublieuse mémoire » où l’adjectif « olvidadiça » a été abandonné en fonction du niveau plus soutenu en portugais qu’en français. Il nous semble qu’« olvido » dans le vers présente le même problème d’« olvidadiça » dans le titre. Analysons ensuite la remarque suivante de l’auteure : « o respeito à métrica foi um dos fatores limitantes na escolha das palavras. No caso do segundo hemistíquio do primeiro verso, uma palavra teve de ser inserida para contemplá-la. A opção por “lua fria” harmoniza-se com o sentido geral da estrofe »⁷³⁴. Il s’agit d’un bon choix au niveau sémantique, cependant « lua fria » a quatre syllabes en tout, ce sont deux mots dissyllabes séparés chacun en hiatus. Ainsi, « lua fria da memória » a sept syllabes poétiques – lu/a /fri/a /da/ me/mória – ce qui donne au vers en question quatorze syllabes en tout avec l’hémistiche précédent, qui avait six syllabes plus la dernière syllabe d’« olvido », et il n’est donc pas possible de le considérer comme un alexandrin médiéval de treize syllabes, choix adopté et justifié par la traductrice. Ce problème revient dans la troisième strophe dont le premier vers est traduit ainsi : « Que moldam os meus dias

⁷³⁴ Ibidem, p. 102.

tua luz e tuas mãos »⁷³⁵. Les deux pronoms personnels « tua/tuas » sont dissyllabes en hiatus et font compter en tout quatorze syllabes pour ce vers. Les observations de l’auteure sur cette strophe ne concernent que le niveau sémantique.

Voici la traduction du deuxième quatrain :

Que vas-tu faire encor de ce beau jour d'été Toi qui me change tout quand tu ne l'as gâté? Soit, ne me les rends point tels que je te les donne Cet air si précieux, ni ces chères personnes.	Então, que farás tu deste dia de calor Tu que me alteras tudo que ainda não é dor? Bem, não devolvas tal como um dia te dei Este ar tão precioso, as pessoas que amei.
--	---

Le premier vers a un hémistiche bien marqué sur la sixième syllabe « tu », cependant le deuxième hémistiche a sept syllabes puisque « dia » en compte deux. Ainsi, il s’agit d’un vers de treize syllabes. Nous trouvons remarquables les observations que la traductrice fait pour le choix des rimes : « Escolhi “calor” e não “verão” porque as rimas em “ão” são pobres, e precisaria lançar mão delas na estrofe seguinte. Porém, não pude evitar outras rimas igualmente pobres como “calor/dor” e dei/amei »⁷³⁶. Ces commentaires témoignent d’un travail complexe et difficile, bien élaboré. Mais les considérations qui suivent immédiatement expriment quelques problèmes : « Consola o fato de que no original essas rimas também são simples: été/gâté, donne/personnes; no entanto, elas rimam substantivo com verbo, enquanto que na tradução estão rimadas palavras da mesma classe gramatical »⁷³⁷. Il faut dire que les rimes « été/gâté » et « donne/personnes » ne nous semblent pas des solutions « simples » ou pauvres en français, elles sont *suffisantes* selon les règles classiques. Le problème porte sur la différence des critères de la qualité des rimes selon la versification française, lesquels ne sont pas les mêmes que dans la versification en portugais.

Dans son *Tratado de versificação*, Olavo Bilac rappelle que les rimes « para ter grande valor, devem ser de índole gramatical diferente. Deve-se procurar para a rima de um substantivo, um verbo ; para a de um advérbio, um adjetivo, etc. »⁷³⁸. D’un autre côté, Michèle Aquien nous enseigne que la qualité de la rime en français « se mesure traditionnellement au nombre de phonèmes répétés »⁷³⁹, c’est-à-dire que « la rime pauvre ne compose qu’une homophonie [...], la rime suffisante porte sur

⁷³⁵ ASSEF, Marlova G., Sobre a tradução de *Oublieuse mémoire*, de Jules Supervielle, **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 11(2010), p. 103.

⁷³⁶ Ibidem.

⁷³⁷ Ibidem.

⁷³⁸ BILAC, O., PASSOS, G., **Tratado de versificação**, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1905, p. 77.

⁷³⁹ AQUIEN, Michèle, **Dictionnaire de poétique**, Paris, LGF, 1993, p. 240.

deux homophonies [...], la rime riche est fondée sur trois homophonies »⁷⁴⁰. C'est pourquoi les mots « été/gâté », par la répétition des phonèmes /t/ et /e/, font des rimes suffisantes, et voilà que « donne/personnes » créent également des rimes suffisantes puisqu'ils répètent les phonèmes /o/ et /n/.

À propos du distique, le deuxième vers reprend la variation d'accentuation du texte original. Le premier vers ne compte pourtant qu'onze syllabes :

Mais de quoi me plaignais-je, ô légère mémoire... Qui avais soif ? Quelqu'un ne voulait-il pas boire?	Mas de que reclamo, ó leve reviver... Quem teve sede? Quem não queria beber?
--	---

À la césure, Supervielle fait une élision du sujet « je » avec l'interjection « ô », ce qui place ces deux mots dans le deuxième hémistiche, le premier finissant sur la syllabe accentuée de « plaignais ». Il s'agit d'un alexandrin parfait césuré sur la sixième syllabe : *Mais / de / quoi / me / plai/gnais // -je ô / lé/gè/re /mé/moire*. Dans la traduction, la sixième syllabe du vers repose sur l'interjection « ó », puisque il doit être élidé avec la dernière syllabe atone du mot « reclamo » : *Mas / de / que / re/cla/mo ó // le/ve /re/vi/ver*. Le deuxième hémistiche n'a donc que cinq syllabes poétiques, ce qui compte onze syllabes en tout pour le vers.

Il semble que la traductrice n'a pas considéré la possibilité de l'élision à la césure : pour justifier l'utilisation de l'alexandrin de treize syllabes dans son travail, elle observe que dans les poèmes de Bilac “encontram-se exemplos de como ele também procedeu dessa forma, como no verso “Co/mo/ de/pois/ do/ so/nho, // é /tris/te a/ rea/li/da/de” »⁷⁴¹. Le problème, c'est que l'exemple donné ne forme pas un alexandrin de treize syllabes, il s'agit d'un alexandrin classique parfait de douze syllabes avec la césure à la sixième. La bonne scansion du vers est la suivante : *Co/mo de/pois /do/ so//nho é / tris/te a/ rea/li/dade*, et nous ne pouvons pas ignorer la synérèse sur « rea », qui est un hiatus en portugais. L'élision de la syllabe poétique « /nho é/ » après la césure est d'ailleurs un procédé observé par Olavo Bilac lui-même dans son *Tratado de versificação* : « Este verso alexandrino : *dava-lhe a custo a sombra escassa e pequenina*, está certo, porque, no ponto de junção dos dois metros reunidos, a elisão do *a* de *sombra* com o *e* de *escassa* é perfeita »⁷⁴².

⁷⁴⁰ Ibidem.

⁷⁴¹ ASSEF, Marlova G., Sobre a tradução de *Oublieuse mémoire*, de Jules Supervielle, **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 11(2010), p. 100.

⁷⁴² BILAC, O., PASSOS, G., **Tratado de versificação**, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1905, p. 65.

Il nous suffit d'analyser le premier sonnet de l'ensemble « Oublieuse mémoire » traduit par Marlova Assef, son travail garde les mêmes nombreuses qualités et quelques problèmes dans les autres poèmes. Malgré nos observations sur les questions de versification, il s'agit du seul travail vraiment spécialisé et rigoureux dont nous avons pris connaissance sur la traduction de Jules Supervielle en portugais. Il nous sert ainsi de modèle fécond pour notre travail de traduction puisqu'il procède à une discussion théorique importante et révèle les difficultés liées spécifiquement à la question de la traduction de la poésie, en présentant des démarches bien organisées et didactiques pour arriver à des solutions.

1.2 « Figures » par Carlos Drummond de Andrade

En ce qui concerne la traduction de Supervielle entreprise par l'auteur d'*A rosa do povo*, nous n'avons pas eu accès à des réflexions théoriques ou aux coulisses du travail. Nous pouvons cependant faire quelques remarques sur les choix faits par rapport au texte original. Voyons celui-ci et sa version en portugais :

Figures	Rostos
Je bats comme des cartes Malgré moi des visages, Et, tous, ils me sont chers. Parfois l'un tombe à terre Et j'ai beau le chercher La carte a disparu. Je n'en sais rien de plus. C'était un beau visage Pourtant, que j'aimais bien. Je bats les autres cartes. L'inquiet de ma chambre, Je veux dire mon cœur, Continue à brûler Mais non pour cette carte, Qu'une autre a remplacée : C'est un nouveau visage, Le jeu reste complet Mais toujours mutilé. C'est tout ce que je sais, Nul n'en sait davantage. ⁷⁴³	Baralho a contragosto Como cartas os rostos, E todos me são caros. Às vezes algum tomba, Inútil procurá-lo. Desaparece a carta. Nada sei a respeito. Entretanto era um rosto Que eu amava, e tão belo. Baralho as outras cartas. O inquieto do meu quarto, Ou seja, o coração, A arder continua, Não já por essa carta, Por outra em seu lugar. É um novo semblante. E o baralho, completo, Mas sempre desfalcado. Eis tudo quanto sei, E ninguém sabe mais. ⁷⁴⁴

⁷⁴³ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 303.

⁷⁴⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de, **Poesia traduzida**, São Paulo, Cosac Naify, 2011, p. X.

Nous remarquons tout d'abord que les hexasyllabes sont maintenus dans la traduction, Drummond a bien respecté la métrique. Ce choix paraît avoir influencé la traduction de « Je bats » au premier et au dixième vers pour « Baralho » : il existe cette conjugaison à la première personne du verbe *baralhar*, mais la forme la plus utilisée couramment est celle du verbe *embaralhar* qui donne *embaralho*, tandis que *baralho* est plutôt le mot utilisé pour le jeu de cartes, son nom. *Embaralho* donnerait une syllabe de plus au vers et il serait ainsi difficile de maintenir l'hexasyllabe.

Concernant les rimes, on ne peut pas identifier un schéma clair dans le texte de Supervielle, sinon dans les rares moments de rimes plates comme « chers/terre » aux troisième et quatrième vers, et « disparu/plus » aux sixième et septième vers. Il y a aussi quelques assonances, comme dans « cartes/visages » aux premier et deuxième vers. Drummond a choisi de les faire rimer en utilisant « contragosto/rostos », mais on n'identifie pas d'autres rimes ou assonances importantes en portugais. En fait, l'absence d'un schéma clair de rimes en français a permis une certaine liberté au poète brésilien.

À propos de la ponctuation et du temps, il y a quelques changements dans la traduction. « J'ai beau le chercher / La carte a disparu. » devient « Inútil procurá-lo. / Desaparece a carta. ». Ce qui en français forme le syntagme *avoir beau* suivi d'une proposition adversative, est en portugais séparé par la pause d'un point final et, en plus, le temps verbal change. Il semble que cette pause et ce présent « Desaparece » remplaçant « a disparu » est là surtout en fonction de la versification, puisque « Desapareceu a carta » au passé donnerait un heptasyllabe, tandis que « Desaparece a » permet l'élision de la dernière syllabe du verbe avec l'article défini. La pause de la ponctuation semble compenser d'une certaine façon le changement de temps verbal.

Il arrive de même dans le passage « Continue à brûler / Mais non pour cette carte, / Qu'une autre a remplacée : » qui devient « A arder continua, / Não já por essa carta, / Por outra em seu lugar. ». Le passé composé de « Qu'une autre a remplacée » devient une phrase nominale « Por outra em seu lugar. », exprimant une proposition adversative manquant la préposition « Mais » du texte original, ce qui rend plus difficile de l'identifier dans la langue cible. En outre, la pause introductive des deux points en français devient une pause du point final en portugais, ce qui compense les changements et permet d'arrêter la lecture sur ce passage afin de mieux en absorber le sens. Le vers suivant « C'est un nouveau visage » a également une pause rythmique dans « É um novo semblante » qui remplace la virgule par un point final. Nous y

voyons toujours quelque effort compensatoire de céder au texte plus de pauses pour donner du souffle à la compréhension de ses propositions sémantiquement plus lourdes. Le changement des temps verbaux et de quelques mots exprimant plus clairement les idées a peut-être amené le traducteur à changer le rythme de la lecture.

Il semble que ces remaniements sont la conséquence du respect initial envers la métrique du texte de départ, ce qui a posé des difficultés dans le domaine sémantique, notamment dans le cas de « Je bats » et « Baralho ». Voilà un autre modèle de travail qui clarifie quelques problèmes posés par les équivalences formelles d'une langue à l'autre et contribue à nos réflexions sur la pratique de la traduction de la poésie.

1.3 « La Pluie et les Tyrans » et « Saisir » par Fabio Malavoglia

Comme nous l'avons déjà observé, les traductions de Fabio Malavoglia se trouvent sur le site internet d'une émission radiophonique qu'il anime lui-même. Comme dans le cas de Drummond, nous méconnaissions les justifications de ses choix, nous ne pouvons en commenter que le résultat. Voici l'un des deux poèmes que nous analysons, le premier est dans *La Fable du monde* de 1938 :

La pluie et les tyrans	A chuva e os tiranos
<p>Je vois tomber la pluie Dont les flaques font luire Notre grave planète, La pluie qui tombe nette Comme du temps d'Homère Et du temps de Villon Sur l'enfant et sa mère Et le dos des moutons, La pluie qui se répète Mais ne peut attendrir La dureté de tête Ni le cœur des tyrans Ni les favoriser D'un juste étonnement, Une petite pluie Qui tombe sur l'Europe Mettant tous les vivants Dans la même enveloppe Malgré l'infanterie Qui charge ses fusils Et malgré les journaux Qui nous font des signaux,</p>	<p>Tombar a chuva eu vejo Nas poças como lampejos De nosso grave planeta, Chuva que tomba ereta Desde Villon e até antes E sobre Homero primeiro, Sobre o filho e a gestante E no dorso dos carneiros, A chuva que se repete No entanto não enternece Nem o duro capacete Nem o peito dos tiranos Nem pode lhes dar o favor De um real e justo espanto, Tal que a chuva pequenina Enfim a Europa ensope E a todos os vivos enquanto Isso no mesmo envelope Ponha apesar dos soldados Que atacam com seus fuzis E apesar desses jornais Que acenam com seus sinais,</p>

Une petite pluie Qui mouille les drapeaux. ⁷⁴⁵	Pequena chuva que molha Bandeiras sobre quintais. ⁷⁴⁶
--	---

Concernant la versification, nous avons remarqué quelques irrégularités dans la traduction. Le poème original ne présente que des hexasyllabes, tandis que le texte en portugais a une majorité d’heptasyllabes alternant avec quatre hexasyllabes – comme le premier vers « Tombar a chuva eu vejo » et le quatrième « Chuva que tomba ereta » – et deux octosyllabes en tout, « Nem pode lhes dar o favor » et « E a todos os vivos enquanto ». Est-ce que le traducteur était conscient de ces variations ? Pensait-il qu’il ne composait que des heptasyllabes ou prétendait-il faire des hexasyllabes ? Nous ne le savons pas. De toute façon, cette irrégularité formelle ne semble pas justifiée et nous sommes inclinés à croire qu’il s’agit plutôt de problèmes que de solutions.

Supervielle a organisé les rimes assez régulièrement du début jusqu’au huitième vers. Après l’assonance de « pluie/luire », nous avons les rimes riches et suivies de « planète/nette » pour faire place à une sorte de quatrain de rimes croisées et alternées féminines et masculines dans « Homère/Villon, mère/moutons ». Ensuite, il alterne des vers blancs avec des vers rimés par un schéma plus ou moins régulier jusqu’à la fin du poème. La traduction en portugais a été sensible à ces procédés, car les deux premiers vers font également des assonances dans « vejo/lampejos », qui peuvent être pris en fait pour des rimes, et poursuit avec les rimes suivies « planeta/ereta ». Ici nous pouvons témoigner d’un effort pour prioriser la forme étant donné que l’adjectif « nette » a été traduit par « ereta » qui ne garde pas le même sens dans la langue cible. La suite des vers finis par « antes/primeiro, gestante/carneiros » nous montre également que les quatre vers de rimes croisées ont été respectés, mais avec des changements syntaxiques. Tandis que le mot « Homère » est à la fin du vers en français, en portugais il est au milieu du vers pour finir avec « primeiro » et composer la rime avec « carneiros » qui traduit « moutons ». Ces changements sémantiques et syntaxiques sont des solutions qui répondent au choix privilégiant les rimes. Les vers suivants vont suivre l’organisation du texte de départ, mais non en équivalence totale.

Nous remarquons la traduction du vers « La dureté de tête » pour « Nem o duro capacete », ce qui témoigne d’une perte sémantique importante en fonction de

⁷⁴⁵ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 400.

⁷⁴⁶ MALAVOGLIA, Fabio, Jules Supervielle: A chuva e os tiranos, **Rádio Metrôpolis**, 2015.

l'effort pour maintenir la rime. Le mot « capacete » (« casque » en français) apparaît en portugais et crée une image qui n'existe pas dans le poème de Supervielle. Il convient de s'interroger sur ce procédé : vaut-il la peine d'introduire de nouvelles images pour le seul soin de respecter la rime ? Nous estimons qu'il faut bien considérer l'adéquation de l'image. Le mot « capacete » ne nous paraît pas une bonne solution. Il faudrait essayer d'équilibrer la forme et les images surtout parce que la composition des images est fondamentale dans la poésie de Supervielle.

« Saisir » avait déjà été publié en 1928 dans la collection « Une œuvre, un portrait » que dirigeait alors Jean Paulhan, mais il aura sa version définitive dans *Le Forçat innocent* de 1930. Les trois distiques traduits par Fabio Malavoglia sont en fait une introduction au poème entier :

Saisir	Pegar
Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue, Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue.	Pegar, pegar o ocaso, o pomo, a escultura, Pegar a sombra e o muro e a rua escura.
Saisir le pied, le cou de la femme couchée Et puis ouvrir les mains. Combien d'oiseaux lâchés	Pegar os pés, o colo da reclinada mulher E aí abrir as mãos. Relaxam aves a bel-prazer
Combien d'oiseaux perdus qui deviennent la rue, L'ombre, le mur, le soir, la pomme et la statue. ⁷⁴⁷	Inúmeras aves sem rumo a ser a rua escura, Sombra, muro, ocaso, pomo e uma escultura. ⁷⁴⁸

Supervielle dispose les alexandrins en rimes plates. Le traducteur maintient le même schéma. Cependant, il n'y a aucun alexandrin dans la traduction en portugais. Le premier distique, ayant plusieurs élisions dans ses vers, présente respectivement un endécasyllabe et un décasyllabe : « Pe/gar, pe/gar/ o o/ca/so o/po/mo a es/cul/tura », « Pe/gar/ a /som/bra e o /mu/ro e a /ru/a es/cura ». Le deuxième distique, au contraire, n'ayant qu'une élision en tout, présente un vers de quatorze syllabes («Pe/gar/ os/pés,/ o /co/lo/ da /re/cli/na/da/ mu/lher ») suivi d'un long vers de quinze syllabes (« E a/í /a/brir/ as/ mãos./ Re/la/xam/ a/ves/ a/ bel-/pra/zer »). Le dernier distique est introduit par un vers de quatorze syllabes et clôt le poème avec un endécasyllabe.

Comme dans le poème analysé précédemment, la maintenance du schéma des rimes oblige à des remaniements syntaxiques et à l'introduction de quelques mots qui ne figurent pas dans le texte original. Il n'y aurait pas de problème si, outre les rimes, ces changements servaient également à respecter la versification. C'est-à-dire que les

⁷⁴⁷ SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 244.

⁷⁴⁸ MALAVOGLIA, Fabio, Jules Supervielle: Pegar, *Rádio Metrôpolis*, 2017.

alexandrins du poème en français sont à notre avis aussi importants que les rimes, ces deux éléments les encadrent dans les contraintes classiques qu'utilise son auteur dans *Le Forçat innocent*. Ce sont des caractéristiques fondamentales de sa poésie au début des années 1930, après pratiquement une décennie entière de ruptures et d'expériences dans le domaine de la versification. Cet extrait de « Saisir » ne représente pas du tout la poursuite de la libération du vers chez Supervielle. À ce propos, signalons l'importance de l'étude des différentes phases de la production d'un poète pour définir les démarches qui guideront la traduction de son œuvre.

Soulignons, dans ce bilan, qu'il s'agit de trois profils de traducteurs bien différents : d'abord une chercheuse du domaine des études de traduction qui propose dans son travail toute une réflexion théorique justifiant ses choix ; puis un poète reconnu du grand public, en pleine connaissance des outils esthétiques de sa langue, et qui a d'ailleurs reconnu l'influence, sur sa création poétique, de l'auteur qu'il traduit ; et enfin un journaliste et lecteur désireux de diffuser l'œuvre d'un poète étranger dans sa langue maternelle. Chaque travail possède ses caractéristiques, ses priorités et ses difficultés à trouver des solutions aux démarches qui y sont présentées.

Notre lecture critique de ces trois travaux, à partir de leurs spécificités, nous a appris la pluralité des problèmes impliqués dans le travail de traduction poétique. S'il est nécessaire tout d'abord d'avoir une connaissance solide de la langue de départ et de la langue cible, ainsi que des contraintes de versification particulières à chacune, il est également important de connaître l'œuvre de l'écrivain dont le texte sera traduit, sans oublier finalement la définition d'une hiérarchie des critères. C'est ce dernier aspect d'ailleurs que nous allons essayer de détailler dans les chapitres suivants.

Chapitre 2 – Traduire *Débarcadères*

Rappelons que le recueil a connu trois différentes éditions et la traduction que nous proposons concerne le texte de l'édition originale de 1922. Nous revenons aux commentaires de Michel Collot sur les remaniements faits dans les éditions suivantes. Relativement au texte de 1934, il s'agit plutôt d'« une réaction sensible contre certaines audaces de la version originale. [...] Ces corrections vont en général dans le sens d'une plus grande rigueur ; le poète traite avec sévérité des vers qui pouvaient sembler diffus, prosaïques ou superflus »⁷⁴⁹. Par ailleurs, il souligne que la deuxième version est plus *sage*, étant donné que la version originale reflétait le désordre de l'esprit et l'inspiration du vertige⁷⁵⁰.

Relativement à l'édition de 1956, toujours selon Michel Collot, « Supervielle prendra conscience de l'appauvrissement que les suppressions et les corrections de 1934 avaient fait subir au texte original »⁷⁵¹. Le poète y réhabilite donc quelques strophes et des vers supprimés « qu'un souci excessif de clarté et de concision lui avait fait sacrifier en 1934 »⁷⁵². Cependant, dans la troisième édition,

il conserve les corrections qui étaient indispensables à l'intelligibilité ou à la correction de la syntaxe. Et, de plus, il substitue souvent la minuscule aux nombreuses majuscules qui, en 1934 encore, soulignaient de façon un peu trop visible l'effort d'abstraction, hypostasiant des entités comme la Pampa, la Mer, le Destin ou les Distances.⁷⁵³

Ces remarques indiquent que toutes les corrections et tous les remaniements du texte original sont datés, c'est-à-dire que les changements reflètent la phase de création où l'écrivain est immergé. Le Supervielle des années 1930 trouvait le texte de 1922 trop audacieux, et celui de 1956 le prend avec moins de rigueur, mais considère quand même indispensable l'intelligibilité des poèmes. Il semble qu'il y suit l'art poétique auquel il songeait en 1951, d'où l'affirmation suivante : « N'écrivant pas pour des spécialistes du mystère j'ai toujours souffert quand une personne sensible ne comprenait pas un de mes poèmes »⁷⁵⁴.

⁷⁴⁹ COLLOT, Michel, Notice de *Débarcadères*, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 710.

⁷⁵⁰ Ibidem.

⁷⁵¹ Ibidem, p. 711.

⁷⁵² Ibidem.

⁷⁵³ Ibidem.

⁷⁵⁴ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 561.

Malgré les corrections postérieures, nous choisissons la première édition de *Débarcadères*, car justement le texte reflète son époque de parution, soit le temps du contexte historique, soit le temps de la création poétique de son auteur. Les audaces, les abstractions, le désordre de l'esprit ou les dites imperfections ne sont pas, à notre avis, des défauts, ils représentent avant tout un document témoignant d'une phase particulière de toute une vaste œuvre. *Débarcadères* concentre en 1922 le carrefour esthétique du début du XX^e siècle et révèle comment un écrivain qui venait d'absorber la poésie moderne la met en pratique avec sa plume. La transition que subissait le poète y est naturellement plus saisissable. En outre, la première édition est le moment clé où se révèle le caractère d'« un conciliateur, un réconciliateur des poésies ancienne et moderne »⁷⁵⁵, traits dont Supervielle se réclamera plus tard dans son art poétique.

Nous ajoutons à ces justifications plus générales d'autres éléments importants. D'abord la division en parties et l'ordre des poèmes qui semblent donner au recueil une certaine unité, un certain parcours dans leur succession, comme une sorte de voyage. En plus, la disposition graphique du texte en italique pour les poèmes présentant des versets est un élément également remarquable en ce que le document révèle une époque ; il s'agit là d'une sorte de *mise en valeur de la nouveauté* qui finit par renforcer la valeur historique de l'ouvrage.

Poursuivant ces justifications préalables, observons que nous avons procédé à la traduction en portugais d'un choix de poèmes de *Débarcadères*, et non de son intégralité. Il n'y a pas de raison particulière pour cette réduction sinon le fait pragmatique de notre limitation de temps. Nous avons ainsi sélectionné des poèmes exprimant les éléments fondamentaux de l'ouvrage à notre avis, comme le parcours de la division en parties – notre traduction porte au moins sur deux poèmes de chaque partie – ; la thématique de l'intériorité et de l'extériorité, ainsi que des expériences analogiques de l'espace et du temps ; le mélange des poésies ancienne et moderne.

Avant de traiter des critères théoriques, nous pouvons exposer les critères esthétiques régissant notre traduction. Le premier, c'est de respecter la poétique de Supervielle où il exprime plutôt une poésie d'images qu'une poésie de mots : « j'écris souvent sans penser aux mots, je m'efforce même d'oublier leur existence pour cerner de plus en plus étroitement ma pensée ou plutôt cet état intermédiaire entre la pensée

⁷⁵⁵ Ibidem, p. 560.

et le rêve qui donne naissance au poème »⁷⁵⁶. Cet état intermédiaire entre la pensée et le rêve est bien représenté par plusieurs oxymores qu'utilise le poète. *Débarcadères* s'encadre dans cette caractéristique générale de sa création. Plus particulièrement et comme nous l'avons vu dans notre approche comparative de l'espace, le recueil met en place les recherches de Supervielle concernant le *sentiment de la nature* allié à la *couleur locale* de l'Amérique du Sud et des autres paysages qui le composent. Ainsi, nous essayons de maintenir le lexique le plus transparent possible du français en portugais quand il s'agit de préciser la description spatiale.

Nous sommes également attentifs à ce qu'affirme Michel Collot sur le lexique de *Débarcadères*, où des mots du domaine philosophique côtoient ceux de la vie pratique la plus quotidienne, cette caractéristique relevant selon lui « du souci moderne d'effacer la distinction entre le poétique et le prosaïque, de renverser la hiérarchie entre les niveaux de langue »⁷⁵⁷. Bien repérer les niveaux de langue nous semble donc essentiel. Notre étude de l'espace, dans la perspective de la structure d'horizon, amplifie notre lecture sur les thèmes de la verticalité et de l'horizontalité, du clair et de l'obscur que nous avons bien découpés. Finalement, l'ouvrage mêle les contraintes de la versification classique et des ruptures modernes, celles-ci notamment en utilisant le verset et sa caractéristique qui rappelle la prose. Notre effort est de respecter dans notre traduction toutes ces orientations variées et les dialectiques de *Débarcadères*.

2.1 Références théoriques

Pour notre traduction, deux champs théoriques sont consultés : celui du travail sur les difficultés générales de la traduction et celui du domaine plus spécifique de la traduction de la poésie. Pour des raisons que l'on apprendra tout de suite, le premier cas est nommé la base théorique collective ; le second cas, la base théorique individuelle.

Ma participation au groupe d'études des *Difficultés de compréhension et/ou de traduction du français en portugais*, ayant lieu à l'université fédérale du Rio Grande

⁷⁵⁶ Ibidem, p. 563.

⁷⁵⁷ COLLOT, Michel, Notice de *Débarcadères*, in : SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 708.

do Sul sous la coordination de M. Robert Ponge, justifie l'appellation *collective* à une des bases théoriques adoptées dans ma recherche. Je profite des études en groupe pour composer ma perspective concernant le travail de traduction, toujours ancré sur les difficultés de compréhension et/ou de traduction.⁷⁵⁸

À propos de la vision générale de la traduction, c'est-à-dire la perspective partagée – donc collective – par le groupe d'études, nous envisageons le travail du traducteur comme celui d'un médiateur qui énonce, selon Jean Dubois, « dans une autre langue (ou langue cible) ce qui a été énoncé dans une langue source, en conservant » ou, plutôt, en s'efforçant à conserver « les équivalences sémantiques et stylistiques »⁷⁵⁹. Cette interruption nécessaire de la citation pour observer un effort marque les défis inhérents dans le travail du traducteur : la conservation des équivalences sémantiques et stylistiques entre deux langues n'est pas toujours possible, ce qui est à l'origine des difficultés de compréhension et/ou de traduction. Sur cette voie, Christine Durieux souligne que si la traduction ne présentait pas de problèmes, la traduction par ordinateur donnerait d'excellents résultats⁷⁶⁰.

Cette complexité s'étend au cas spécifique de la traduction de la poésie. Il s'agit d'un genre textuel où la dichotomie forme/fond – ou, si l'on préfère, les éléments stylistique/sémantique – présente une dynamique particulière. Cette singularité pourrait être justifiée, entre autres possibilités, à partir de l'analyse proposée par Jakobson dans « Linguistique et poétique », célèbre essai paru en 1960. Selon le linguiste russe, la poésie « est une province où le lien entre son et sens, de latent, devient patent, et se manifeste de la manière la plus palpable et la plus intense »⁷⁶¹. Dans cet ouvrage, l'auteur établit les différentes fonctions linguistiques relativement à chacun des six facteurs constitutifs de tout procès communicatif⁷⁶². La

⁷⁵⁸ Il convient de faire une brève présentation des objectifs du groupe. L'objectif théorico-descriptif classe les principaux types de difficulté de compréhension et/ou de traduction du FLE ; les participants consultent des études sur la typologie des difficultés de compréhension et/ou de traduction et, pour saisir les spécificités de chaque type, on examine des travaux spécialisés. L'objectif pratique vise à produire un glossaire de difficultés de compréhension et/ou de traduction concrètes du FLE en portugais du Brésil. Les participants commencent par collationner trois petits dictionnaires brésiliens qui recensent des difficultés, et l'on analyse aussi celles qui surgissent dans la pratique d'enseignants et/ou de traducteurs des membres de l'équipe.

⁷⁵⁹ DUBOIS J. et alii, **Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage**, Paris, Larousse, 2002, p. 486.

⁷⁶⁰ DURIEUX, Ch., La difficulté en traduction, **Revue des lettres et de traduction**, N° 5, 1999, p. 32.

⁷⁶¹ JAKOBSON, Roman, « Aspects linguistiques de la traduction » (1959), in : **Essais de linguistique générale**, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 241.

⁷⁶² Le schéma de ce procès comporte d'abord un Destinateur et un Destinataire ; entre ces deux pôles, il y a un Contexte, un Message, un Contact et un Code. Toujours selon Jakobson (Ibidem), « chacun de ces six facteurs donne naissance à une fonction linguistique différente », dont la fonction poétique.

fonction poétique serait caractérisée par « la visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte »⁷⁶³.

Cette perspective rappelle l'idée d'autonomie du texte poétique par rapport aux divers niveaux de la communication, ce qui est bien marqué chez Sartre au moment où il trace la différence fondamentale entre le texte du prosateur et celui du poète, qui « s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes »⁷⁶⁴. Chez Jakobson, cependant, il n'est pas le cas de dire que la poésie ne présente pas de signes linguistiques, d'instruments pour communiquer. En fait, seulement une interprétation détournée de « Linguistique et poétique » pourrait soutenir que la poésie est séparée de tout ce qui est extérieur aux éléments textuels formels, stylistiques et/ou concrets qui codifient un message.

Álvaro Faleiros, dans « Tradução & poesia », trace un bref panorama historique de la théorie de la traduction de la poésie au Brésil. Le poète Haroldo de Campos, avec son concept de *transcriação* (« transcréation »), serait le premier à y systématiser une théorie de la traduction poétique. Dès son premier travail dans ce sens, « Da tradução como criação e como crítica » paru en 1963, Campos propose un projet de réécriture textuelle basé sur l'isomorphie, ayant la forme – les éléments textuels concrets – comme critère principal de la traduction poétique. Quelques années plus tard, il indique chez Jakobson les bases de sa conception de la traduction. Selon lui, la notion de fonction poétique jakobsonienne est centrale pour la compréhension du travail de traduction poétique : « Entendo por transcriação a operação que traduz, no poema de chegada, a coreografia da “função poética” jakobsoniana »⁷⁶⁵. Ainsi, pour Haroldo de Campos, traduire la poésie, c'est traduire la fonction poétique.

La formule de ce poète brésilien ne présenterait pas de problème si la fonction poétique de Jakobson était lue dans toute sa complexité et dans sa corrélation avec les autres fonctions linguistiques. L'inattention de Campos, c'est de comprendre la prééminence de la fonction poétique dans un texte de poésie comme la raison du primat des aspects formels dans ce même texte, pour en exclure les données

⁷⁶³ Ibidem, p. 218.

⁷⁶⁴ SARTRE, J.-P., **Qu'est-ce que la littérature ?**, Paris, Gallimard, 1972, p. 18.

⁷⁶⁵ CAMPOS, H., Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor, in : TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Orgs.), **Haroldo de Campos – transcriação**, São Paulo, Perspectiva, 2013, p. 125.

sémantiques et contextuelles des autres fonctions qui y sont également présentes. D'ailleurs, c'est Jakobson lui-même qui le remarque :

l'étude linguistique de la fonction poétique doit outrepasser les limites de la poésie, et, d'autre part, l'analyse linguistique de la poésie ne peut se limiter à la fonction poétique. Les particularités des divers genres poétiques impliquent la participation, à côté de la fonction poétique prédominante, des autres fonctions verbales, dans un ordre hiérarchique variable.⁷⁶⁶

Le panorama historique de la traduction poétique au Brésil élaboré par Álvaro Faleiros identifie une tendance des traducteurs de poésie brésiliens : « foi se constituindo uma poética do traduzir que considera os aspectos formais mais evidentes – como a métrica e a rima – como os aspectos dominantes na reconstituição da forma-poema »⁷⁶⁷. L'auteur n'affirme pas si le phénomène est influencé par ou influenceur de la *transcrição* d'Haroldo de Campos.

Nous avons cependant une hypothèse. Curieusement, la traduction poétique au Brésil n'est pas le seul champ où une interprétation *détournée* de « Linguistique et poétique » a fait l'objet d'une polémique. Poursuivant ses critiques contre la *clôture du texte* engendrée par les structuralistes, Michel Collot évoque Jakobson dans le chapitre « Poésie et référence » de sa *Poésie moderne et la structure d'horizon*⁷⁶⁸. Avant Álvaro Faleiros et dans un autre contexte de production intellectuelle, il avertissait déjà contre une lecture superficielle du linguiste russe :

L'accent mis par le structuralisme sur la « fonction poétique » du langage a souvent conduit à négliger, dans l'analyse et la théorie du poème, le rôle de la *référence*. Pourtant, Jakobson lui-même n'a jamais prétendu que celle-ci fût en poésie purement et simplement abolie. La prédominance reconnue à la fonction poétique n'exclut pas l'intervention dans le poème des autres fonctions linguistiques. Il semble plus juste de dire que ces dernières y sont redéployées selon une hiérarchie et une configuration nouvelles, différentes de celles qui président au langage courant, et variant d'ailleurs selon les divers genres poétiques (Jakobson reconnaît par exemple que la poésie épique « met fortement à contribution la fonction référentielle »). Du fait de cette redistribution des rôles, chaque fonction se trouve réévaluée et redéfinie selon des modalités spécifiques.⁷⁶⁹

⁷⁶⁶ JAKOBSON, Roman, « Aspects linguistiques de la traduction » (1959), **Essais de linguistique générale**, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 219.

⁷⁶⁷ FALEIROS, Á, Tradução & poesia, in : AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. *Tradução & perspectivas teóricas e práticas* [online], São Paulo, Editora UNESP ; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 274.

⁷⁶⁸ Ouvrage que nous avons présenté dans la Deuxième Partie du présent travail.

⁷⁶⁹ COLLOT, Michel, **La poésie moderne et la structure d'horizon**, Paris, PUF, 1989, p. 171.

La tendance à une *clôture du texte* dépasse la seule analyse poétique et touche au champ de la traduction pour fonder une esthétique de la traduction poétique, comme l'a fait Haroldo de Campos. Il semble donc que sa *transcrição*, plutôt que de représenter une tradition dans le champ particulier de la traduction poétique au Brésil, incarne, comme tant d'autres études des années 1960 en France, les efforts pour l'isolement du texte littéraire, une perspective qui a profondément influencé l'interprétation des textes des formalistes russes.

2.2.1 Mário Laranjeira et sa *Poética da tradução*

Pour une lecture de Roman Jakobson, Álvaro Faleiros cite le travail de Mário Laranjeira⁷⁷⁰. Ce dernier élabore, dans *Poética da tradução*, paru en 1993, un système d'interprétation de la poésie et y utilise également la fonction poétique jakobsonienne. Différemment de Campos, pour qui l'aspect formel du texte prévaut au point de justifier quelques déplacements sémantiques du texte original, Laranjeira soutient que le poème doit être compris dans sa totalité, c'est-à-dire en respectant toutes les fonctions linguistiques qui y sont présentes et qui sont exprimées aux niveaux syntaxique, sémantique, prosodique et sonore.

Toujours autour de la fonction poétique de Jakobson, Laranjeira attribue à la poésie une capacité intrinsèque de générer des sens non-référentiels, « afastando-se da mimese em benefício da semiose, rompendo a linguagem tética através do processo de significância »⁷⁷¹. Plus récemment, Laranjeira définit le travail du traducteur de poésie en utilisant la notion de signifiante :

O tradutor do poema deve, pois, ter diante de seu texto uma atitude bem diferente daquela do tradutor de um texto veicular. Enquanto esse traduz especialmente o sentido, o primeiro deve, em sua operação de reescrita, fazer que passe para o seu texto a significância específica do poema original, pois ela constitui a sua carteira de identidade.⁷⁷²

⁷⁷⁰ Traducteur et professeur universitaire brésilien.

⁷⁷¹ Concernant ce dernier terme, dit *signifiante* en français, Laranjeira affirme l'emprunter à Michel Riffaterre dans son ouvrage *Sémiotique de la poésie* paru en 1983. LARANJEIRA, Mário, **Poética da Tradução**, São Paulo, EDUSP, 1993, p. 24.

⁷⁷² LARANJEIRA, Mário, Sentido e significância na tradução poética, **Estudos Avançados**, 26 (76), 2012, p. 30.

Dès sa *Poética da tradução*, l'auteur nous offre une critique profonde des polarisations telles que forme/fond qui ne sont, selon lui, que des positions idéologiques valorisant un pôle en détriment de l'autre et qui soutiennent, entre autres préjugés, la supposition de l'intraductibilité poétique. Il revient à Roman Jakobson pour souligner la complexité des différentes fonctions linguistiques : « uma leitura mais ampla da obra de Jakobson deixa claro ser apenas aparente o dualismo forma/conteúdo que desponta aqui e ali em sua exposição. Nunca é uma posição irreduzível. É antes uma atitude didática, um passo analítico »⁷⁷³. C'est à ce moment que la notion de signifiante est introduite pour faire comprendre, plus clairement, la synthèse définitive que Jakobson cherchait :

Não se pode, pois, separar, na prática nem na teoria da tradução poética, a forma do fundo. Muito menos ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma – esse adorno que poetizaria o fundo – como intraduzível. Toda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram em uma unidade, em uma totalização essencial. [...] É esse processo de geração de sentidos existente no texto de partida, a sua significância, que é trabalhado no ato tradutório de maneira a obter-se na língua-cultura de chegada, não o mesmo fundo vestido de uma mesma forma, mas uma interação semelhante de significantes capaz de gerar semelhantemente a significância do poema. A poeticidade do texto reside numa relação geradora de sentidos. Traduzir o poema é trabalhar a língua de chegada para se obter uma relação semelhante a nível de significantes que acarretará uma significância correlata à do poema original.⁷⁷⁴

Cette dialectique du stylistique et du sémantique nous renvoie à la perspective générale sur la traduction observée par Dubois. Cependant, quand on considère la théorie jakobsonienne des différentes fonctions linguistiques, il est important de comprendre que les plusieurs niveaux textuels ne sont pas de simples dichotomies.

La traduction poétique ne cherche pas évidemment une équivalence totale entre les textes de la langue de départ et de la langue cible. La signifiante est avant tout un effort pour trouver des dynamiques sémiologiques semblables dans chacune des langues impliquées dans la traduction à partir des outils dont chacune dispose.

Nous avons profité, dans notre traduction, de ces leçons d'une traduction dialectique ne priorisant pas la forme ou le fond, le signifiant ou le signifié, mais ses complexités selon chaque texte et chaque langue. Nous rejoignons ainsi les efforts visant à l'abandon d'une tendance ou même d'une tradition formaliste de la traduction

⁷⁷³ LARANJEIRA, Mário, *Poética da Tradução*, São Paulo, EDUSP, 1993, p. 28.

⁷⁷⁴ Ibidem, p. 29.

poétique au Brésil. Le fait que *Débarcadères* présente des poèmes mêlant des contraintes classiques et des ruptures modernes nous oblige à respecter les uns comme les autres dans la traduction en portugais, mais cela ne veut pas dire que nous ne nous y centrons que sur les seules dynamiques formelles.

Chapitre 3 – Commentaires sur notre traduction de *Débarcadères*

La méthodologie de notre traduction a deux étapes : celle du niveau sémantique et celle du niveau de la versification. Au niveau sémantique, le travail se distribue dans les 5 sous-étapes combinant les recherches individuelles et les rencontres avec le groupe d'études : 1) analyse du texte original et repérage des difficultés de compréhension et/ou de traduction au cours du travail individuel⁷⁷⁵ ; 2) classification de ces difficultés en types ; 3) collationnement de ces difficultés dans différents dictionnaires ; 4) présentation des difficultés au groupe d'études, en cherchant des solutions sémantiques provisoires.

Au niveau de la versification, la traduction suit également un ordre prédéfini : 1) reconnaissance des contraintes formelles – une tâche qui n'est pas évidente d'un premier coup d'œil puisque *Débarcadères* mêle parfois la tradition classique et les ruptures modernes dans un même poème – ; 2) adaptation de la traduction sémantique aux contraintes formelles observées, lorsque celle-là présente des équivalences le plus souvent rythmiques et, plus rarement, phonétiques – nombre de suffixes du français, par exemple, sont analogues aux suffixes du portugais, comme les terminaisons en *-er* de quelques verbes du premier groupe qui ont en portugais la terminaison *-ar*. Il s'agit ici d'une étape où la source latine commune des deux langues peut être utile ; 3) lorsque le rythme, la syntaxe et la structure des mots entre une langue et l'autre n'ont aucune équivalence, nous cherchons à organiser la *signifiance* interne de la langue cible pour trouver des ressemblances avec celle de la langue de départ.

3.1 Le niveau sémantique

À propos des types de difficultés de compréhension et/ou de traduction dans *Débarcadères*, les cas analysés ici sont les faux amis, la polysémie et l'homonymie. Selon les définitions de plusieurs travaux (dont Dubois 2002 et Rónai 1976 notamment), les faux amis concernent toujours deux langues différentes : ce sont des mots qui sont identiques et/ou qui se ressemblent graphiquement et/ou phonétiquement dans la langue source et dans la langue cible, ayant pourtant des sens

⁷⁷⁵ C'est-à-dire un mot/expression dont je ne comprends pas le sens après consulter le(s) dictionnaire(s) ou un mot/expression qui n'a pas d'équivalence dans la langue cible – le portugais. Si le texte ne présente pas de DCT, je passe directement à l'étape 2) de la traduction, du domaine de la versification.

différents dans chacune. La polysémie et l’homonymie concernent l’univers d’une seule langue : cette dernière répond au cas où deux ou plusieurs mots sont graphiquement et/ou phonétiquement identiques et/ou se ressemblent, mais qui ont de différents sens ; la première, c’est le cas où un même mot a deux ou plusieurs sens.

Voici les cas que nous analysons ensuite : le mot « quintes », présent dans le poème « Retour » ; le mot « étale », présent dans le poème « Aux oiseaux » ; le mot « leste », présent dans « La chanson du baladin ». La traduction en portugais du mot « quintes » est le seul cas exposé dans le présent chapitre. N’ayant pas de contraintes de versification, écrit en versets, le poème « Retour » nous a permis une traduction sans un soin formel supplémentaire. Les solutions pour les autres cas sont présentées dans le chapitre sur les difficultés de la versification, la seconde étape de notre travail.

Commençons par un extrait de « Retour » où nous soulignons le mot « quintes » :

Je me mêle à une terre qui ne rend de comptes à personne et se défend de
[ressembler à ces paysages manufacturés d’Europe, saignés par les
[souvenirs,
à cette nature exténuée et poussive qui n'a plus que des **quintes**⁷⁷⁶ de
[lumière,
et, repentante, efface, l’hiver, ce qu’elle fit pendant l’été.⁷⁷⁷

Les types de difficulté du mot « quintes » sont : 1) faux ami, puisqu’il existe le mot *quinto (a)(s)* en portugais. Selon le dictionnaire *Caldas Aulete*, *quinto* peut être un nom (la cinquième partie de quelque chose) ou un adjectif numéral (ce/celui qui, dans une séquence, correspond au numéro cinq), ressemblant à la graphie du mot « quinte » en français, mais ne correspondant pas à tous les sens dans la langue de départ ; 2) homonymie et 3) polysémie. Ces deux dernières difficultés de « quintes » sont observées dans la table du collationnement des trois dictionnaires français-français consultés :

Le Robert	Larousse	TLFi
N. f. (substantivation au fém. de l'a. fr. <i>quint</i> "cinquième", lat. <i>quintus</i>). 1. <i>Mus.</i> Cinquième degré de la gamme diatonique. 2. Suite de cinq	N. f. (du latin <i>quintus</i>) 1. <i>Mus.</i> Intervalle de cinq degrés dans l'échelle diatonique. 2. À certains jeux de cartes, réunion de cinq cartes qui se suivent.	Adjectif : <i>MÉD.</i> , vx. <i>Fièvre quinte</i> . Fièvre intermittente dans laquelle les accès reviennent tous les cinq jours.

⁷⁷⁶ Nous avons marqué en gras les mots analysés.

⁷⁷⁷ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l’Amérique latine, 1922, p. 17.

<p>cartes de même couleur. 3. Escr. Cinquième garde, un des engagements ou parades en ligne haute et en dedans.</p> <p>N. f. (rattaché à <i>quinte de toux</i>). Vx. Caprice ; brusque accès de mauvaise humeur (V. <i>Quinteux</i>).</p> <p>N. f. (de <i>quinte</i>, "toux revenant toutes les cinq heures"). Accès de toux caractéristique de la coqueluche.</p>	<p>3. Escr. L'un des engagements (en dedans) de la ligne haute ; parade simple correspondant à cet engagement.</p> <p>N. f. (de <i>quinte</i>) 1. Quinte de toux, ou <i>quinte</i>, accès de toux violent et prolongé. 2. Litt. Caprice, mauvaise humeur soudaine. 3. Rétif, en parlant d'un cheval. 4. Fauconn. Se dit d'un oiseau qui s'écarte trop.</p>	<p>Subst. Fém. : 1. ESCR. La cinquième des positions classiques. 2. JEUX (en partic. <i>au piquet</i>). Suite de cinq cartes de la même couleur. 3. MUS. Intervalle de cinq degrés dans l'échelle diatonique. 4. Synon. de <i>accès, crise</i>. A. Quinte (de toux). <i>Avoir une quinte (de toux); être pris d'une quinte (de toux); être en proie à une quinte (de toux).</i></p> <p>B. P. anal. littér. [Le compl. du nom, explicité ou non, désigne une réaction émotionnelle] <i>Quinte de pleurs, de rire.</i></p>
---	---	--

Voyons l'homonymie dans les trois dictionnaires du tableau⁷⁷⁸ : *Le Robert* propose « quinte » comme trois noms féminins dont le premier est une substantivation d'un adjectif numéral et les deux suivants appartiennent à un champ sémantique divers du premier, lié à la maladie, cependant avec une racine numérale (« toux revenant toutes les cinq heures ») commune ; *Larousse* sépare, également, deux noms féminins avec deux champs sémantiques éloignés ; le *TLFi*, plus détaillé, nous offre un adjectif et un substantif féminin, c'est-à-dire deux mots clairement différents puisque séparés par leurs classes grammaticales. Quant à la polysémie, elle est marquée dans les énumérations et les lettres majuscules qui exposent les variations sémantiques d'une même définition du mot « quinte ».

Le champ sémantique de la maladie et de l'accès de toux pour *quinta* n'existe pas en portugais brésilien ; c'est où reposent nos difficultés de compréhension et de traduction du mot. En lisant « Retour », le lecteur lusophone brésilien aura tendance à comprendre l'expression « quintes de lumière » comme « quintes parties d'une lumière », et non « accès/crise de toux de lumière », qui est le bon sens. Pour arriver à celui-ci, nous avons analysé trois données : 1) le contexte sémantique de l'extrait du poème, où la « nature extenuée et poussive » apporte le champ sémantique de la maladie ; 2) les entrées des dictionnaires présentant « quinte » comme un synonyme pour « accès de toux » ; 3) la présentation de la difficulté au groupe d'études, le moment où les participants ont confirmé l'existence de la difficulté pour les lusophones brésiliens, ainsi que la possibilité de solution sémantique à partir de dictionnaires, de leur connaissance du FLE et de recherches plus affinées.

⁷⁷⁸ Toutes les définitions réunies dans les tableaux qui suivent ne sont que des extraits des entrées des dictionnaires consultés. Même si incomplètes, elles suffisent pour l'analyse proposée.

Voici notre traduction en portugais de « quintes » :

à cette nature extenuée et poussive qui n'a plus que des quintes de lumière, ⁷⁷⁹	a essa natureza extenuada e sem fôlego que não tem mais que tosses de luz,
--	---

En considérant le sens « accès/crise de toux » du mot en question, nous avons eu quelques options pour la traduction. Il serait possible de proposer « acessos/crises de tosse de luz » pour maintenir le sens littéral. Cependant, l'expression nous a paru trop longue et la répétition de la préposition *de* dans « de tosses de » casserait à notre avis la fluidité du verset, même s'il n'a pas de contraintes formelles. Ainsi, nous avons jugé prudent de maintenir l'équivalence d'un seul mot en portugais. Il restait donc « acessos de luz », « crises de luz » ou « tosses de luz » comme les meilleures options. Nous avons vite éliminé les deux premières parce qu'elles n'expriment pas le sens maladif que le mot *quintes* garde. Mais la motivation principale de notre choix, c'est que « tosses de luz » maintient la personnification du poème en français : dire que la nature est « poussive », que la lumière est le résultat de ses toux, c'est donner des caractéristiques humaines à un objet inanimé décrit, ce procédé stylistique si fréquent chez Supervielle et notamment dans *Débarcadères*.

Le cas du mot « étale » concerne « Aux oiseaux », poème organisé en quatre quatrains d'alexandrins. Soulignons, dans la troisième strophe, le mot en question :

Libre, je veux enfin dépasser l'heure **étale**,
Voir le ciel délirer sous une effusion
D'hirondelles criant mille autres horizons,
Vivre, enfin rassuré, ma douceur cérébrale.⁷⁸⁰

Les types de difficulté de ce cas sont, comme le précédent, le faux ami, l'homonymie et la polysémie. Il faut que le lecteur lusophone brésilien ait un certain niveau de connaissance de la phonétique du FLE pour tomber dans le piège de ce faux ami, la prononciation du mot « étale » en français ressemble à celle du verbe *estala* ou du nom *estalo* en portugais. Selon le dictionnaire *Caldas Aulete*, *estalo* est une sorte de bruit sec, tandis qu'*estala* est la conjugaison à la troisième personne du singulier (présent de l'indicatif) du verbe *estalar*, l'action de produire le bruit sec. En outre, *estala* peut signifier écurie, stalle et gare.

⁷⁷⁹ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 17.

⁷⁸⁰ Ibidem, p. 74.

Dans le tableau ci-dessous, l'homonymie et la polysémie d'« étale » sont exposées :

Le Robert	Larousse	TLFi
<p><i>Adj. et n.</i> ([bière] <i>estale</i> "qu'on a laissé reposer", de <i>estaler</i>, <i>étaler</i>).</p> <p>I. Adj. 1. Sans mouvement, immobile. <i>Mer étale</i>, qui ne monte ni ne baisse. <i>Navire étale</i>, immobile. 2. Fig. ou <i>par compar.</i> Sans aucune agitation. V. Calme, fixe, immobile, stationnaire.</p> <p>II. N.f. ou <i>m.</i> Mar. <i>L'étale de pleine mer, de basse mer.</i></p>	<p><i>Adj. (de étaler).</i> 1. <i>La mer est étale</i>, son niveau reste stationnaire (à marée haute ou à marée basse). 2. <i>Le fleuve, la rivière est étale</i>, la crue a cessé et le niveau de l'eau est stationnaire. 3. <i>Mar. Navire étale</i>, navire complètement arrêté. 4. (v. 1900). Qui ne présente pas d'agitation, calme.</p> <p><i>V. tr. Mar. 1. Étaler le vent, la marée</i>, réussir à résister au vent, à la marée. 2. Étaler une voie d'eau, empêcher l'eau de monter dans un compartiment envahi, en actionnant les pompes.</p> <p><i>V. tr. (de étal). Étaler des objets</i>, les exposer pour la vente.</p>	<p>Adjectif : A. MARINE</p> <p>1. [En parlant de la mer] Qui est immobile, a cessé de monter ou de descendre et n'a pas commencé son mouvement inverse. <i>Emploi subst. masc.</i> Court moment où la mer est immobile entre deux marées. 2. P. ext. Qui reste stationnaire. <i>Ancre étale.</i> Ancre qui s'arrête au fond après avoir chassé.</p> <p>B. P. métaph ou <i>au fig.</i> (surtout au XX^e s.). Qui est calme, stationnaire après une période agitée ou tumultueuse.</p>

Tous ces trois dictionnaires réunissent plus d'une classe grammaticale pour employer cette entrée (on voit nom, adjectif et verbe) : c'est l'homonymie. Et ils offrent, également, plus d'une définition quand il s'agit du même mot : c'est la polysémie.

Aucun des sens en français ne répond aux définitions d'*estala* ou d'*estalo* en portugais, donc il s'agit d'un faux ami par excellence. D'un autre côté, l'expression « heure étale » dans le poème pose des difficultés dès le seul domaine de la langue française. Qu'est-ce que cela veut dire ? La syntaxique, d'abord, pourrait indiquer un adjectif qualifiant le nom « heure ». Cependant, il s'agit du langage poétique, donc d'autres possibilités ne doivent pas être abandonnées : « heure qui étale » (sujet + verbe), « heure-étale » (nom+nom), etc. De toute façon, la définition B. du *TLFi* paraît garder une solution où « étale » est employé « *P. métaph* ou *au fig.* (surtout au XX^e s.) ». Ainsi, nous avons encore un autre type de difficulté de compréhension et de traduction d'« étale » : son utilisation au niveau figuré.

Présent dans « La chanson du baladin », poème qui fait la clôture de *Débarcadères*, le dernier mot analysé est « leste » :

Il avait tant voyagé
Que son cœur très allégé

Ici, pour le lecteur lusophone brésilien, aucune connaissance du FLE n'est nécessaire pour tomber dans le piège de ce faux ami : *leste* est, en portugais, exactement la graphie du point cardinal « est ». Relativement au domaine de la langue française, « leste » est un bon exemple de polysémie :

Le Robert	Larousse	TLFi
<p>Adj. (aussi "bien équipé, élégant", XVIe et XVIIe ; it. <i>lesto</i>). 1. Qui a de la souplesse, de la légèreté dans les mouvements. V. Agile, alerte, dégagé, léger, vif. <i>Vieillard encore leste. Se sentir leste et dispos.</i> 2. Irrespectueux. V. Cavalier, désinvolte. <i>Le ton m'a paru trop leste.</i> 3. Qui dépasse la réserve prescrite par l'honnêteté du langage. V. Gaillard, gaulois, grivois, hardi, hasardé, libre, licencieux. <i>Plaisanteries un peu lestes.</i></p>	<p>Adj. (it. <i>lesto</i>, dégagé). 1. Se dit de quelqu'un (ou de son comportement) qui est agile, souple dans ses mouvements : <i>Un vieillard encore leste</i> (syn. ALERTE). <i>Marcher d'un pas leste</i> (syn. VIF). <i>Avoir la main leste</i> (= être prompt à frapper). 2. Se dit de paroles ou d'actions qui sont contraires à la pudeur (souvent modifié par un adv.) : <i>Une plaisanterie un peu leste</i> (syn. CRU, GRIVOIS). <i>Un conte très leste de La Fontaine</i> (syn. LICENCIEUX). Class. et Litt. leste. adj. Éléphant, en bon état pour se présenter en public : <i>Elle portait un habillement d'amazone à la fois leste et galant</i> (Mérimée).</p>	<p>Adjectif : A. 1. a) [En parlant d'un animé] Qui manifeste de la souplesse, de la promptitude et de l'aisance dans ses gestes, ses mouvements. Synon. <i>agile, alerte, preste, vif.</i> b) [P. méton. du déterminé] <i>Prompt, précis, agile.</i> [En parlant de tout ou partie d'un membre]. <i>Ces membres lestes semblent toujours prêts aux acrobaties</i> (HOURTICQ, <i>Hist. art, Fr.</i>, 1914, p. 247). 2. [En parlant de qqn] <i>Qui est bien équipé, bien vêtu de manière à exécuter avec agilité tous les mouvements.</i> B. Au fig. 1. <i>Vx.</i> [En parlant de qqn] <i>Adroit, prompt à trouver des expédients.</i> 2. [En parlant de qqn] <i>Qui fait preuve d'une liberté excessive vis à vis des convenances (...).</i></p>

Dans le tableau ci-dessus, nous observons qu'il n'y a pas d'homonymie : toutes les définitions concernent le même mot, un seul adjectif qui se ramifie en plusieurs sens. En général, ces définitions multiples des trois dictionnaires obéissent à des changements du registre de la langue.

Comment traduire « corps moins leste » en portugais ? *Caldas Aulete* informe qu'il existe, en effet, le mot *lesto*, un adjectif signifiant *agile, dégagé*, des définitions appartenant au même champ sémantique de l'adjectif en français. Cependant, lors de la présentation de ce cas au groupe d'études, on a conclu que ces deux adjectifs apparemment équivalents en français et en portugais ont un point fondamental d'incongruité : le niveau de langue. Si *leste* est souvent utilisé dans le langage courant en français, *lesto* est presque inconnu en portugais, réservé aux domaines soutenus,

⁷⁸¹ Ibidem, p. 110.

littéraires ou même touchant l'archaïsme. Ainsi, nous avons dû chercher une solution alternative, plus appropriée à l'usage courant de *leste* en français.

3.1.1 Le cas du mot *azur*

Ce chapitre aborde une difficulté de traduction fruit de la polysémie, propriété d'un signe linguistique qui a plusieurs sens, selon Jean Dubois⁷⁸². Un cas important de polysémie est observé dans le mot *azur* et dans ses dérivations. Il a subi un parcours d'enrichissement sémantique au cours de l'histoire et, particulièrement à partir du XIX^e siècle, on a forgé son acception littéraire. Il assume donc, outre ses origines étymologiques plus concrètes, un sens figuré comportant toute une manière de saisir l'existence. On peut dire qu'il résume même l'idéal métaphysique hérité de Platon et mis à jour dans les poésies romantique et symboliste.

Comme nous l'avons déjà observé dans notre étude phénoménologique de l'espace, l'*azur* et ses dérivations figurent dans quelques poèmes de *Débarcadères*, plus précisément sept occurrences, la presque totalité dans la partie « Distances » où l'inspiration de la lumière est diluée partout. Pour la traduction en portugais de ces poèmes, nous avons deux problèmes de base : de quel *azur* s'agit-il ? Et aussi, puisqu'il n'existe pas de terme exactement équivalent dans la langue cible, comment le traduire ?

Pour répondre à ces questions, nous avons fait une brève analyse de quelques entrées du mot *azur* et de ses dérivations dans des dictionnaires de langue française à partir du XVII^e siècle jusqu'au XXI^e. Il est possible d'accompagner l'ajout de sens à ce signe linguistique au cours de l'histoire. Dans le présent chapitre, nous explorons notamment son utilisation littéraire, particulièrement dans quelques extraits lyriques de Victor Hugo et dans « L'Azur », poème de Stéphane Mallarmé. Puis nous consultons des dictionnaires bilingues français-portugais, afin d'exposer la complexité de la traduction en question. *Azul*, le mot partiellement transparent d'*azur*, est analysé à partir de quelques dictionnaires de langue portugaise et dans la poésie lusophone. Nous transcrivons, ensuite, les cas où *azur* apparaît dans *Débarcadères*, tous accompagnés de nos solutions en portugais que nous commentons. Finalement, en

⁷⁸² DUBOIS, Jean et alii, **Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage**, Paris, Larousse, 2002, p. 369.

guise de conclusion, nous proposons une réflexion sur les résultats de ce travail et sur les démarches adoptées.

La première édition du *Dictionnaire de l'Académie Française*, parue en 1694, donne déjà plus d'un sens au terme en question :

AZUR. s. m.

Mineral dont on fait un bleu fort beau & precieux. C'est une mine où l'on trouve de l'azur. azur d'outremer. ce n'estoit qu'or & azur. Azur, Se dit plus ordinairement de la couleur qui est un bleu celeste. Azur, En termes de blason, signifie Bleu. Il porte d'Azur &c.

AZURÉ, ÉE. adj. Qui est de couleur d'azur. Lambris azurez. Les Poètes disent, Les voutes azurées. les cieux azurez. la mer, les plaines azurées.

La polysémie figure sur ces trois explications du substantif masculin et son adjectif dérivé. Nous remarquons une organisation du terme en ce qu'elle va de son sens le plus concret au plus abstrait. En plus, l'adjectif « azuré » exprime ce que « les Poètes disent », en introduisant l'axe littéraire du terme par des périphrases.

La deuxième édition, parue en 1718, présente de discrets changements à ce qui était dans la précédente concernant le substantif masculin, mais elle y ajoute un proverbe l'employant :

Sorte de Mineral, dont on fait un bleu fort beau, & de fort grand prix. Une mine où l'on trouve de l'azur. de l'azur d'Outre-mer.

Il se dit aussi De la couleur de ce mineral ; Et en ce sens on dit prov. d'un Appartement fort doré & fort enrichi, que Ce n'est qu'or & azur.

AZUR, En termes de Blason, Se dit De l'email bleu des Armoiries. Les Armes de France sont d'azur à trois fleurs de Lis d'or.

Voilà que le mot porte un nouveau sens lié au domaine de la décoration. Son premier sens, plus concret comme un minéral « de fort grand prix » compose alors un couple avec l'or.

Dans les trois éditions suivantes du *Dictionnaire de l'Académie française* au XVIII^e siècle, il n'y aura pas de grands changements. La cinquième édition a pourtant quelques remaniements et ajouts à remarquer :

On dit, L'azur des cieux, un Ciel d'azur, en parlant d'Un ciel serein, sans nuages, de ce bleu qu'on appelle Céleste.

On dit aussi, Les montagnes d'azur, en parlant Des montagnes très-éloignées qu'on voit à l'extrémité d'une perspective immense, et qui paroissent bleues.

On appelle quelquefois le Lapis Lazuli, Pierre d'Azur.

Même si l'adjectif « azurée » de la même édition maintient la périphrase le liant à la mer, le sens du substantif est rapproché plutôt « de ce bleu qu'on appelle *Céleste* ». Ce rapprochement de la couleur prioritairement à celle du ciel paraît demeurer pendant le siècle suivant et jusqu'à nos jours.

Dans le *Gradus Français ou Dictionnaire de la Langue Poétique* de L. J. M. Carpentier, paru en 1822, nous avons des définitions qui ressemblent à celles du dictionnaire de l'Académie :

AZUR. n. m. Sorte de minéral dont on fait un bleu fort beau et de fort grand prix. Ce minéral nommé lazuli est commun à la Chine et aux Indes orientales. Epit. Minéral, oriental. Il se dit aussi de la couleur de ce minéral. Syn. Bleu. Epit. Riche -, radieux, resplendissant, brillant, verdoyant, sombre, rembruni. Les poètes font un fréquent usage de ce mot, et disent un ciel d'azur, en parlant d'un ciel serein et d'un beau bleu ; une mer, un fleuve, un lac, un flot d'azur, pour une mer, un fleuve, un lac, un flot, d'un beau bleu et limpide. Ils disent encore les montagnes d'azur, en parlant des montagnes.⁷⁸³

Nous y voyons que, après le sens plus concret et le synonyme, l'entrée souligne l'épithète « riche », ce qui était une utilisation proverbiale dans le document précédent. Finalement, l'usage que les poètes font d'*azur* place « un ciel d'azur » avant les autres exemples tels qu'une mer, un fleuve, etc., tous suivis de la locution adjectivale « d'azur ».

De plus en plus la mise en valeur du ciel est à remarquer. Les exemples du sens littéraire du célèbre *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré nous le font supposer :

AZUR (a-zur), s. m. 1^o Verre bleui par l'oxyde de cobalt, pulvérisé, et préparé pour servir à la peinture. // 2^o Fig. Bleu clair. Le soleil se couchait dans une nuée d'or et d'azur, VOIT. Lettr. 10. La nuit vers l'occident obscur Repliait lentement ses voiles ; D'un feu moins brillant les étoiles Éclairaient le céleste azur, ST-LAMBERT, le Matin. Là de plus beaux soleils dorent l'azur des cieus, A. CHÉN. 99. ... dans le liquide azur Du fleuve qui s'étend comme lui calme et pur, ID. Élég. XIV. Que te fait tout cela ? Les nuages des cieus, La verdure et l'azur sont l'ennui de tes yeux, V. HUGO, Voix intér. XIX. Mais dans le ciel troublé d'un peu de brume à peine, Où tout semblait azur. ... ID. Rayons, II. C'était plaisir de voir danser la jeune fille ! Sa basquine agitait ses paillettes d'azur, ID. Orient, 33. Ils [les rayons de lumière] le font voir [l'air] avec une couleur bleue qui répand une teinte de même couleur sur tous les objets aperçus dans le lointain et qui forme l'azur céleste, LAPLACE, Expos. 16. // 3^o Pierre d'azur, la pierre précieuse nommée aujourd'hui lapis-lazuli. // Azur de cuivre, carbonate de cuivre bleu. // 4^o Terme de blason. L'azur signifie

⁷⁸³ CARPENTIER, L. J.M, *Gradus Français ou Dictionnaire de la Langue Poétique*, Paris, Alexandre Johanneau Libraire, 1822, p.204.

bleu ; c'est un des neuf émaux des armoires. L'écu de France était d'azur à trois fleurs de lis d'or, placées deux et un. [...]

AZURÉ, ÉE, adj. Qui est de couleur d'azur. La voute azurée, les champs azurés, c'est-à-dire les espaces célestes.⁷⁸⁴

Parmi les huit extraits littéraires utilisant *azur*, cinq font clairement référence au ciel. En outre, l'adjectif « azuré » ne cite que « les espaces célestes » pour définir ce qui est de couleur azur.

Le *Dictionnaire des synonymes de la langue française* de René Bailly, paru en 1947, propose l'entrée suivante : « Synonyme de BLEU, Azur: (du persan ladjourd, nom du lapis-lazuli) désigne le bleu clair. Céruléen est un synonyme vieilli d'*azur* »⁷⁸⁵. L'adjectif « céruléen » confirme le rapprochement privilégié de la couleur azur et de celle du ciel. Dans l'édition la plus récente du *Dictionnaire de l'Académie française*, toujours en cours de rédaction, le troisième sens du mot est décrit dans quelques procès importants de sémantisation : « 3. Couleur d'un bleu intense. Une mer d'azur. Un ciel d'azur, lumineux et pur. En apposition. Des yeux d'un bleu azur ou, elliptiquement, bleu azur. Par métonymie. Le ciel lui-même. L'oiseau prit son vol à travers l'azur ». La métonymie du troisième sens d'*azur* propose « Le ciel lui-même ». Cette équivalence exprime le parcours que nous avons proposé de suivre, avec l'évolution de la couleur désignant prioritairement celle du ciel, dans les dictionnaires du XIX^e siècle notamment, et indiquant le ciel lui-même dans les glossaires plus actuels.

De toute façon, cette sémantisation par métonymie n'est pas une création de la plus récente actualité. Le *Trésor de la langue française* apporte un sens figuré qui remonte à la littérature du XIX^e siècle :

Au fig. Symbole de l'idéal, de l'infini, de l'absolu, et de façon plus restreinte, de notions, telles que la sérénité, l'espoir, la pureté, etc.

[...]

9. Ce n'est point vers la nuit que je crie en avant!

Mourir n'est pas finir, c'est le matin suprême.

Non! Je ne donne pas à la mort ceux que j'aime!

Je les garde, je veux le firmament pour eux,

Pour moi, pour tous, et l'aube attend les ténébreux;

L'amour en nous, passants qu'un rayon lointain dore,

Est le commencement auguste de l'aurore;

Mon cœur, s'il n'a ce jour divin, se sent banni,

Et, pour avoir le temps d'aimer, veut l'infini;

Car la vie est passée avant qu'on ait pu vivre.

⁷⁸⁴ LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette, 1873, p. 273.

⁷⁸⁵ BAILLY, René, *Dictionnaire des Synonymes de la Langue Française*, Paris, Larousse, 1947, p. 87.

C'est l'azur qui me plaît, c'est l'azur qui m'enivre,
 L'azur sans nuit, sans mort, sans noirceur, sans défaut;
 C'est l'empyrée immense et profond qu'il me faut,
 La terre n'offrant rien de ce que je réclame, [...]
 (HUGO, La Légende des siècles, Grandes lois, t. 6, 1883, p. 32.)

Voilà dans les vers d'Hugo le sens esthétique et moral du mot *azur* que nous avons annoncé au début. Dans le domaine des valeurs romantiques, il est placé sur les hauteurs de l'idéal.

Pour un Stéphane Mallarmé décadent, cependant, l'azur idéal est senti comme une menace :

— Le ciel est mort. — Vers toi, j'accours ! Donne, ô Matière,
 L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché
 À ce martyr qui vient partager la litière
 Où le bétail heureux des hommes est couché,
 [...]
 En vain ! l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
 Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
 Nous faire peur avec sa victoire méchante,
 Et du métal vivant sort en bleus angelus !

Il roule par la brume, indolent, et traverse
 Ta peureuse agonie ainsi qu'un glaive sûr.
 Où fuir, dans la révolte inutile et perverse ?
 Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! ⁷⁸⁶

Cet extrait du poème « L'Azur », paru dans le premier *Parnasse contemporain* en 1866, exprime bien la discussion esthétique de la poésie de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Tandis que pour Hugo l'idéal est toujours un but à atteindre, pour Mallarmé il reste comme une hantise sur un *je* qui veut l'éliminer de sa cervelle, mais qui n'y réussit pas. Cette ambivalence de la quête et de la fuite de l'idéal ne peut pas être ignorée dans la traduction des poèmes où le terme *azur* apparaît, et cela particulièrement en poésie : il s'agit d'un sens de plus dans sa polysémie.

Concernant les dictionnaires bilingues, nous avons consulté trois travaux sur des difficultés pratiques de traduction du français en portugais : le *Guia prático da tradução francesa* de Paulo Rónai, édition de 1983 ; *Les faux amis* de Sérgio Bath et Oswaldo Biato, édition de 1998 ; le *Dicionário de falsos cognatos francês-português* de Claudia Xatara et Wanda Leonardo de Oliveira, édition de 2008. *Azur* ne figure dans aucun de ces manuels. On pourrait le justifier sur le fait que ces ouvrages

⁷⁸⁶ MALLARMÉ, Stéphane, L'Azur, in : RICARD, Louis-Xavier de, **Le Parnasse contemporain : recueil de vers nouveaux**, Genève, Slaktine Reprints, 1971, p. 166.

focalisent les faux amis qui, selon Rónai, sont des « palavras de línguas diferentes que, por causa da etimologia comum, se assemelham na forma, mas têm sentido diferente »⁷⁸⁷. En outre, nous avons souligné dans l'introduction que la difficulté posée par *azur* repose d'abord sur la polysémie. Cependant, le terme ne pourrait-il pas créer, à partir de sa polysémie dans la langue de départ, un faux ami dans la langue cible ? On verra qu'on peut le traduire par *azul*, la couleur bleue en portugais, qui a une ressemblance formelle et un même sens donc qu'*azur*. Mais, comme nous l'avons vu dans le parcours proposé ci-dessus, *bleu* n'est pas le seul sens du mot, il y en a plusieurs autres. D'ailleurs, Paulo Rónai lui-même avertit sur la polysémie du mot *hôtel* devenant un faux ami dans certains contextes :

Mesmo duas palavras cuja área semântica cobre quase totalmente a mesma extensão podem tornar-se falsos amigos numa acepção. Em 90% dos casos *hôtel* será empregado no sentido de "hotel", mas sobram 10% de ocorrências onde a equivalência não funciona.⁷⁸⁸

Il semble qu'il s'agit bien du même cas du mot *azur*, dont la forme ressemble à *azul*, qui peut avoir un même sens que celui-ci dans un pourcentage donné de contextes, peut-être la majorité, mais ce n'est certainement pas le cas dans 100% des utilisations.

Nous avons consulté trois dictionnaires bilingues français-portugais. D'abord le *Larousse Mini* (2007) présente l'entrée « Azur » directionnée à *Côte* qui donne l'explication suivante : « La Côte d'Azur – a Costa Azul (francesa) ». Le *Dicionário Francês-Português* de Suzanne Burtin Vinholes (1987) propose plus de sens liés au mot :

AZUR s. m. Azul ultramarino. PIERRE D'-, pedra preciosa, chamada lápis lazúli. Cor azul da atmosfera.
AZURÉ, E adj. Azulado. LES PLAINES –ES, as cerúleas ondas, o mar.
AZURER v. a. Azular, dar a cor azul.

Les sens figurés ci-dessus indiquent plutôt la mer, même si l'adjectif « cerúleas » évoque discrètement le ciel dans son entrée. Le *Dicionário Acadêmico Francês-Português* des éditions Porto (2002) donne au substantif trois sens différents, y compris l'emploi littéraire :

azur s. m. 1. azul; 2. [téc.] vidro de cor azul; 3. [lit.] azul, céu firmamento.
azurage s. m. azulamento

⁷⁸⁷ RÓNAI, Paulo, **Guia prático da tradução francesa**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, p. XII.

⁷⁸⁸ Ibidem.

azurant s.m. azulador
azuré adj. azulado
azuréen adj. relativo à Côte d'Azur
azurer v. tr. azular

Voilà qu'un dictionnaire bilingue propose aussi, parmi la polysémie d'*azur*, les métonymies littéraires « céu » et « firmamento », un héritage possible des esthétiques romantique et symboliste du XIX^e siècle. En cette qualité de l'*azur* étant *le ciel*, nous ne pouvons oublier ce qui y est implicite, et en accord avec l'approche que nous avons proposée dans notre étude de l'espace dans *Débarcadères* : la disposition verticale de l'azur. Cela participe à sa polysémie, le thème de la hauteur, du regard vers le haut qu'il comporte.

Il ne faut pas ignorer l'utilisation du mot *azul* dans le contexte lusophone. Voyons d'abord quelques occurrences dans la poésie de Cruz e Sousa, l'un des écrivains phares du *Simbolismo* brésilien :

Os plenilúnios mórbidos vaporam...
E como que no Azul plangem e choram
Cítaras, harpas, bandolins, violinos...⁷⁸⁹

Nous pouvons constater que cet « Azul » en majuscule garde le sens métaphysique de l'*Azur* de Mallarmé. Cruz e Sousa confirme son appartenance à l'esthétique symboliste dans les poèmes en prose du recueil *Missal*, le terme en question y ayant un rôle essentiel : « como a estrela, fulgindo, lá, em cima, no precioso Azul, tem a serena e etérea correção própria d'estrela »⁷⁹⁰ et « O Azul hoje amanheceu numa melodiosa canção »⁷⁹¹. Toujours dans la poésie lusophone, alors du Portugal, Fernando Pessoa emploie « azul » comme métonymie de la mer et du ciel : « E viu-se a terra inteira, de repente, / Surgir, redonda, do azul profundo »⁷⁹² et « Vaga, no azul amplo solta, / Vai uma nuvem errando »⁷⁹³.

Concernant les entrées d'*azul* dans trois dictionnaires de la langue portugaise, nous vérifions que ses utilisations métonymiques, et notamment celle du sens poétique, sont également présentes :

⁷⁸⁹ CRUZ E SOUSA, João da, **Broquéis**, Rio de Janeiro, Magalhães Editores, 1893, p. 94.

⁷⁹⁰ CRUZ E SOUSA, João da, *Missal*, Evocações, in : **Cruz e Sousa: Prosa**, 2 ed, São Paulo : Cultura, 1945, p. 9.

⁷⁹¹ Ibidem, p. 28.

⁷⁹² PESSOA, Fernando, **Mensagem**, Lisboa, Antonio Maria Pereira, 1934, p. 51.

⁷⁹³ PESSOA, Fernando, **Cancioneiro**, 2002, p. 105.

Caldas Aulete	Michaelis	Houaiss
<p>(a.zul) sm. 1. Cor situada, no espectro solar, entre o verde e o violeta; cor do céu em dia claro e sem nuvens 2. Por metonímia, roupa dessa cor: Foi ao baile vestida de azul 3. Poét. Céu, firmamento</p>	<p>azul a·zul sm 1 No espectro solar, cor que se situa entre o verde e o violeta. 2 Cada uma das gradações dessa cor. 3 No espectro visível, cor da radiação eletromagnética de comprimento de onda aproximado de 455 a 492 nanômetros. 4 FIG O céu, o firmamento.</p>	<p>substantivo masculino 1 a cor do céu sem nuvens, de dia 2 ÓPT no espectro solar, cor que ocupa a área entre o verde e o violeta; como cor-luz, cor primária, cujo comprimento de onda é da ordem de 455 a 492 nanômetros (Suas complementares: como cor-luz, o amarelo; como cor-pigmento, o laranja. Com o vermelho produz o violeta; com o amarelo, o verde; com o verde, o ciano.) 3 (1874) p.met. o firmamento; os ares <v ai pelo a. um cântico vibrando></p>

Cette parenté attestée entre l'*azur* et l'*azul* métonymiques et/ou lyriques pourrait, dans une certaine mesure, nous libérer de la difficulté de traduction en question. Ne devrions-nous pas traduire toujours l'un par l'autre ? Ce n'est pas si simple. Voyons l'étymologie d'« azul » selon le dictionnaire Houaiss :

etim. prov. do ár. *lāzūrd, var. do ár. lāzawārd ou do persa lājwārd no sentido de 'lāpis-lāzuli, azul'; segundo Corominas, contrariamente à hipótese mais geral, o voc. não teria chegado à Europa através de um lat.medv *azurium ou do fr. provç. azur (c1080), e sim por uso pop., ao mesmo tempo, através da península Ibérica e da Itália (esp. azul 944, it. azurro sXII); ver azul-; f.hist. sXIII azur, 1344 azul

L'origine commune des termes francophone et lusophone révèle notre problème central : *azur* et *azul* ont naturellement fait des parcours différents de sémantisation dans chacune de leurs langues, c'est pourquoi les deux mots ne sont pas entièrement équivalents. Tandis qu'*azur* caractérise une tonalité spécifique de *bleu*, d'où dérivent les sens figurés que nous avons explorés dans le parcours historique ci-dessus, le mot *azul* accueille tout l'éventail des tonalités, des sens concrets et figurés de la couleur *bleu*. C'est-à-dire qu'*azul* est plus ample qu'*azur*, il n'existe pas, en portugais, un mot spécifique pour caractériser en métonymie le bleu céleste, le bleu maritime ou le bleu métaphysique de la poésie. Ce détour sémantique nous invite à faire attention aux occurrences du terme en français, et nous oblige à utiliser quelques procédés.

Commençons le rapport relatif à nos solutions de traduction en portugais des occurrences du terme *azur* et de ses dérivés dans *Débarcadères*. Nous transcrivons les vers où ils apparaissent et, dans quelques cas, les vers supplémentaires pour en mieux comprendre le contexte sémantique.

Voilà la première occurrence du terme en question dans un verset de « La montagne en mélancolie » :

Je ne me nourris que de la sécheresse de l'azur et suis toujours tendue vers la verticale. ⁷⁹⁴	Eu me alimento apenas da segura do azul celeste e estou sempre inclinada para a vertical.
--	--

Ce premier cas est le seul où aucune contrainte de versification classique n'est présente. Ainsi, nous avons eu la liberté de proposer une solution où le nombre de syllabes poétiques ne changerait pas la caractéristique libre du verset.

Dans ce poème, une montagne prend la parole pour exprimer sa condition d'isolée dans les hauteurs. Nous avons choisi d'ajouter l'adjectif « celeste » après la couleur « azul » pour maintenir le fond vertical de l'*azur* lors de sa première occurrence dans le recueil, ce qui est littéralement renforcé à la fin du vers. Nous aurions pu y employer seulement *azul*, cependant, à notre avis, cela n'introduirait pas le terme dans le recueil avec son poids polysémique ; « segura do azul » serait incomplet par rapport au poème original. En outre, l'adjectif « celeste » possède partiellement une ambiguïté entre les deux sens de la seule couleur bleue et de la métonymie du ciel lui-même.

Au contraire du premier cas, le poème « San Bernardino » introduisant la partie « Distances » présente des contraintes classiques. Le vers où *azur* figure est l'un des quatre octosyllabes dans un dizain dont la majorité des vers est composée d'alexandrins. Le *je* décrit les souvenirs dont il aura besoin un jour :

J'aurai besoin de vous, souvenirs que je veux Modelés dans le lisse honneur des ciels heureux, Vous me visiterez, secourables audaces, Azur vivace d'un espace Où chaque arbre se hausse au dénouement des palmes ⁷⁹⁵ Esperarei vocês, cautelosas coragens, Azul vivo de uma paisagem ...
--	---

Remarquons d'abord que nous avons essayé de respecter aussi bien la métrique que les rimes. En outre, nous avons considéré fondamental de maintenir l'oxymore de « secourables audaces » en proposant « cautelosas coragens », ce dernier mot étant ensuite la solution pour rimer avec « paisagens » qui détourne le sens d'« espace » mais qui en maintient le fond spatial et, à notre avis, la force des images créées par

⁷⁹⁴ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 66.

⁷⁹⁵ Ibidem, p. 72.

Supervielle au poème. Parmi toutes ces exigences, nous avons opté pour « Azul » qui n’a que deux syllabes, comme le mot « Azur » en français, ce qui nous a aidé dans l’effort de maintenir tout l’éventail de contraintes. Du côté sémantique, notre solution évoque plutôt la couleur du ciel lequel est, d’ailleurs, cité au pluriel dans le deuxième vers de l’extrait. Nous ne pensons donc pas que le seul mot « Azul » présente dans ce contexte une limitation ou une perte de sens par rapport au terme original, il convient au contexte où il est inséré.

Dans le cas du poème « Aux oiseaux » cependant, nous avons eu une forte résistante envers l’emploi du seul mot *Azul* dans la traduction en portugais, puisqu’il ne s’agit pas ici de la seule couleur, le terme apparaît en majuscule. Ce qui nous fait supposer qu’il y garde tout l’héritage de son acception métaphysique et littéraire du XIX^e siècle :

<p>Mariniers de l’Azur, je céderais encor A la lucidité des plumages fidèles, Car je sais les pardons d’un vol de tourterelles Dans le liquide ciel où trempe leur essor ! ⁷⁹⁶</p>	<p>Marinheiros do Azul, eu cederia ainda Nesse líquido céu que as embebe tão lindas!</p>
--	---

Le poème n’est composé que de quatrains d’alexandrins rimés, les contraintes classiques sont donc bien évidentes. Nous avons tout d’abord pensé à la traduction *Céu* (Ciel) pour cet « Azur » au premier vers, ce qui garderait une plus grande proximité avec le sens originel dans ce contexte, puisque le mot en majuscule y est plutôt le ciel lui-même du sens métonymique présent dans les dictionnaires et dans les poèmes analysés ci-dessus. En outre, la périphrase de l’expression « Marinheiros do Céu » pour dire les oiseaux, richement métaphorique en contrastant le lexique marin et le lexique céleste, garderait sa force originelle. Le problème, c’est que le mot « ciel » figure dans le quatrième vers, et cela causerait une répétition indésirable *Céu/céu* dans la même strophe. Nous avons même considéré de substituer ce « ciel » en minuscule du quatrième vers par *azul*, ayant « Céu » au premier vers. Cependant, l’expression « ciel liquide » perdrait sa force métaphorique avec *azul líquido*, donc nous n’avons pu que la maintenir littéralement. Ainsi, la solution la plus envisageable à notre avis a été « Azul » au premier vers, la lettre majuscule étant l’élément qui donne un sens plus figuré – peut-être métaphysique, tel l’emploi chez Cruz e Souza vu ci-dessus – outre la seule couleur qu’évoque le terme.

⁷⁹⁶ Ibidem, p. 74.

Dans le poème « La sphère », présentant aussi exclusivement des quatrains d'alexandrins, le *je* décrit les effets du voyage dans son intériorité. Nous y avons une dérivation d'« azur » :

J'azure, fluvial, les gazons de mes jours, Je narre le neigeux leurre de la Montagne Aux collines venant à mes pieds de velours Tandis que les hameaux dévalent des campagnes, ⁷⁹⁷	Faço azuis, fluvial, as gramas dos meus dias,
--	--

Ici, nous n'avons pas eu de grande difficulté concernant le sens : le verbe *azurer* au début du premier vers veut dire *rendre de couleur azur*, donc attaché au sens concret de notre terme en question. Nous pourrions traduire « J'azure » par *Azuleio*, puisqu'il existe le verbe *azular* en portugais. Cependant, cette tournure nous obligerait à une synérèse dans le mot « fluvial » qui a trois syllabes en portugais, en devenant donc dissyllabe pour bien marquer l'hémistiche. Nous avons ainsi opté pour « Faço azuis » (« Je rends bleu/azur ») pour donner au vers plus de fluence en portugais, en évitant l'artifice de la synérèse.

Le regard du poète se tourne plutôt à l'extérieur dans « L'escale portugaise », touché par une ivresse de la foule et de la pulsation de la ville portuaire. Tous ses quatrains mêlent des alexandrins et des hexasyllabes :

Le plaisir matinal des boutiques ouvertes Au maritime été Et des fenêtres vertes Se livrant à l'azur, les volets écartés, ⁷⁹⁸	O prazer matinal das butiques urbanas Ao marinho verão E das verdes ventanas Entregando-se ao céu, ao azul os seus vãos,
---	---

Voyons qu'« à l'azur » en français devient « ao céu, ao azul » en portugais. Avec ce remaniement, nous avons d'abord voulu maintenir le sens de ciel, le thème de la verticalité. Ensuite, nous avons également choisi de maintenir la couleur liée au terme, elle est fondamentale pour faire contraste avec le « vertes » des fenêtres et composer l'image de la strophe. Ainsi, nous avons en fait décomposé « azur » en deux sens, celui métonymique du ciel et celui plus concret de la couleur, pour arriver au sens désiré. En plus, il y a une ambigüité possible de cet « azur » faisant référence à la mer aussi, pas nécessairement au seul ciel ou même pas du tout au ciel. Notre solution finit

⁷⁹⁷ Ibidem, p. 78.

⁷⁹⁸ Ibidem, p. 80.

par maintenir en partie cette ambiguïté du texte original, « ao azul » n'explicite pas s'il est une extension d'« ao céu » ou s'il fait référence au bleu de la mer en addition. De toute façon, il est vrai que notre solution a une perte considérable concernant la polysémie, qui compose elle-même le lyrisme du poème en question : si « azur » ne fait aucune référence au ciel, la traduction en portugais, en le décomposant en « céu, azul », finit par révéler trop de sens.

Le *je* de « Regret de l'Asie en Amérique » se tient surpris face à un paysage sud-américain rappelant l'Asie :

<p>Sous un azur très ancien – De quelle céleste patrie ? – Les roses ceignant des palmiers Tendent vers la Rose infinie.⁷⁹⁹</p>	<p>Sob um azul bem antigo – Qual celeste pátria inaudita? – As rosas cercando palmeiras Tendem para a Rosa infinita.</p>
---	---

D'après la présence de la « céleste patrie » au deuxième vers, il est assez clair que l'« azur » du premier vers concerne avant tout la couleur du ciel, en complémentarité. Si nous traduisions cet « azur » par « céu », ce ferait une redondance avec « celeste » tout de suite. En outre, la préposition « Sous » devant « un azur » donne un ciel implicite, non exposé. La verticalité du ciel est déjà là dans cette préposition, d'où notre choix pour « azul », en évitant une redondance que le poème en français ne présente pas.

Analysons la dernière occurrence du terme en question dans *Débarcadères*, dans la voix d'un poète exprimant également sur le paysage son « Regret de France » :

<p>Le vent couleur de ciel, puérilement pur, Frotte le feuillage d'azur Et, comme gorgé d'ambrosie, Le vert palpitant s'extasie.⁸⁰⁰</p>	<p>O vento cor de céu, de um puro pueril, Esfrega as folhas com anil E, como farto de ambrosia, O verde em paixão se extasia.</p>
---	--

Notre choix a toujours été de respecter les contraintes formelles des poèmes. Figurent donc d'abord l'alexandrin et les trois octosyllabes en portugais également. En outre, c'est le seul cas où nous avons fait un remaniement du lexique en fonction de la rime. Le sens d'« azur » dans le poème original est, comme pour le dernier cas analysé,

⁷⁹⁹ Ibidem, p. 82.

⁸⁰⁰ Ibidem, p. 94.

celui de la couleur, puisque le vent « couleur de ciel » au premier vers vient frotter « le feuillage d’azur » dans le deuxième vers. Pour maintenir le schéma de rimes suivies de la strophe, nous avons proposé pour « azur » le mot « anil », cette autre couleur de tonalité bleue en portugais, qui va rimer avec l’adjectif « pueril ».

Le changement de « puérilement pur » pour « puro pueril » témoigne de notre effort conjoint de trouver des solutions aux difficultés sur le niveau de la compréhension et sur le niveau de la versification.

3.2 Le niveau de la versification

Dans notre traduction, le domaine de la versification concerne les poèmes de *Débarcadères* qui présentent des contraintes classiques. Nous y trouvons des vers de prestige comme l’alexandrin et l’octosyllabe, constitués de schémas de rimes également traditionnels : les rimes varient entre pauvres, suffisantes et riches dans le texte original, et alternent aussi des terminaisons masculines et féminines. Avant les commentaires, il faut souligner que nous avons cherché à maintenir la scansion des vers, ainsi qu’à reproduire les schémas de rimes. Cependant, nous n’avons pas fait attention aux équivalences de rimes riches, suffisantes ou pauvres, ni à l’alternance entre masculines et féminines. Ainsi, il y a déjà dans le domaine de la versification une perte formelle importante au cours de cette adaptation partielle des contraintes.

Reprenons les cas des mots « étale » dans « Aux oiseaux » et « leste » de « La chanson du baladin ». Ayant déjà fait leur analyse sémantique, voici l’occasion de proposer les solutions de traduction en y ajoutant les règles formelles des poèmes. Commençons par le quatrain d’alexandrins en rimes embrassées d’« Aux oiseaux » :

Libre, je veux enfin dépasser l’heure étale , Voir le ciel délirer sous une effusion D’hirondelles criant mille autres horizons, Vivre, enfin rassuré, ma douceur cérébrale. ⁸⁰¹	Livre, eu desejo enfim vencer a hora banal , Viver tranquilo, enfim, meu dulçor cerebral.
---	---

Nous avons d’abord pris « étale » comme un adjectif caractérisant le nom « heure » qui le précède. En tant qu’adjectif, nous avons vu que les dictionnaires proposent une condition immobile de l’eau de la mer, une eau sans vagues, sans agitation, calme,

⁸⁰¹ Ibidem, p. 74.

stationnaire. Ce sens a un rapport intime avec l'eau de la mer, avec le domaine de la navigation. Nous croyons que ce donné est très important dans le poème, et notre premier effort a été d'essayer de le maintenir en portugais. Le premier problème, c'est que nous n'avons pas trouvé de terme équivalent. Ainsi, le recours à une locution pourrait donner une solution : « hora sem ondas » a été considéré. Et nous arrivons donc sur le problème de la versification. Il a été difficile de trouver une rime avec « ondas » dans la traduction du quatrième vers de la strophe, tout mot rimé changerait le sens. Nous avons alors quitté le domaine de la navigation pour essayer un adjectif exprimant la seule platitude physique d'*étale*, comme « hora plana », « hora lisa », « hora reta ». Encore une fois, nous n'avons pas eu de succès avec la rime. La solution a été de quitter également le sens physique de l'adjectif pour en explorer des sens abstraits et figurés.

Les dictionnaires consultés offrent pour *étale* les extensions *calme*, *sans agitation*, *tranquille*. Dans ce champ sémantique, nous avons cherché un mot rimant avec « cerebral » en portugais. L'adjectif « banal » est une solution gardant, au sens figuré, la monotonie de la platitude, des moments répétés, de l'ennui que suggère le manque d'agitation. De l'« heure étale » jusqu'à l'« hora banal », nous avons sans doute eu une perte considérable de sens. Nous pensons cependant qu'il valait mieux de ne pas déranger les contraintes classiques du poème original, et que le seul adjectif remanié n'a pas changé le sens plus ample de la strophe en question, cette liberté affective et mentale que cherche le *je*.

« La chanson du baladin » est un exemple pertinent qui illustre tout un enchaînement de remaniements faits à partir d'un seul élément de la traduction. Notre point de départ a été le mot « leste » qui posait une difficulté de compréhension en portugais. Cette difficulté surmontée, le problème suivant a été de reconstruire dans la langue cible la structure formelle du poème avec trois tercets et un distique d'heptasyllabes. Nous avons respecté son schéma de rimes AAB/AAB/CCB/DD qui crée une interdépendance des strophes, la rime du troisième vers des tercets est toujours la même. C'est pourquoi nous transcrivons ci-dessous la traduction intégrale du poème :

<p>Il avait tant voyagé Que son cœur très allégé Précédait son corps moins leste.</p>	<p>Tinha tanto viajado Que o coração avançado Passava o corpo cipreste.</p>
--	--

Puis un jour, bon gré, mal gré, Sa cervelle avait viré En une bulle céleste.	Um dia, viu espantado Seu cérebro transformado Em uma bolha celeste.
Et longtemps après sa mort Ces douceurs tournaient encor, Dans les ténèbres agrestes,	Tempo ainda após morrer Vinham doçuras bater, Em meio às trevas agrestes,
Avec un petit bruit doux Qui rappelait le coucou. ⁸⁰²	Um barulhinho caduco Que muito lembrava o cuco.

Nous avons déjà conçu que son équivalent *lesto* en portugais ne servirait pas à la traduction, car il y a une différence par rapport au niveau de langue. Sur le niveau de la versification, *lesto* conviendrait encore moins. Sa position à la fin du premier tercet conditionne le schéma de la rime quasiment dans le poème entier : les autres deux tercets ont la même terminaison, en formant la séquence « ...leste / ...céleste / ...agreste ». Parmi ces mots, nous avons cherché à maintenir au moins un adjectif équivalent du français en portugais, et l'expression « bulle céleste » nous a paru fondamentale pour le sens du texte. Il s'agit de la conséquence du grand nombre de voyages dans l'intériorité du baladin. L'image de sa cervelle « viré en une bulle céleste » est à notre avis le noyau du poème, cette osmose de l'espace extérieur remanié dans l'intérieur psychique. À partir de ce choix, tous les troisièmes vers des tercets devraient donc rimer avec « celeste », l'adjectif en portugais. Un autre critère a été de maintenir dans la langue cible les mots équivalents des organes humains cités, cette concrétude du corps physique qui subit l'investissement du déplacement spatial et du temps : « cœur », « corps » et « cervelle ».

Ainsi, « leste » doit avoir un correspondant pour rimer en portugais avec « celeste ». Nous avons eu beaucoup de difficulté à choisir sous cette contrainte un adjectif exprimant quelque chose de « moins leste », c'est-à-dire *moins agile, moins dégagé*. Il a été encore plus difficile de le trouver avec la limite de sept syllabes dans le vers, tout cela ajouté à l'obligation de côtoyer le mot « corpo ». Quoi qu'il en soit, le soin principal a été de maintenir le contraste de ce « cœur très allégé » précédant ce « corps moins leste ». Pour « très allégé », nous avons proposé « *avançado* » ; et pour « moins leste » nous avons donné « *cipreste* », qui veut dire *cyprès* en français. Le *TLFi* en présente une définition liée aux coutumes : « Arbre associé à la mort dès l'antiquité et symbolisant le deuil, la tristesse ». Et par extension en référence à son immobilité, le dictionnaire apporte une citation littéraire : « *Immobile et obscur, d'un*

⁸⁰² Ibidem, p. 110.

dandysme de cyprès (...), l'ancien proscrit (MORAND, *Eur. gal.*, 1925, p. 98) ». Pour notre traduction, le « corps moins leste » devient littéralement en portugais « corps cyprès » ; nous y avons encore une fois un détour considérable du côté sémantique. Toutefois, nous croyons que le contraste avec le « coração avançado » se maintient, comme si le cœur échappait en avançant à la mort et à la proscription. En outre, la présence de « cipreste » dans la première strophe anticipe d'une manière implicite la mort qui apparaît explicitement dans la clôture du poème.

3.2.1 Le recours à l'inversion

Puisque le recours à la figure de style de l'inversion a été fréquent dans la traduction des poèmes de *Débarcadères*, nous en proposons un chapitre à part dans notre parcours.

Explorons d'abord sa définition. Dans un article publié au cours de l'écriture de la présente thèse, nous avons parlé d'un *recours à l'hyperbate*⁸⁰³. Cependant, à partir d'une recherche plus ample, nous avons constaté que le recours utilisé n'a vraiment pas été l'hyperbate, mais la figure de style nommée *inversion*. En effet, les références consultées ne sont pas unanimes sur la terminologie. Alain Vaillant définit l'hyperbate comme englobant « toutes les perturbations de l'ordre normal (attendu) des mots »⁸⁰⁴. Georges Molinié sépare deux acceptions de l'hyperbate, l'une qui le désigne comme un « renversement de l'ordre banal des groupes fonctionnels, par déplacement et inversion des ensembles des termes à l'égard de la disposition qui paraît la plus ordinaire », et l'autre comme « une perturbation par rallonge : quand la phrase ou le développement paraissent terminés, pour des raisons grammaticales ou thématique-logiques, le discours se poursuit étonnamment »⁸⁰⁵. Notre recours se trouve dans la première désignation. Jusqu'ici nous sommes toujours dans le domaine de l'hyperbate.

⁸⁰³ Titre du travail : « O RECURSO AO HIPÉRBATO NA TRADUÇÃO DE UMA SELEÇÃO DE POEMAS DA OBRA *DÉBARCADÈRES*, DE JULES SUPERVIELLE », in : **ANAIS DO 7º SENALLP, 1º CIELLE E 1º SINPOL**, Rio Grande, Editora da FURG, 2019, pp. 429-443. Disponible sur : <https://senallp.furg.br/images/ANAIS-2019-site.pdf>.

⁸⁰⁴ VAILLANT, Alain, **La Poésie, introduction à l'analyse des textes poétiques**, Paris, Armand Colin, 2016, p. 102.

⁸⁰⁵ MOLINIÉ, Georges, **Dictionnaire de rhétorique**, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 165-166.

D'autres sources séparent cependant ces deux sens analysés par Georges Molinié. Dans son *Dictionnaire de poétique*, Michèle Aquien réserve à l'hyperbate une construction « qui met en jeu une forme d'inversion : la phrase paraît terminée, et l'auteur ajoute un élément, mot ou syntagme, qui est ainsi fortement mis en relief »⁸⁰⁶. Il s'agit du deuxième sens de Molinié. Une nouvelle figure de style assume le premier sens :

L'inversion est une figure de construction qui affecte l'ordre canonique des mots. [...] C'est une des marques du langage poétique, et pourtant elle semble liée étroitement aux règles de la versification, car l'abandon des contraintes métriques a coïncidé avec un recours de plus en plus rare à l'inversion dans la poésie contemporaine.⁸⁰⁷

L'auteur explique l'inversion à travers le poème « Le Voyageur » d'*Alcools*, dont l'extrait « Mais tandis que mourants roulaient vers l'estuaire / Tous les regards »⁸⁰⁸ présente l'adjectif « mourants » disloqué de son sujet « Tous les regards », ce qui donne une ambiguïté à ce qui suit dans le texte.

Une autre source propose cette même séparation de l'hyperbate et de l'inversion. Henri Suhamy affirme d'abord qu'ils sont des phénomènes qui interviennent au cœur du système linguistique, mais

ces deux termes ne sont pas exactement synonymes. L'inversion en français désigne presque toujours l'échange de positions qui se fait entre le verbe et le sujet. Il y a des cas où elle est obligée, comme dans la forme interrogative directe, et des cas où elle est licite, mais non obligatoire, et correspond à une façon de s'exprimer qui passe pour littéraire et recherchée.⁸⁰⁹

L'exemple de l'inversion sera dans deux vers de la chanson la plus célèbre en français, « La Marseillaise » : « *Contre nous de la tyrannie / L'étendard sanglant est levé* – ce type de construction fait partie du langage poétique, qui doit se contorsionner pour obéir aux contraintes de la rime et du mètre »⁸¹⁰. Concernant l'hyperbate, l'auteur pointe qu'il « a un usage stylistique plus spécialisé : il désigne les transferts de mots, et les constructions réellement insolites qui contribuent à la mutation artistique du

⁸⁰⁶ AQUIEN, Michèle, **Dictionnaire de poétique**, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 153.

⁸⁰⁷ Ibidem, p. 160-161.

⁸⁰⁸ APOLLINAIRE, Guillaume, apud AQUIEN, Michèle, **Dictionnaire de poétique**, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 153.

⁸⁰⁹ SUHAMY, Henri, **Les Figures de style**, Paris, PUF, 2004, p. 79.

⁸¹⁰ ibidem, p. 80.

langage »⁸¹¹. Les exemples utilisés pour l'hyperbate rappellent les définitions de Georges Molinié et de Michèle Aquien, où des phrases qui paraissent terminées continuent le discours en soulignant de nouveaux mots ajoutés.

Nous avons choisi donc d'abandonner le terme *hyperbate* désignant le recours utilisé dans la traduction de *Débarcadères* : il s'agit de l'*inversion*. Les définitions d'Aquien et de Suhamy sont en plus très pertinentes en ce qui concerne les effets attribués à l'inversion : caractéristique du discours poétique, d'un discours recherché, lié aux contraintes de la versification et même obligeant des contorsions. Pour reprendre les deux vers de « La Marseillaise », la version canonique de l'énoncé serait *L'étendard sanglant de la tyrannie est levé contre nous*, ce sont des contorsions qu'obligent ses octosyllabes.

L'inversion peut être fondamentale pour l'adaptation d'un discours à une contrainte préétablie, soit la versification classique, soit n'importe quel élément recherché d'un texte donné. En ce sens nous voyons que cette figure de style est utile dans un travail de traduction cherchant à respecter les contraintes les plus variées présentes dans la langue de départ. Nous savons que *Débarcadères* mêle les formes classique et moderne : par exemple « La sphère » ne présente que des quatrains d'alexandrins alternant des rimes masculines et féminines, tandis que « Centre de l'horizon marin », le titre d'ouverture, superpose de longs versets blancs dépassant les vingt syllabes poétiques et de brefs heptasyllabes, octosyllabes, enéasyllabes non rimés également. Le second cas, vue l'irrégularité inhérente au poème, ne nous a pas obligé de faire une adaptation formelle du discours, il a été possible de procéder à une traduction plus proche du littéral.

Renforçons que le recours à l'inversion n'a donc été nécessaire qu'à la traduction des poèmes où il y a des contraintes classiques. Les difficultés que nous rapportons ici sont relatives à la première strophe d'« Aux oiseaux » :

Paroares, rolliers, calandres, ramphocèles,
Vives flammes, oiseaux arrachés au soleil,
Dispersez, dispersez, dispersez le cruel
Sommeil qui va saisir mes mentales prunelles !⁸¹²

⁸¹¹ Ibidem.

⁸¹² SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 42.

La versification classique est bien marquée. Il y a quatre quatrains d'alexandrins alternant des terminaisons féminines et masculines embrassées. Le seul détail, c'est que « soleil » et « cruel » ne riment pas, ce sont des assonances sur le seul phonème vocalique /ɛ/ et reste la consonne // finissant le troisième vers. C'est le seul cas d'assonance à la fin des vers du poème, tous les autres sont parfaitement rimés. Pour la traduction en portugais, nous avons opté pour maintenir cette irrégularité des deux vers, mais avec un phonème différent :

Vives flammes, oiseaux arrachés au soleil, Dispersez, dispersez, dispersez le cruel	Vivas chamas, oh aves do sol arrancadas, Vão, dispersem, dispersem, chispem o malvado
--	--

Comme dans le texte de départ, les phonèmes répétés dans le deuxième et dans le troisième vers configurent seulement des assonances, mais dans ce cas de la voyelle /a/ signalée. Voici un autre exemple de la *signifiance* où nous avons cherché dans la langue cible des outils formels particuliers pour ressembler aux outils du texte de départ, même si elles ne sont pas transparentes : tandis que l'assonance originelle est *soleil/cruel*, en portugais elle se trouve dans deux mots complètement différents, *arrancadas/malvado*.

Ce changement de mots dans la traduction en portugais a été élaboré en fonction de l'inversion, qui a réorganisé la distribution syntaxique des deux vers en question. La voici indiquée en gras à la fin du deuxième vers de la strophe :

Vives flammes, oiseaux arrachés au soleil ,	Vivas chamas, oh aves do sol arrancadas ,
--	--

L'expression « arrachés au soleil », d'après la formation du participe passé, le genre et le nombre du mot « oiseaux », ainsi que la syntaxe de la langue de départ, a comme traduction littérale « arrancados do sol ». Cependant, cette locution en portugais ferait treize syllabes poétiques, et notre effort a toujours été de suivre en tant que possible la versification classique de la langue de départ à la langue cible. Avec l'inversion « do sol arrancados » et sa terminaison féminine, le vers compte douze syllabes poétiques, comme l'alexandrin. Toujours dans cette même finalité, nous avons opté pour le mot

« aves » à la traduction d'« oiseaux »⁸¹³, ainsi que par l'addition de l'interjection « oh » en portugais comme une cheville. De toute façon, nous avons perdu la césure en portugais le moment où les deux syllabes du mot « aves » sont séparées au milieu du vers, en créant ainsi une *césure enjambante* qui « ne correspond plus à des impératifs de diction »⁸¹⁴, c'est-à-dire que ce vers n'est plus formé par deux hémistiches de six syllabes. La même règle vaut en portugais, comme le soulignait le poète brésilien Olavo Bilac : « Quando o primeiro verso de seis syllabas termina por uma palavra grave, a outra deve começar por vogal ou consoante muda, como o *h*, para que haja a elisão »⁸¹⁵. Si le mot « aves » est grave, le *s* du pluriel ne rend pas possible l'élision, ce qui serait également impossible avec la préposition « do » suivante qui ne commence pas par une voyelle ou par un *h* muet. Dans ce cas, l'alexandrin de Supervielle est devenu en portugais un vers moderne de douze syllabes : « Alguns poetas modernos, desprezando essa regra essencial, têm abolido a tyrannia do hemistichio. Mas o alexandrino clássico, o verdadeiro, o legítimo, é o que obedece a esses preceitos »⁸¹⁶.

Dans le troisième vers, nous avons supprimé et ajouté des éléments du lexique, sans y employer l'inversion, donc nous ne l'analysons pas ici. Revenons au premier alexandrin de la strophe :

Paroares, rolliers, calandres, ramphocèles,	Rolieiros, calhandras, pipiras, cardeais,
---	---

En fait, nous n'y avons pas eu recours à l'inversion, puisque le vers ne présente qu'une suite nominale. Mais il y a quand même un décalage syntaxique : la traduction en portugais de « Paroares » au début du vers est passée à la fin comme « cardeais », lu en synérèse, tandis que « rolliers » assume la tête de la liste d'oiseaux comme « Rolieiros ». Ce déplacement est justifié surtout par la terminaison *-ais* donnée au

⁸¹³ Le mot *oiseau* a comme possibilité *pássaros* et *aves* en portugais. Nous avons choisi ce dernier mot en fonction de l'alexandrin, mais le titre du poème a été traduit par « Aos pássaros », puisque ce mot désigne plutôt les oiseaux cités dans le poème, tandis que *aves* a un sens plus général des animaux vertébrés volants – voir l'entrée « ave » du *Dicionário Aulete de Português* : <http://www.aulete.com.br/ave>.

⁸¹⁴ AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, LGF, 1993, p. 77.

⁸¹⁵ BILAC, O., PASSOS, G., *Tratado de versificação*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1905, p. 65.

⁸¹⁶ Ibidem.

vers, afin de rimer avec le dernier alexandrin du quatrain. Passons à la traduction de celui-ci :

Sommeil qui va saisir mes mentales prunelles !	Sono que vai tomar- me as ameixas mentais !
---	--

C'est le cas où l'inversion a eu la plus grande importance dans le quatrain : comme nous la voyons indiquée en gras, « mentales prunelles » pour « ameixas mentais » a maintenu en portugais la rime avec le premier alexandrin ainsi que la césure parfaite du vers. Nous avons procédé aussi à la transformation de l'adjectif possessif « mes » en un conjoint du *pronom oblique* « -me » (*à moi*) avec l'article défini féminin « as », ce qui a eu comme résultat à notre avis une perte sémantique discrète de la langue de départ par rapport à la langue cible.

Examinons la traduction intégrale du quatrain :

Paroares, rolliers, calandres, ramphocèles, Vives flammes, oiseaux arrachés au soleil, Dispersez, dispersez, dispersez le cruel Sommeil qui va saisir mes mentales prunelles !	Rolieiros, calhandras, pipiras, cardeais, Vivas chamas, oh aves do sol arrancadas, Vão, dispersem, dispersem, chispem o malvado Sono que vai tomar-me as ameixas mentais!
---	--

Il faut rappeler que l'inversion a comme conséquence une altération sémantique liée au registre de la langue, « qui passe pour littéraire et recherchée »⁸¹⁷. De toute façon, nous pensons qu'il est préférable d'utiliser l'inversion avant de chercher des mots qui n'ont aucune équivalence d'une langue à l'autre. Par exemple, « mentales prunelles » pour « ameixas mentais » : même si syntaxiquement inversées, ces locutions maintiennent le nom et l'adjectif les plus transparents possibles du français au portugais.

Le recours à l'inversion, au niveau de la syntaxe, peut être compris comme une étape antérieure aux altérations morphologique-lexicales. Un tel choix dans le travail de traduction répond à notre base théorique cherchant les équivalences internes de chaque langue, ladite *signifiance*, et la mise en cause d'une perspective dualiste qui sépare forme et fond.

⁸¹⁷ SUHAMY, Henri, *Les Figures de style*, Paris, PUF, 2004, p. 79.

3.3 Autres questions et considérations finales

Au cours de notre travail, nous avons remarqué de nombreuses difficultés plus spécifiques et peut-être moins importantes dans la traduction en portugais d'un choix de poèmes de *Débarcadères*. Nous en sélectionnons cinq cas pour exposer ici. Commençons par les questions liées à l'utilisation de la virgule et des pronoms relatifs qui apparaissent toutes deux dans les premiers vers de « Centre de l'horizon marin » :

Comme un bœuf bavant au labour le navire s'enfonce dans l'eau pénible ; la vague palpe durement la proue de fer, éprouve sa force, s'accroche, puis déchirée, ⁸¹⁸ s'écarte ;	Como um boi babando no labor, o navio se afunda na água temerosa; a onda apalpa duramente a proa de ferro, sente sua força, se fixa e, rasgada, se afasta;
--	---

Le premier vers est une proposition subordonnée au deuxième vers. En portugais cette position en avant de la subordonnée par rapport à la principale oblige l'utilisation de la virgule. Nous sommes ici devant un texte de poésie, organisé en vers et par d'autres contraintes, donc les règles de la grammaire ne doivent pas nécessairement marcher comme dans une prose instrumentale. Cependant, Supervielle fait l'utilisation régulière de la virgule en français dans les poèmes du recueil. Ainsi, nous avons décidé d'adapter les virgules aux règles du portugais, qui sont relativement diverses de celles de la langue de départ. Le premier vers traduit en portugais présente donc une virgule dans son bout.

La question de la *colocação pronominal* a également posé une difficulté dans l'extrait en question et dans autres occasions. Ce recours en portugais soutenu obligerait de traduire les verbes pronominaux « s'enfonce », « s'accroche » et « s'écarte » en *ênclise*, comme « afunda-se », « fixa-se » et « afasta-se » avec le pronom placé après le verbe. Mais le portugais permet des options différentes de placement selon le niveau de langue. Nous avons dû faire attention au niveau du texte en français pour procéder au choix le plus équivalent. Puisqu'il ne s'agit pas d'un niveau soutenu, il a été possible de maintenir la *próclise*, « se afunda », « se fixa » et « se afasta », caractéristique d'un portugais plutôt courant.

Une autre difficulté a été remarquée à propos des relatifs *qui/que* du français : le relatif sujet et le relatif complément d'objet direct sont écrits *que* en portugais, il

⁸¹⁸ SUPERVIELLE, Jules, *Débarcadères*, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 9.

n’y a pas de mots pour indiquer la différence entre ses deux fonctions. Nous avons donc quelquefois trouvé des ambiguïtés dans le travail de traduction. En voyons un cas dans « La piste » :

La piste que mangent des foulées et des trous, que tord une sécheresse harassée d’elle-même, ⁸¹⁹	A pista, que comem pisoteadas e buracos, que torce uma segura extenuada de si mesma,
--	---

Dans les deux vers, Supervielle a procédé à une inversion plaçant le sujet après son objet dans la phrase. Dans « La piste que mangent des foulées et des trous », l’objet direct est clairement exposé devant le relatif *que*. En portugais, nous n’identifions le sujet que par le pluriel du verbe « comem » pour indiquer que l’action part des « pisoteadas e buracos » et non de la « pista ». Cependant, il y a une ambiguïté pour la subordonnée suivante « La piste [...] que tord une sécheresse harassée d’elle-même » : si le *que* en français donne clairement à « La piste » la fonction d’objet direct, cette évidence n’existe pas dans la proposition en portugais « A pista, [...] que torce uma segura extenuada de si mesma ». Qui est le sujet du verbe « torce », « A pista » ou « uma segura extenuada de si mesma » ? Dans l’inversion en portugais, la troisième personne du singulier donnée au sujet et à l’objet crée cette difficulté d’identification. Nous avons pourtant maintenu la syntaxe du vers original dans la traduction de ce cas et de tous les autres cas pareils. Nous croyons que l’ambiguïté n’y est pas nécessairement un défaut, elle finit par enrichir les possibilités d’interprétation.

Un autre cas à remarquer, c’est la différence entre les adjectifs démonstratifs et les *pronomes demonstrativos* ayant tous deux la fonction de déterminants. Nous analysons le cas particulier du *ce* en français. Tandis que celui-ci n’a pas de variation, son équivalent en portugais peut se présenter comme *este* ou *esse*. Grosso modo, le premier fait référence à un objet qui est à proximité – dans le temps et dans l’espace – du sujet de l’énonciation, tandis que le second est éloigné du sujet de l’énonciation et à proximité de son interlocuteur. Le grammairien Evanildo Bechara ajoute pourtant que « nem sempre se usam com este rigor gramatical os pronomes demonstrativos; muitas vezes interferem situações especiais que escapam à disciplina da gramática »⁸²⁰. Voyons notre traduction d’un vers de « Paquebot » :

⁸¹⁹ Ibidem, p. 23.

⁸²⁰ BECHARA, Evanildo, **Moderna Gramática Portuguesa**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009, p. 141.

comme ce petit oiseau des îles dans sa cage des îles	como esse pequeno pássaro das ilhas em sua gaiola das ilhas
--	---

Nous avons réfléchi sur « este » ou « esse » pour traduire « ce ». Encore une fois, notre choix a été fait par le critère du niveau de langue. Nous avons d’abord souligné que le poème original présente un français plutôt courant. Ensuite, d’après notre connaissance théorique et pratique en langue portugaise, il est convenu qu’« este » est employé rarement à l’oralité, plutôt dans des contextes formels, et notamment dans la langue écrite. Comme nous le savons, il y a des situations qui échappent aux rigueurs de la grammaire, notamment celles du domaine de l’informalité, du langage courant au familier. Ainsi, la forme la plus courante du *pronome demonstrativo* en question est « esse », et c’est pourquoi nous l’avons choisi dans la traduction.

Finalement, il convient d’analyser un problème de cohésion textuelle lié à la non équivalence de mots du français en portugais. Le poème « Vers la ville » répète le titre dans le premier vers et, dans le quatrième extrait, il apparaît le mot « cité » :

Vers la ville c’est la descente de la montagne et de la forêt [...] Puis la grave rencontre de la verdure et de la cité, ⁸²¹	Para a cidade é a descida da montanha e da floresta [...] Depois o grave encontro da verdura com a urbanização,
--	--

La meilleure traduction de « cité » en portugais est « cidade », comme le mot du titre et du premier vers pour « ville ». Toutefois le mot serait répété une troisième fois dans le poème traduit, ce qui n’arrive pas en français. Le terme employé, « urbanização » (*urbanisation*), semble en plus maintenir le contraste du vers original, où la verdure se choque avec l’élément urbain dans son parcours de descente vers la mer.

Il reste encore à commenter sur un élément fondamental de notre traduction. Comment traduire le titre *Débarcadères* en portugais ? Tout d’abord il nous faut comprendre le sens du terme en français dans le contexte de l’ouvrage. Les « caresses creuses » qui attirent le voyageur dans les bras des « Distances », son cœur « gorgé d’aise et de devenir » et la phrase simple « Je vais repartir » nous montrent, dans les différentes parties du recueil, un mouvement de perpétuel embarquement. Si le titre absorbait ce vecteur, le recueil serait d’abord *Embarcadères*. Pourtant le désir de partir, cette soif du devenir est aussi le désir d’arriver ailleurs, de découvrir ce qui est

⁸²¹ Ibidem, p. 54.

« Derrière ce ciel éteint », de toucher finalement la terre ferme. Le mot *Débarcadères* au pluriel exprime d'après nous la diversité des désirs accomplis, mais en même temps creux, étant donné que les arrivées sont plusieurs, avec leurs partances implicites. Celui qui *débarque* est avant tout un étranger, la terre le reçoit du dehors, elle lui est chose nouvelle. Le *débarquant* est en train d'arriver, mais sa condition première est d'un *hors-venu*. Le symbole du débarcadère anticipe ainsi ce personnage introduit dans *Les Amis inconnus* de 1934 et repris dans *Oublieuse mémoire* de 1948.

Heureusement, le terme a son équivalent en portugais. On peut dire *embarcadouro* pour embarcadère, ainsi que *desembarcadouro* pour débarcadère. En effet, les deux mots en français et en portugais ne font référence qu'à un seul élément concret et spatial, un quai, ce qui change entre les deux, c'est l'action de partir ou d'arriver en bateau. Nous avons ainsi titré le recueil en portugais : *Desembarcadouros*.

Pour finir, il faut observer que les différentes difficultés plus amples, séparées entre les niveaux sémantique et de la versification, n'excluent jamais les autres. Les choix d'un niveau influencent nécessairement les choix d'un autre niveau. Toute séparation en catégories de difficultés est donc d'ordre didactique, pour mieux exposer le travail de la traduction et pour en comprendre la complexité.

Nous n'avons pas exposé ici toutes les difficultés et toutes les solutions trouvées dans ce long travail qui d'ailleurs n'est pas encore fini. De toute façon, nous espérons que le rapport que nous venons d'accompagner comporte un résumé illustratif des points principaux de notre traduction, contemplée dans ses axes théorique et pratique. Cette organisation mêlant recherche bibliographique d'un côté et création poétique – ou *signifiance* – de l'autre côté donne sans doute un fondement concret à notre projet de publier le premier ouvrage complet de Jules Supervielle en portugais.

En guise de conclusion

Dans le présent travail, nous avons procédé à une étude de *Débarcadères* de Jules Supervielle en suivant un parcours divisé en trois étapes. La première situe la poétique de l'auteur, forgée par ce que nous avons nommé une *atmosphère de ruptures* au début du XX^e siècle. C'est-à-dire que sa production n'est pas définie par un des *-ismes* des avant-gardes, et nous avons pu constater que Supervielle s'efforce même de s'éloigner de la « folie en vers et en prose »⁸²² représentée particulièrement par les tendances surréalistes. Toutefois, il a sans doute profité des ouvertures et des libertés du siècle naissant pour remanier son expression qui était, au tout début, soumise aux contraintes traditionnelles des siècles précédents. Mais celles-ci n'ont jamais été oubliées, et c'est pourquoi l'effort de conciliation, les dichotomies, les déplacements, les paradoxes – notamment cette affirmation selon laquelle « le poète dispose de deux pédales, la claire lui permet d'aller jusqu'à la transparence, l'obscur va jusqu'à l'opacité »⁸²³, entre autres contingences dialectiques – sont tellement récurrents chez Supervielle.

La première étape a présenté aussi l'univers particulier de *Débarcadères*, ouvrage paru en 1922, avec des textes exprimant la fraîcheur d'un auteur venant de libérer son écriture. Grand nombre de ses vers sont audacieux et enveloppés dans un souffle de ruptures esthétiques. Le recueil est vraiment situé sur un point important de la production de Supervielle qui est désormais reconnue en ses deux faces qui se côtoient : celle de la régularité classique et celle de l'irrégularité moderne. Dans notre analyse, nous avons introduit les mêmes divisions que celles introduites par le poète dans son texte, nous en avons exploré les principaux *sujets*, puisque les *thèmes* seraient approfondis dans l'étape suivante : des sujets explicites comme le voyage, la nature, les chocs du déplacement sur la planète, et les thèmes implicites – le jour et la nuit, la verticalité et l'horizontalité ou le vu et le non vu, entre autres.

Dans la deuxième étape de notre travail, nous nous sommes concentrés sur les représentations de l'espace dans *Débarcadères*. L'approche comparative nous a d'abord permis de reconnaître dans les paysages de Supervielle l'héritage parfois sourd, parfois bien sonore des romantiques et des symbolistes, les extases du moi, le

⁸²² SUPERVIELLE, Jules, En songeant à un art poétique, in **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 560.

⁸²³ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 561.

langage de la *Nature*, les rêveries et les ivresses de l'espace qu'ont éprouvés les poètes allemands et, du côté français, Lamartine, Hugo, Baudelaire, par exemple. Nous avons cependant constaté que tous ces accès lyriques sont mis à jour par une plume des années 1920 où l'on ne peut plus reconnaître l'idéal ni sentir une hantise de l'Azur comme l'avait éprouvé un Mallarmé désespéré face aux voix insistantes du vide céleste.

Nous avons encore observé que le *sentiment de la nature* et la notion de *couleur locale*, toujours des échos de l'esthétique romantique, sont intimement liés chez Supervielle : c'est primordialement dans la description de la nature que l'on trouve l'authenticité du local. Ses réflexions théoriques parues dans le *Bulletin de la Bibliothèque américaine* sont appliquées d'une certaine façon dans les poèmes de *Débarcadères*, le poète y utilise le lexique de la végétation de la pampa, des paysages et des forêts du Paraguay, des cataractes en Argentine et des bambous au Brésil, bref tout ce qui ne garde aucune trace de ce qu'il identifiait en 1910 comme « une *flore* et une *faune nobles*, d'ailleurs très pauvres et, bien entendu, conventionnelles »⁸²⁴ de la poésie hispano-américaine influencée par la tradition européenne. Nous pouvons en conclure que cette authenticité recherchée dans le local le plus particulier est toujours touchée par l'Américanisme de Valéry Larbaud, et plus amplement par l'atmosphère des ruptures esthétiques où s'insère la production de Supervielle dans les années 1910 et 1920.

À partir d'une approche phénoménologique, nous avons saisi les thèmes implicites de *Débarcadères*, en ce qu'ils expriment l'expérience humaine des sens. La démarche thématique et sa systématisation dans la *structure d'horizon* nous ont révélé un *je* éprouvant, dans son intériorité même, particulièrement dans la perception du temps-espace, le vu et le non vu, le jour et la nuit, le prochain et le lointain, le moi et l'autre, entre autres paires thématiques. Il en a parfois exprimé les intensités ou les mesures, comme pour cette vague de « Dans l'espace et dans le temps » : « une vague morte depuis trois mille ans, et qui renaît en moi pour périr encore »⁸²⁵. Nous avons pu observer en plus que la récurrence du mot *azur* est positive dans une partie du recueil, puisqu'il renvoie implicitement au jour, aux clartés apportant la cure des menaces amères de la nuit subjective la plus obscure. Bref, ces deux approches

⁸²⁴ SUPERVIELLE, Jules, Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine, **Bulletin de la Bibliothèque Américaine**, octobre 1910, p. 88.

⁸²⁵ SUPERVIELLE, Jules, **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922, p. 64.

comparative et phénoménologique nous ont permis de comprendre l'espace dans *Débarcadères* à partir de l'héritage esthétique et de l'expérience sensible du monde, ces deux perspectives qui se sont révélées complémentaires.

La troisième et dernière étape de notre étude a été la tentative d'exprimer dans une autre langue les caractéristiques principales du texte que nous avons étudié dans les deux étapes précédentes. Ces *caractéristiques principales* ne vont pas de soi, elles participent toujours à des choix du traducteur. Ainsi, en plus de la réflexion théorique exposée dans la troisième partie, nous avons constaté que nos analyses faites dans la première partie et dans la deuxième partie ont guidé profondément nos critères pour la traduction, comme le respect de la poétique de Supervielle, l'attention aux différentes contraintes formelles, à la pluralité du registre de langue, aux héritages esthétiques et aux expériences sensibles exprimées dans les poèmes. Ces critères ajoutés à la notion de *signifiante*, particulière au domaine théorique de la traduction et de grande importance dans notre pratique, proposent une clôture et une unité à notre thèse.

Finalement, une dernière remarque sur la figure paradoxale du *je* de *Débarcadères*. Il déclare être en même temps l'un de ces voyageurs cosmopolites qui ont vu « le grand port victorieux sur la mer, [...] le bon fracas des villes comblant l'homme jusqu'au bord »⁸²⁶ et l'homme qui ne peut « adorer une ardeur / Sans y mêler l'amour des mangues et goyaves »⁸²⁷. Ce dernier, soulignons-le, est « Encore surveillé par l'enfance »⁸²⁸. Ainsi, la douceur et les couleurs sud-américaines, absorbées par le regard enfantin, font un écho permanent dans l'adulte. Celui-ci serait-il Supervielle lui-même ? Cet homme nostalgique de son enfance en Amérique, formé dans un milieu intellectuel européen, ouvert au monde et immergé dans un courant de poésie planétaire, le moment de critique de la tradition exotique coloniale. La déclaration du poète selon laquelle « Les *Débarcadères* sont un recueil des poèmes écrits à l'occasion de mon dernier voyage en Amérique du Sud »⁸²⁹ tend à confirmer une dimension autobiographique au texte. Nous pouvons constater des paradoxes analogues à ceux du *je* poétique dans cet autre extrait : « Moi qui ne suis qu'un humble voyageur j'ai tout au plus le droit de dire que les antipodes me touchent qui

⁸²⁶ Ibidem, p. 32.

⁸²⁷ Ibidem, p. 91.

⁸²⁸ Ibidem.

⁸²⁹ SUPERVIELLE, Jules, apud RICHARD, René, Les *Débarcadères* de Jules Supervielle, **Revue de l'Amérique latine**, n. 1, mars 1922, p. 264.

sont des extrêmes dont l'importance, hélas ! diminue de jour en jour »⁸³⁰. Il semble, ainsi, que le recueil analysé répond à la déclaration trouvée dans *En songeant à un art poétique*, où l'auteur propose avec sa poésie « de faire sentir les tourments, les espoirs et les angoisses d'un poète et d'un homme d'aujourd'hui »⁸³¹.

Le plus important cependant n'est pas de confirmer l'identité entre le *je* de *Débarcadères* et Jules Supervielle : ce serait décider entre la fiction et l'autobiographie, la fantaisie et la réalité. Notre travail a voulu surtout scruter les héritages esthétiques et l'expérience sensible de l'espace représentés dans un ouvrage capital d'un homme né à proximité des plaines de la pampa, inhumé à quelques mètres de ses parents presque jamais connus de lui, sur une colline entre deux gaves dont les eaux sont nées dans les montagnes des Pyrénées.

⁸³⁰ Ibidem.

⁸³¹ SUPERVIELLE, Jules, **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996, p. 560.

Références

Sur Jules Supervielle et son œuvre :

BOSQUET, Alain, L'interrogation originelle, **Europe**, 1^{er} Avril 1995, 73.

COLLOT, Michel, **Sujet, monde et langage dans la poésie moderne : de Baudelaire à Ponge**, Paris, Classiques Garnier, 2018.

DIASPRES, André ; DÉCAUDIN, Michel. **Manuel d'histoire Littéraire de la France**, Tome VI 1913-1976, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1982.

DÍAZ, José Pedro (coord.), **Coloquio Jules Supervielle**, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1995.

ÉTIEMBLE, Jeannine (org.), **Correspondance Jules Supervielle-Etiemble. Edition critique. Texte établi, annoté et préfacé par Jeannine Etiemble**. Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1969.

ÉTIEMBLE, René, **Supervielle**, Paris, Gallimard, 1960.

FABULA / LES COLLOQUES, **Jules Supervielle à la croisée des chemins**. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document2505.php>, consulté le 20 avr 2020.

FEKI, Kamel, L'Hybridité générique dans L'Homme de la pampa de Jules Supervielle, **Thèlème Revista Complutense de Estudios Franceses**, 32(01), 2017.

FISCHBACH, Sophie, SUSTRAC, Patricia. Max Jacob – Jules Supervielle, correspondance croisée (1922-1935), **Actes du colloque international d'Orléans 26 et 27 novembre 2010**, pp. 215-244.

GRARE, Christabel, **L'Espace et le Temps dans l'œuvre de Supervielle**, thèse pour le Doctorat d'Etat, sous la direction de Michel Décaudin, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987.

GREENE, Tatiana W., **Jules Supervielle**, Paris, Librairie Minard, 1958.

HIDDLESTON, James, **L'Univers de Jules Supervielle**, Paris, José Corti, 1965.

MOLLOY, Sylvia, **La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle**, Paris, PUF, 1972.

MONTEIRO, Adolfo Casais, **A poesia de Jules Supervielle**, Lisboa, Editorial Confluência, 1946.

ROY, Claude, **Jules Supervielle**, Paris, Pierre Seghers Éditeur, 1953.
_____. Supervielle et la métaphysique, **Nouvelle Revue Française**, v. 8, n. 94, 1^{er} octobre 1960.

SÉNÉCHAL, Christian, **Jules Supervielle, poète du monde intérieur**, Paris, Librairie des Lettres, 1939.

SIMONIN, Marion, Ne ressembler à personne, toucher tout le monde : Supervielle et ses amitiés littéraires, **Fabula / Les colloques, Jules Supervielle à la croisée des chemins**. Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document2509.php>, consulté le 03 mar 2020.

SUPERVIELLE, Jules, Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine, **Bulletin de la Bibliothèque Américaine**, octobre 1910.

_____. Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine, **Bulletin de la Bibliothèque Américaine**, mai 1911.

_____. Le sentiment de la nature dans la poésie hispano américaine, **Bulletin de la Bibliothèque Américaine**, janvier 1912.

_____. **Débarcadères**, Paris, Éditions de la Revue de l'Amérique latine, 1922.

_____. **Boire à la source**, Paris, Gallimard, 1951.

_____. **L'Homme de la pampa**, Paris, Gallimard, 1978.

_____. Correspondance, **Revue Europe**, 73^e Année, Numéro 792, Avril 1995.

_____. **Œuvres poétiques complètes**, Paris, Gallimard, 1996.

_____. Paul Claudel, in : **Bulletin de la Société Paul Claudel**, No. 162, Une conférence de Supervielle sur Claudel (2ème TRIMESTRE 2001), pp. 6-12.

Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/45087346>, consulté le 23 mai 2020.

_____. **Uruguay**, Paris, Édition des Équateurs, 2007.

TARDIEU, Jean, Figures de Supervielle, **Nouvelle Revue Française**, v. 8, n. 94, 1^{er} octobre 1960.

Sur *Débarcadères* et son contexte de parution :

APOLLINAIRE, Guillaume, L'Esprit nouveau et les poètes, **Mercure de France**, vingtième année, 01 décembre 1918, pp. 385-396. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201831j/>, consulté le 13 jan 2020.

ARAGON, Louis, **Le paysan de paris**, Paris, Gallimard, 1993.

BERCHENKO, Adriana, La Revue de l'Amérique latine en los años 20, **América : Cahiers du CRICCAL**, n°4-5, 1990. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux guerres, 1919-1939. pp. 21-26.

BRETON, André, **Manifestes du surréalisme**, Paris, Gallimard, 1972.

_____. **Œuvres complètes – tome 1**, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

CALDERÓN, F. G., Qu'est-ce que l'américanisme ?, **Bulletin de la Bibliothèque Américaine**, mars 1913.

COGEZ, Gérard, **Les écrivains voyageurs au XX^e siècle**, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

HUERTA, Mona, Un médiateur efficace pour la coopération scientifique française : le groupement des universités et des grandes écoles de France pour les relations avec l'Amérique Latine. **Encuentro de Latinoamericanistas Españoles (12. 2006. Santander): Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España**, 2006, s.l., Espagne. pp.792-803.

KNEBUSCH, Julien, **Poésie planétaire : ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XXe siècle**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

MARINETTI, F. T., Le Futurisme, **Le Figaro**, 20 février 1909. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730>, consulté le 05 fév 2020.

RICHARD, René, Les Débarcadères de Jules Supervielle, **Revue de l'Amérique latine**, n. 1, mars 1922.

SÁEZ, Maria Isabel Corbí, Poèmes par un riche amateur : de l'aventure lyrique novatrice à l'aventure textuelle, **Anales de Filología Francesa**, n. 17, 2009.

SEGALEN, Victor, **Essai sur l'exotisme**, Paris, LGF, 1986.

TZARA, Tristan, Manifeste Dada 1918, **Revue Dada**, n. 3, décembre 1918. Disponible sur : https://ubutext.memoryoftheworld.org/dada/Dada-3_Dec_1918.pdf, consulté le 06 fév 2020.

Sur les études phénoménologiques en littérature :

BACHELARD, Gaston, **La Poétique de l'espace**, Paris, PUF, 3e édition, 1961.

_____. **La Poétique de la rêverie**, Paris, Les Presses universitaires de France, 4e édition, 1968.

BARON, Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », **Fabula-LhT**, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011. Disponible sur : <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>, consulté le 23 jan 2018.

COLLOT, Michel, **L'Horizon fabuleux – XX^e siècle**, Paris, José Corti, 1988.

_____. Le thème selon la critique thématique, **Communications**, 47, 1988.

Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79-91.

_____. **La poésie moderne et la structure d'horizon**, Paris, PUF, 1989.

_____. **La Matière-émotion**, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

_____. **Paysage et Poésie, du romantisme à nos jours**, Paris, José Corti, 2005.

_____. Poésie, paysage et sensation, **Rev. de Letras** - n. 34 - Vol. (1) - jan./jun. – 2015.

_____. Pour une géographie littéraire, **Fabula-LhT**, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011. Disponible sur : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>, consulté le 11 oct 2016.

_____. **L'Horizon fabuleux – XIX^e siècle**, Paris, José Corti, 2019.

GOHARD-RADENKOVIC, Aline, « L'altérité » dans les récits de voyage, **L'Homme et la société**, N.134, 1999. Littérature et sciences sociales. pp. 81-96.

RICHARD, Jean-Pierre, **Poésie et profondeur**, Paris, Éditions du Seuil, 1955.

ZINK, Michel, Nature et sentiment, in : **Littérature**, n°130, 2003. Altérités du Moyen Âge. pp. 39-47. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/litt_0047-4800_2003_num_130_2_1797.pdf, consulté le 03 mai 2020.

Sur la versification et la traduction :

ANDRADE, Carlos Drummond de, **Poesia traduzida**, São Paulo, Cosac Naify, 2011.

ASSEF, Marlova G., Sobre a tradução de Oublieuse mémoire, de Jules Supervielle, **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 11, 2010, p. 93-110.

BILAC, O., PASSOS, G., **Tratado de versificação**, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1905.

DELOFFRE, Frédéric, **Le Vers français**, Paris, SEDES, 1973.

DURIEUX, Ch., La difficulté en traduction, **Revue des lettres et de traduction**, N° 5, 1999.

FALEIROS, Á, Tradução & poesia, in : AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. *Tradução &: perspectivas teóricas e práticas* [online], São Paulo, Editora UNESP ; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

_____. Retraduções de As flores do mal uma viagem entre Brasil e Portugal, **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 38, no esp. Baudelaire 150 anos, p. 26-53, ago-dez, 2018.

GRAMMONT, Maurice, **Petit traité de versification française**, Paris, Armand Colin, 1961.

JAKOBSON, Roman, « Aspects linguistiques de la traduction » (1959), in : **Essais de linguistique générale**, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

LARANJEIRA, Mário, **Poética da Tradução**, São Paulo, EDUSP, 1993.

_____. Sentido e significância na tradução poética, **Estudos Avançados**, 26 (76), 2012.

MALAVOGLIA, Fabio. Jules Supervielle: A chuva e os tiranos, **Rádio Metrôpolis**, 2015, disponible sur :

<http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/jules-supervielle-a-chuva-e-os-tiranos>, consulté le 29 avr 2020.

_____. Jules Supervielle: Pegar, **Rádio Metrôpolis**, 2017, disponible sur :

<http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/jules-supervielle-pegar>, consulté le 29 avr 2020.

MOUNIN, Georges, **Problèmes théoriques de la traduction**, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque des idées”, 1971.

RÓNAI, Paulo, **A tradução vivida**, Rio de Janeiro, Educom, 1976.

_____. **Guia prático da tradução francesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. **Escola de tradutores**. 6ª ed., ampliada, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Orgs.), **Haroldo de Campos – transcrição**, São Paulo, Perspectiva, 2013.

Dictionnaires :

AQUIEN, Michèle, **Dictionnaire de poétique**, Paris, LGF, 1993.

AULETE: Dicionário online Caldas Aulete. <http://www.aulete.com.br/>

BAILLY, René, **Dictionnaire des Synonymes de la Langue Française**. Paris : Larousse, 1947.

CARPENTIER, L. J.M., **Gradus Français ou Dictionnaire de la Langue Poétique**, Paris : Alexandre Johanneau Libraire, 1822.

D’ALEMBERT, J. R. ; DIDEROT, D., **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, tome onzième**, Lucques, Vincent Giuntini Imprimeur, 1768, disponible sur : <http://www.byterfly.eu/islandora/object/libria:111507>, consulté le 02 juin 2020.

Dicionário Acadêmico Francês-Português, Porto, Porto Editora, 2002.

Dicionário Houaiss online. <https://houaiss.uol.com.br/>.

Dicionário Larousse Francês-Português/Português-Francês Mini, São Paulo : Larousse do Brasil, 2007.

Dicionário Michaelis online. <https://michaelis.uol.com.br/>.

Dictionnaire de l’Académie française. <https://www.dictionnaire-academie.fr/>

Dictionnaire Larousse, Paris, Larousse, 2001.

Dictionnaire Le Robert, Paris, Robert, 1978.

DUBOIS, J. et alii, **Dictionnaire de linguistique**, Paris, Larousse, 2002.

LITTRÉ, Émile, **Dictionnaire de la langue française**. Paris : Librairie Hachette, 1873.

MOLINIÉ, Georges, **Dictionnaire de rhétorique**, Paris, LGF, 1992.

MORIER, Henri, **Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique**, Paris, PUF, 1961.

SUHAMY, Henri, **Les figures de style**, Paris, PUF, 1981.

SUPPLÉMENT à l'Encyclopédie, Amsterdam, M. M. Rey Libraire, 1776.

TLFi: Trésor de la langue française informatisé, Nancy, CNRTL, 1971-1994.
<http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>

Vinholes, Suzanne Burtin. **Dicionário Francês-Português**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

Autres références :

ARISTOTE, **Poétique**, Paris, Garnier Frères, 1922.

BAUDELAIRE, Charles, **L'Art romantique**, Paris, Flammarion, 1968.

_____. **Le Spleen de Paris**, Paris, LGF, 2003.

_____. **Les Paradis artificiels**, Paris, Folio Classique, 2006.

_____. **Critique d'art**, Paris, Gallimard, 2011.

_____. **Les Fleurs du mal**, Paris, Pocket, 2012.

BARTHES, Roland, Introduction à l'analyse structurale des récits, **Communications**, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 1-27.

_____. La mort de l'auteur, in : **Le bruissement de la langue**, Paris, Seuil, 1984.

BÉGUIN, Albert, **L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française**, Paris, José Corti, 1991.

BÉNICHOU, Paul, **Romantismes français, tomes I et II**, Paris, Gallimard, 2004.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri, « Étude II. Bienfaisance de la nature », in : **Œuvres complètes, Tome III, Œuvres scientifiques : Études de la Nature et textes périphériques**, Paris, Classiques Garnier, 2019.

BOILEAU, Nicolas, **Art poétique**, Paris, Hachette, 1850. Disponible sur :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54623824>, consulté le 30 mai 2020.

BOYER, Philippe, **Le romantisme allemand**, Paris, MA Éditions, 1985.

CANADAS, Serge, Le poète et les apparences, in : **Modernités (12), Surfaces et intériorités**, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.

CHATEAUBRIAND, François-René de, **Génie du christianisme**, Paris, Migneret Imprimeur, 1803. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103263t>, consulté le 03 fév 2020.

COUSIN, Victor, **Du vrai, du beau et du bien** [cours de 1818], 7^e édition, Paris, Didier & Cie, 1858, p. vii-viii. Disponible sur : http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/cousin_du-vrai, consulté le 03 mars 2020.

CRUZ E SOUSA, João da, **Broquéis**, Rio de Janeiro, Magalhães Editores, 1893.
_____. **Cruz e Sousa: Prosa**, 2 ed, São Paulo : Cultura, 1945.

DIAZ, José-Luis, Lamartine et le poète mourant, in : **Romantisme**, 1990, n°67. Avatars de l'artiste. pp. 47-58.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**, São Paulo, Duas Cidades, 1978.

GAUTIER, Théophile, **Mademoiselle de Maupin**, Paris, G. Charpentier, 1875, p. 1. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65043814>, consulté le 04 mai 2020.

GENGEMBRE, Gérard, **Le Romantisme en France et en Europe**, Paris, Pocket, 2003.

GODDARD, Jean-Christophe (dir.), **La nature : approches philosophiques**, Paris, J. Vrin, 2002.

GUSDORF, Georges, **Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières**, Paris, Payot, 1976.

HUGO, Victor, **William Shakespeare**, Paris, Librairie internationale, 1864. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9680559t>, consulté le 02 mai 2020.

_____. **Œuvres complètes**, Paris, J. Hetzel et A. Quantin, 1881. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k374607>, consulté le 20 jan 2020.

_____. **Les Feuilles d'automne**, Paris, Ollendorf, 1909.

_____. **Œuvres complètes : Les Chansons des rues et des bois**, Paris, Ollendorf, 1933.

_____. **Les Contemplations**, Paris, Gallimard, 2010.

LAGARDE et MICHARD, **XXe Siècle**, Paris, Bordas, Coll. Textes et Littérature, 1962.

LAMARTINE, Alphonse de, **Méditations poétiques**, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1823. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1065240k>, consulté le 15 avr 2020.

_____. **Nouvelles méditations poétiques**, Paris, Urbain Canel Libraire, 1823. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86183878>, consulté le 15 avr 2020.

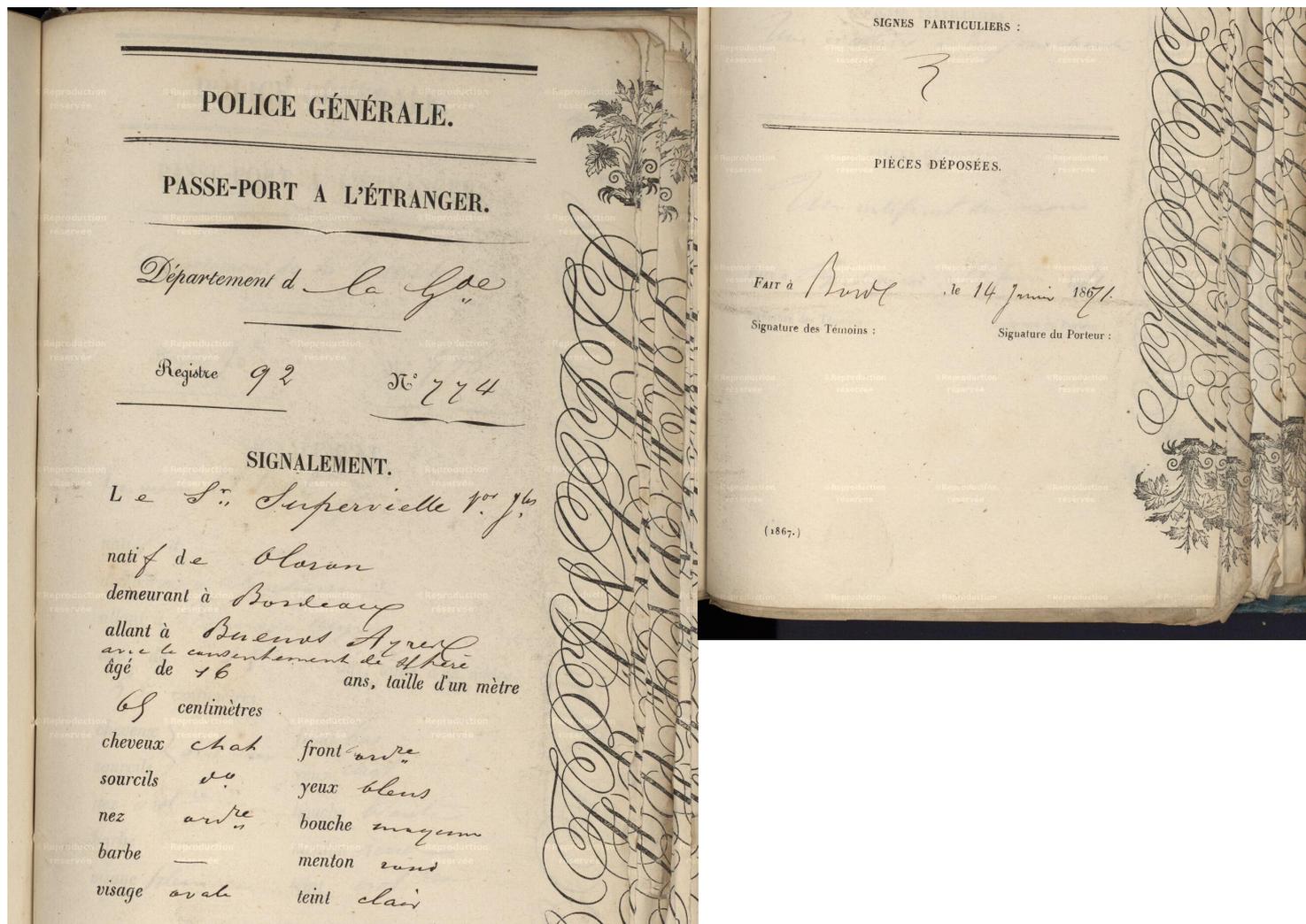
LEMAITRE, Henri, **La poésie depuis Baudelaire**, Paris, Armand Colin, 1965.

LENOBLE, Robert, **Histoire de l'idée de nature**, Paris, Albin Michel, 1969.

- MALLARMÉ, Stéphane, L'Azur, in : RICARD, Louis-Xavier de, **Le Parnasse contemporain : recueil de vers nouveaux**, Genève, Slaktine Reprints, 1971.
 _____. Brise marine, in : RICARD, Louis-Xavier de, **Le Parnasse contemporain : recueil de vers nouveaux**, Genève, Slaktine Reprints, 1971.
- NÉE, Patrick, Sur *la couleur locale* : l'exemple de Théophile Gautier, **Romantisme**, vol. 157, no. 3, 2012.
- PESSOA, Fernando, **Mensagem**, Lisboa, Antonio Maria Pereira, 1934.
 _____. **Cancioneiro**, 2002, disponible sur :
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000003.pdf>, consulté le 03 mar 2021.
- PLATON, **Le banquet, Phèdre**, Paris, GF-Flammarion, 1992.
 _____. La République, in : **Œuvres complètes de Platon, IV**, Paris, Garnier Frères, 1950.
- RAYMOND, Marcel, **De Baudelaire au surréalisme**, Paris, José Corti, 1940.
- RIMBAUD, Arthur, **Œuvres complètes**, Paris, Flammarion, 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, **Les Rêveries du promeneur solitaire**, Genève, 1782.
 Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9618103m>, consulté le 15 mai 2020.
 _____. « Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes », in : **Œuvres complètes de J.-J. Rousseau**, Paris, J. Bry Aîné, 1856. Disponible sur :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57869493>, consulté le 21 mai 2020.
 _____. **Les Confessions, nouvelle édition [avec une notice sur la vie de l'auteur, par L. Barré]**, Paris, E. Gennequin fils, 1869. Disponible sur :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5858420x>, consulté le 20 mai 2020.
- SARTRE, J.-P., **Qu'est-ce que la littérature ?**, Paris, Gallimard, 1972.
- STAËL-HOLSTEIN, Germaine de, **De l'Allemagne**, Paris, H. Nicolle, 1810.
 Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232882>, consulté le 15 mai 2020.
- STENDHAL, Henri Beyle, **Racine et Shakespeare**, Paris, A. Hatier, 1927.
 Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6148004p>, consulté le 04 mai 2020.
- TODOROV, Tzvetan, **Théories du symbole**, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
 _____. **La Littérature en péril**, Paris, Flammarion, 2007.
- TORTONESE, Paolo, **L'œil de Platon et le regard romantique**, Paris, Éditions Kimé, 2006.
- VAILLANT, Armand, **La Poésie, introduction à l'analyse des textes poétiques**, Paris, Armand Colin, 2016.

Annexes

Document 1



(suite à droite)

Document 2

Editions de la REVUE DE L'AMÉRIQUE LATINE
2, rue Scribe, PARIS

Jules SUPERVIELLE

DÉBARCADÈRES

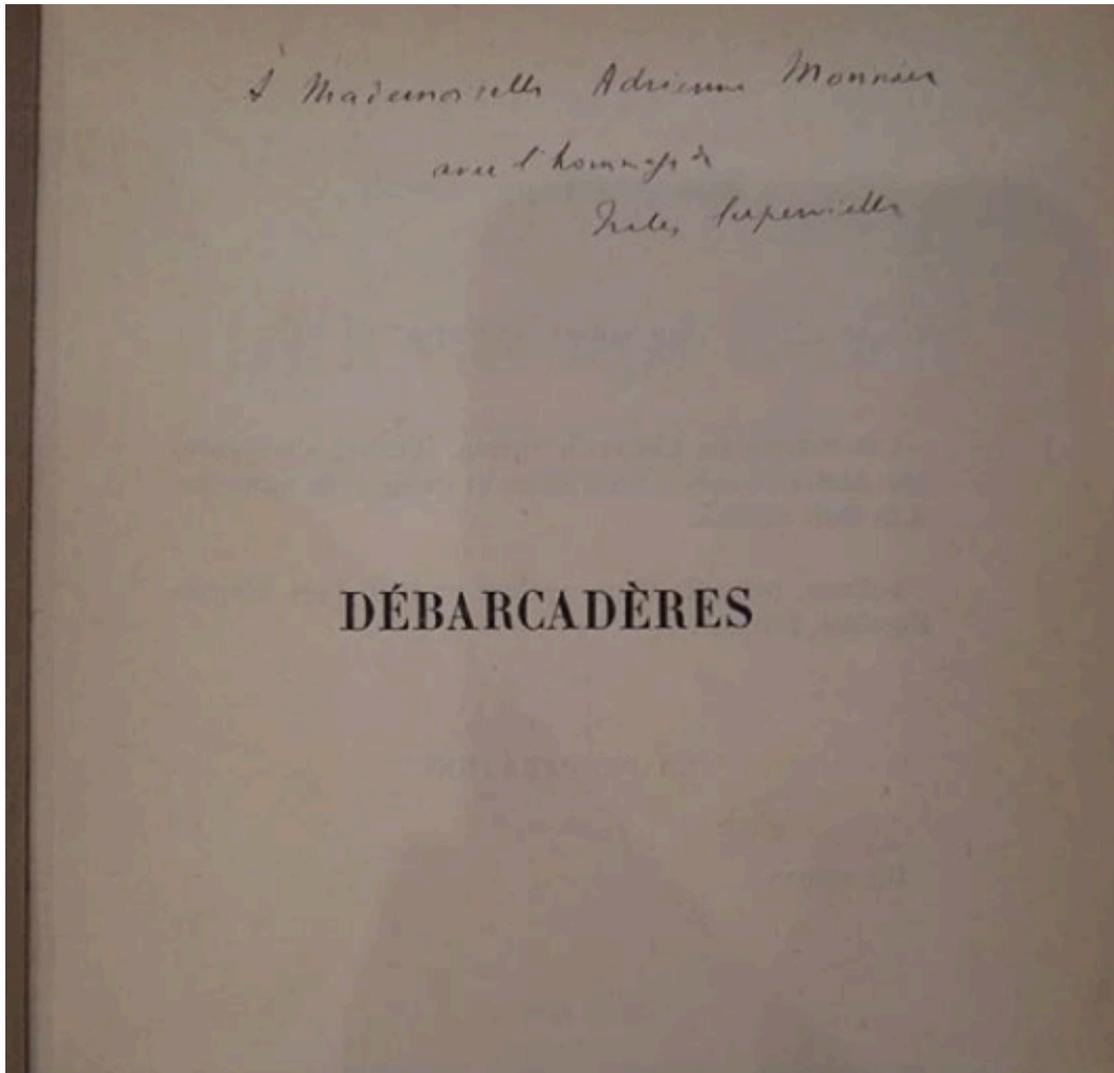
POÈMES

Un volume in-16 jésus tiré à :

100 exemplaires sur Hollande numérotés de 1 à 100 : 15 Fr.

900 exemplaires sur vélin bouffant numérotés de 101 à 1.000 : 6 Fr.

Document 3



JULES SUPERVIELLE

DÉBARCADÈRES

LA PAMPA — UNE PAILLOTE AU PARAGUAY

DISTANCES — FLOTTEURS D'ALARME



A PARIS

AUX ÉDITIONS DE LA REVUE DE L'AMÉRIQUE LATINE

2, RUE SCRIBE, 2

1922

X 24