

Jules Supervielle : pour une poétique de la transparence

Margaret Michèle Cook

L'ordinaire de la poésie
Volume 33, numéro 2, automne 1997

URI : id.erudit.org/iderudit/036066ar
DOI : [10.7202/036066ar](https://doi.org/10.7202/036066ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN 0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Margaret Michèle Cook "Jules Supervielle : pour une poétique de la transparence." *Études françaises* 332 (1997): 35–46. DOI : [10.7202/036066ar](https://doi.org/10.7202/036066ar)

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Jules Supervielle : pour une poétique de la transparence

MARGARET MICHÈLE COOK

Qualifier la poésie de transparente, si ce n'est d'ordinaire, va à l'encontre d'une certaine conception de la poésie qui veut que celle-ci soit obscure, illisible et même incompréhensible. Ces difficultés sont résolues uniquement lorsque le lecteur décode le système d'images et de symboles du poète, ce qui lui permet une compréhension privilégiée. Que dire alors d'une poétique de la transparence, ou d'une conception de la poésie qui la ramène à l'ordinaire, à ce qui n'a rien d'exceptionnel ou ce qui est conforme à l'usage habituel¹ ? L'ordinaire, la transparence et la simplicité apparente proviennent d'une conception quelque peu inhabituelle de la poésie, quoique de plus en plus courante de nos jours. Il s'agit d'une poésie apparemment plus descriptive qui cherche à dire le monde tel qu'il est ou tel qu'il se présente. L'ordinaire semble donc tout le contraire de l'obscur, et la transparence paraît garantir la lisibilité des textes ainsi que leur compréhension. Toutefois, cette poésie bouleverse aussi, à sa façon, nos acquis et ainsi notre conception du monde.

En réalité, l'ordinaire n'est jamais ordinaire. C'est l'habileté du poète qui nous berce dans un monde éminemment familier,

1. Selon *Le Petit Robert*. L'idée de « l'usage habituel » implique, un contexte socioculturel et chaque contexte aurait sa logique propre et donc son « ordinaire » propre. Par ailleurs, sous cet aspect « habituel » (qui implique la répétition) se cache une diversité de situations, de perceptions et de réalités psychiques.

mais qui nous fait considérer ce monde sous un nouvel angle. Cette transformation de l'ordinaire passe par des moyens poétiques à travers lesquels une ou plusieurs composantes paraissent en même temps familières parce que connues ou reconnues et étrangères parce que vues dans une nouvelle dimension. Une « inquiétante étrangeté » fait alors surface dans l'esprit du lecteur. Ce sentiment est résolu avec la découverte de la profondeur de l'expérience quotidienne : le poète se déplace du descriptif vers une autre dimension (celle de la part d'obscur ou d'invisible qui donne sa profondeur à l'objet ou au paysage).

Jules Supervielle est connu comme poète de la simplicité et de la transparence. La poésie de Supervielle, par sa mise en scène du quotidien, paraît se situer dans l'ordinaire, se rapportant quelquefois au contexte français et quelquefois au contexte sud-américain. En effet, Supervielle est né en 1884 à Montevideo, en Uruguay, où ses parents se sont expatriés ; à huit mois, il traverse l'Atlantique pour la première fois et le retraverse deux ans plus tard. Il le traverse de nouveau à l'âge de dix ans et par la suite partage sa vie entre la France et l'Amérique du Sud². C'est donc dire que ce poète connaît intimement deux réalités géographiques et culturelles. Cependant, dans son exploration de l'irréel, sa poésie s'écarte de l'ordinaire « habituel ».

En effet, chez Supervielle, le monde quotidien est mis en scène mais en même temps, à l'intérieur de ce monde, l'irréel est apprivoisé et l'impossible peut surgir. L'imagination est ainsi unie au monde quotidien ; le poète passe de l'ordinaire au fantastique et à l'irréel pour de nouveau rejoindre l'ordinaire, mais cette fois en le cernant dans toutes ses dimensions. Ce processus s'apparente à celui de la lecture de l'image poétique qui part de réalités connues mais qui rassemble plusieurs réalités pour en former une nouvelle.

Comment donc la poésie peut-elle répondre aux critères de transparence et de lisibilité ? Pour retracer l'ordinaire chez Supervielle, il est d'abord nécessaire d'examiner les outils du poète. Les mots, la syntaxe poétique, la métrique ou le rythme du poème peuvent s'inscrire dans une telle idée du texte poétique. Le poète nous rejoint aussi à travers une voix poétique qui peut sembler très familière. Enfin, la rhétorique est un outil privilégié. La poésie se situe plus près de l'ordinaire lorsque les images sont discrètes et passent presque inaperçues. Ces images sont néanmoins chargées de nous faire découvrir des liens nouveaux et des correspondances nouvelles, donc de dépasser l'apparence.

2. René Étiemble, *Supervielle*, Paris, Gallimard, 1960, p. 11-15.

I. POUR SE SITUER : LES ÉLÉMENTS DU POÈME

Les mots

Supervielle parle d'un lieu qui est le sien. Pour ce faire, il tente de tout absorber et, ainsi, de reproduire ses impressions en se servant d'un langage simple (mots, phrases, rythmes) :

Le petit trot des gauchos me façonne,
 les oreilles fixes de mon cheval m'aident à me situer.
 Je retrouve dans sa plénitude ce que je n'osais plus envisager,
 même par une petite lucarne,
 toute la pampa étendue à mes pieds comme il y a sept ans.
 Ô mort ! me voici revenu.

(« Retour à l'estancia », *Débarcadères*, p. 29³)

À travers les mots, le poète fait surgir le lieu dans la parole, c'est-à-dire qu'il nous dévoile l'expérience poétique du lieu. Ici, les mots sont familiers à ceux qui connaissent ou peuvent s'imaginer le contexte sud-américain. Cette familiarité engendre une impression de simplicité, une « sincérité dans l'accent », et c'est bien ce que Supervielle disait rechercher⁴. Les mots se réfèrent d'abord à ce qui se présente autour du poète (le trot des gauchos et les oreilles de son cheval) : la réalité existante. Ensuite, le « je » du poète est introduit et joue d'abord un rôle passif. Il est façonné par ce qui l'entoure et peut alors se situer dans cet espace poétique et géographique. Il se transforme ensuite en un « je » actif qui retrouve la « plénitude » de la pampa. Voici donc le lieu géographique précisé et l'espace rempli. Jusqu'à présent, il s'agit de mots ordinaires de la vie en Uruguay. Mais enfin surgit la mort, cette réalité connue et en même temps inconnue, universelle. La poésie devient alors une façon de dire la mort tout en la trompant encore quelque temps. Pour ce faire, il faut que tout vive, et cela aussi simplement et de façon aussi transparente que possible. Le poète doit tout dire, mais le tout s'avère inépuisable. Ainsi la tâche du poète est-elle elle-même inépuisable, voire impossible.

3. Les citations des textes de Jules Supervielle sont tirées des éditions suivantes : Jules SUPERVIELLE, *Gravitations* précédé de *Débarcadères*, Paris, Gallimard, 1982 (1925 et 1922) ; *Le Forçat innocent* suivi de *Les Amis inconnus*, Paris, Gallimard, 1982 (1930 et 1934) ; *La Fable du monde*, Paris, Gallimard, 1950 (1938) ; *Oublieuse mémoire*, Paris, Gallimard, 1980 (1949) ; *Naissances*, suivi de *En songeant à un art poétique*, Paris, Gallimard, 1968 (1951).

4. « Ce ton réel, cette sincérité dans l'accent, cette simplicité, j'ai toujours tâché pour mon compte de les retenir. » (*En songeant à un art poétique*, p. 59).

Même les mots les plus simples n'arrivent jamais à tout dire ou à tout rassembler. En fin de compte, le poète ne parvient jamais réellement à franchir la distance qui le sépare de ce lieu qu'il tente de dire par la parole.

La syntaxe

Selon Lucie Bourassa, l'ordre des mots est « à la fois ordre et dynamique de perception du sens⁵ ». Chez Supervielle, en effet, l'ordre paraît suivre les perceptions des sens. Le trot des gauchos fait appel à l'ouïe et peut-être à la vue. Les oreilles du cheval nous situent clairement dans le visuel, mais le plan est encore restreint. Cela s'apparente au début d'un film, car nous entendons un bruit particulier et nous voyons quelques éléments du paysage. Le poète (le personnage principal) commence également à être défini. Cependant, avant de passer au gros plan, un suspense est créé par la négation (« ce que je n'osais plus envisager ») et il persiste avec « même par la petite lucarne ». Toutefois, nous aboutissons enfin au gros plan, au lieu géographique, à la fin de la phrase syntaxique, et nous découvrons toute la pampa. À la fin, la plénitude annoncée est révélée.

Néanmoins, une dernière touche est ajoutée par l'appel à la mort, élément qui ne peut être perçu par aucun de nos sens. Peut-être la mort se perçoit-elle par un sixième sens, le sens poétique. Ou peut-être est-il simplement question d'un rappel du monde surnaturel. Jacques Robichez, en commentant un autre poème de Supervielle, explique que le paysage familier « renonc[e] à une part de son authenticité et trahit la réalité pour le rêve⁶ ». Dans tous les cas, le poète semble discerner cette autre dimension sans aucun effort. La mort lui serait aussi familière que les autres composantes perçues à tour de rôle qui forment le paysage complet.

Le rythme

En poésie, la métrique et le rythme contribuent à la production du sens du poème. Supervielle dit aimer le naturel en versification⁷ : il se sert non seulement de vers traditionnels,

5. Lucie Bourassa, *Rythme et sens*, Montréal, Éditions Balzac, 1993, p. 116. Selon Henri Meschonnic (*Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982), le rythme représente l'organisation du sens dans le discours ainsi que la configuration du sujet dans son discours.

6. Jacques Robichez, *Gravitations de Supervielle*, Paris, SEDES, 1981, p. 25.

7. Étiemble, *Supervielle, op. cit.*, p. 33-34.

« 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. »

mais également et bien plus souvent de vers blancs réguliers qui riment quand la rime vient, de vers libres et de versets (qui ressemblent à la prose rythmée).

Dans le passage cité, les deux premiers vers se divisent aisément en leur milieu, séparant ainsi les éléments du monde extérieur et naturel du poète qui s'efforce de se situer. Le troisième vers commence avec le « je » du poète qui n'est plus passif et se divise au milieu à la suite de la « plénitude » annoncée mais non encore explicitée. La deuxième partie du vers formule la surprise à travers la négation et le quatrième vers renforce cet étonnement et laisse au lecteur le soin de combler le silence de la deuxième partie « fantôme » du vers. La pampa se déroule alors sous nos yeux à travers le cinquième vers qui ne se veut pas divisé. (Il peut l'être en trois segments, mais cela ne se fait pas naturellement, car le rythme suit en effet le mouvement de déroulement de la pampa.) Finalement, la pause la plus longue semble être celle qui succède à l'appel à la mort, qui est suivi par l'annonce du retour du poète.

Le rythme contribue à donner le sens de chaque vers et du poème en son entier. Ainsi la présence de la mort semble-t-elle en même temps étonnante et toute naturelle. Elle est en quelque sorte apprivoisée⁸. La transparence et l'ordinaire facilitent l'apparition ou la connaissance du surnaturel⁹. Du moment que le familier est dit avec simplicité, le non-familier bénéficie d'une chance de se montrer et de s'associer au monde ordinaire. En somme, il s'agit autant que possible de tout dire de chaque élément du paysage, de tout voir à travers l'ordre de présentation des éléments dans la syntaxe, et de tout savoir à travers l'éclairage et le sens que donne le rythme.

8. D'ailleurs, Supervielle explique : « 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. Tendre à ce que le surnaturel devienne naturel et coule de source (ou en ait l'air). Faire en sorte que l'ineffable nous devienne familier tout en gardant ses racines fabuleuses. »

(*En songeant à un art poétique*, p. 60)

9. En effet, le poème se poursuit :

Ô mort ! me voici revenu.

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

une voix me l'avait dit qui ressemblait à la tienne et
tu ne ressembles qu'à toi-même.

II. LA VOIX DE L'INTIME : LE POÈTE HABITÉ

Si Supervielle s'efforce d'élucider l'obscur, il le fait dans une voix qui est la sienne¹⁰. Cette voix provient d'abord du corps qui accueille en lui sensations, émotions et expériences et les transforme en images poétiques. Elle nous engage à entrer dans son expérience et à la partager :

Voulant distraitemment me tenir compagnie
 Vous savez devenir un objet familier,
 Et, métal ou miroir, lampe étroite, bougie,
 Vous mettez çà et là quelque tremblant reflet.
 (« Métamorphoses », *La Fable du monde*, p. 121)

L'important est d'aller à la rencontre de l'univers et non de le prendre pour acquis.

Le corps-image

La tâche du poète est non seulement d'observer ce qui l'entoure – objets, animaux, paysages –, mais aussi d'admettre ces éléments en lui et d'en révéler la profondeur insoupçonnée¹¹. Dehors et dedans se confondent donc ; le monde intérieur du poète se transforme en paysage et le paysage devient son monde intérieur. Il laisse les images circuler librement à l'intérieur et à l'extérieur de son corps avant de les capter pour les libérer sur la page blanche. Ce désir est fondamental au processus poétique, comme l'est l'environnement¹² :

10. T.S. Eliot distingue trois voix en poésie : « *I shall explain at once what I mean by the « three voices ». The first is the voice of the poet talking to himself – or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character. The distinction between the first and the second voice, between the poet speaking to himself and the poet speaking to other people, points to the problem of poetic communication; the distinction between the poet addressing other people in either his own voice or an assumed voice, and the poet inventing speech in which imaginary characters address each other, points to the problem of the difference between dramatic, quasi-dramatic, and non-dramatic verse.* »

T.S. Eliot, *The Three Voices of Poetry*, London, Cambridge University Press, 1955 (1953), p. 4.

11. Supervielle décrit ce processus de la façon suivante :

« Quand je vais dans la campagne le paysage me devient presque tout de suite intérieur par je ne sais quel glissement du dehors vers le dedans ; j'avance comme dans mon propre monde mental. »
 (*En songeant à un art poétique*, p. 58)

12. Supervielle commente le phénomène de l'inspiration de la même façon : « 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. »

(*En songeant à un art poétique*, p. 63)

le paquebot depuis dix jours,
 avance vers un horizon monocorde
 qui coïncide sans bavures
 avec les horizons précédents
 et vibre d'un son identique
 au choc de mon regard qui se sépare de moi,
 comme un goéland, du rivage.

(sans titre, *Débarcadères*, p. 19)

Le sentiment d'ubiquité permet au poète de tout observer, de tout noter, et de tout incorporer dans sa poésie. Par ailleurs, ce phénomène d'ubiquité se trouve à la base de son sentiment d'étonnement ou d'émerveillement face au monde réel, sentiment par lequel il souhaite rejoindre ses semblables.

Exprimer l'irréel

La composante de l'irréel ou du merveilleux fait partie intégrante des paysages de Supervielle :

Compagnons d'un autre monde
 Pris vivants dans votre rêve
 Je vous regarde au travers
 D'une mémoire mouillée
 Mais douce encore à porter,
 Je vais clandestinement
 Du passé à l'avenir
 Parmi la vigne marine
 Qui éloigne le présent.

(« Loin de l'humaine saison », *Gravitations*, p. 183)

Le merveilleux est ainsi une autre dimension que le poète est capable de percevoir et de ramener à l'humain, au vraisemblable, en le rattachant au déjà connu, au familier¹³. Pour exprimer cet irréel, il doit cependant avoir recours à une vision distinctive et cette vision est décrite par Merleau-Ponty comme fission de l'être :

La vision n'est pas un certain mode de pensée ou de présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être¹⁴.

Il s'agit donc de s'absenter de soi-même pour pouvoir rejoindre l'autre et, pour tenter de rencontrer le monde extérieur, de se faire monde extérieur.

13. « Il a visité les contrées où les désirs et les passions de l'homme montent en volutes dans les feuillages des rêves ; le merveilleux de Supervielle est devenu de plus en plus vrai, car le vrai merveilleux se reconnaît à la simplicité du compte rendu. » Gabriel Bounoure, *Marelles sur le parvis*, Paris, Plon, 1958, p. 283.

14. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985 (1964), p. 81.

Le poète passe ainsi du réel à l'irréel et de l'irréel, il retourne au réel avec un nouvel entendement. Il glisse maintenant du matériel à l'immatériel presque sans effort. Mais le voyage n'est pas sans risques puisque la fission doit être assumée :

Non pas voir par le dehors, comme les autres voient, le contour d'un corps qu'on transite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer, être séduit, capté, aliéné par le fantôme¹⁵.

La réalité discernée, intériorisée et extériorisée, se transforme alors en image¹⁶. Une confusion ainsi qu'un sentiment de vide sont les avatars de cette expérience. Aussi le poète tente-t-il de rassembler toutes ces parties fragmentées en une recherche d'unité qui est à la base de sa quête poétique.

III. LA RHÉTORIQUE DE L'ORDINAIRE : LES CORRESPONDANCES

Dans la quête poétique, la rhétorique de l'ordinaire permet d'aborder le monde et ce en passant par l'expression des émotions et avec l'aide de tous les sens. Le poète pourchasse cette unité impossible avec le monde. Cependant, dans sa tentative de symbiose avec l'univers, les correspondances se présentent à l'esprit et les liens secrets tissés entre composantes sont dévoilés.

La lanterne magique

L'image poétique est souvent reliée à un sentiment spécifique. L'émotion change en apparitions des éléments du décor¹⁷. D'ailleurs, pour Supervielle, l'image assume le rôle de « lanterne magique » (*En songeant à un art poétique*, p. 61). Elle fait ressortir les affinités et ainsi les dimensions multiples du monde.

15. *Ibid.*, p. 183.

16. Ces visages sont-ils venus de ma mémoire,
Et ces gens ont-ils touché terre ou le ciel ?
Cet homme est-il vivant comme il semble le croire,
Avec sa voix, avec cette fumée aux lèvres ?
Chaises, tables, bois dur, vous que je peux toucher
Dans ce pays neigeux dont je ne sais la langue,
Poêle, et cette chaleur qui chuchote à mes mains,
Quel est cet homme devant vous qui me ressemble
Jusque dans mon passé, sachant ce que je pense,
Touchant si je vous touche et comblant mon silence,
Et qui soudain se lève, ouvre la porte, passe
En laissant tout ce vide où je n'ai plus de place ?
(« En pays étranger », *Le Forçat innocent*, p. 78)

17. Robert Vivier, *Lire Supervielle*, Paris, José Corti, 1971, p. 24.

De son point de vue, le poète s'ingénie à trouver une cohésion entre le monde et lui-même en tant que sujet. Il dési-rerait une fusion et, tout comme le vœu du jeune enfant de retrouver l'unité avec sa mère, il aspire à recouvrer une unité perdue avec le monde extérieur :

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.

(« Aux oiseaux », *Débarcadères*, p. 42)

Le rapport au monde peut ainsi être réparateur ; il peut aider à sortir de soi pour se retrouver. Toutefois, l'expérience risque aussi de s'avérer effrayante. Le sujet peut tout aussi bien se perdre dans l'autre et perdre ses limites. Le rapport à l'autre n'est donc pas sans danger¹⁸. La fusion implique aussi la menace de perte, mais le poète se sert de tous ses sens pour saisir le monde et sa face cachée sans s'y perdre.

La personnification

En discernant les éléments du décor, il est primordial d'en percevoir tous les aspects par les sens aussi bien que par l'esprit. Par la personnification, un élément de la nature doté d'un attribut humain devient plus rapidement saisissable :

Je ne vois plus le jour
Qu'au travers de ma nuit,
C'est un petit bruit sourd
Dans un autre pays.
C'est un petit bossu
Allant sur une route,
On ne sait où il va
Avec ses jambes nues.

(« Le forçat », *Le Forçat innocent*, p. 9¹⁹)

De cette façon, deux réalités sont rapprochées, la person-nification les éclairant toutes deux, mais particulièrement le premier terme de la comparaison. Ainsi s'instaure une nouvelle

18. Le ciel est effrayant de transparence,
Le regard va si loin qu'il ne peut plus vous revenir.
Il faut bien le voir naufrager
Sans pouvoir lui porter secours.
(« La table », *Gravitations*, p. 148)

19. Par ailleurs, la perception permet, sinon demande, l'emploi de comparaisons entre composantes du paysage :
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
(« Retour à l'estancia », *Débarcadères*, p. 30).

et deuxième manière de voir et de comprendre : les liens entre les éléments sont partout présents, prêts à être décelés.

Voir en profondeur

Il se dessine chez Supervielle une liaison intime et secrète entre morts et vivants, ce qui contribue grandement à la profondeur de sa vision. D'ailleurs, selon le poète, les morts seraient presque partout présents sans que nous nous en rendions compte. Les morts sont d'abord associés à l'immobilité, mais ensuite à l'idée de « rôder ». Cependant, à la fin de l'extrait ci-dessous, un renversement est effectué, ce qui a pour conséquence que nous ressemblons plus aux morts que les morts. Et ainsi, dans ce croisement, les ressemblances entre morts et vivants sont énoncées²⁰ :

Ô morts à la démarche dérobée,
 Que nous confondons toujours avec l'immobilité,
 Perdus dans votre sourire comme sous la pluie
 l'építaphe,
 Morts aux postures contraintes et gênés par trop d'espace,
 Ô vous qui venez rôder autour de nos positions,
 C'est nous qui sommes les boiteux tout prêts à tomber sur le front.

(« Oloron-Sainte-Marie », *Le Forçat innocent*, p. 50)

Merleau-Ponty n'explique-t-il pas que le visuel est caractérisé par sa doublure d'invisible « qu'il rend présent comme une certaine absence²¹ » ?

Les comparaisons

Les ressemblances entre éléments sont plus évidentes pour le lecteur lorsque le comparatif est utilisé. À ce moment, les deux composantes, comparant et comparé, sont placées l'une à côté de l'autre. L'un des termes se montre souvent plus abstrait ou moins définissable et l'autre relève souvent d'une réalité concrète et saisissable :

20. De même, il existe une ressemblance qui passe par la différence entre les hommes et les animaux :

Visages des animaux
 Si bien modelés du dedans à cause de tous les mots que vous
 n'avez pas su dire,
 Tant de propositions, tant d'exclamations, de surprise bien
 contenue,
 Et tant de secrets gardés et tant d'aveux sans formule,
 Tout cela devenu poil et naseaux bien à leur place,
 Et l'humidité de l'œil,
 Visages toujours sans précédent tant ils occupent l'air hardiment !
 (« Visages des animaux », *La Fable du monde*, p. 129)

21. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 85.

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.
 (« Le gaucho », *Débarcadères*, p. 32)

Et comme un éclatant abrégé des 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.
 (« La sphère », *Débarcadères*, p. 44)

Il est donc nécessaire d'unir ces deux termes pour les éclairer. Ainsi la comparaison met-elle en évidence les correspondances entre le cœur et « un éclatant abrégé des saisons » et, de la même façon, entre « un morceau d'avenir » et un cavalier qui occupe la pampa²².

Supervielle ne se dérobe pas devant la complexité des correspondances. Les saisons se transforment en un voyage pendant lequel sont rencontrés « tropiques et banquises » et la pampa se convertit en « plaine de chair » et s'associe à un après-tremblement de terre. Les comparaisons élaborées et les liens tissés sont ainsi explorés dans leur pluralité.

La concrétisation de l'abstrait

Enfin, deux réalités peuvent être associées sans qu'un comparatif soit utilisé. Les deux réalités ainsi conjuguées sont unies à un niveau plus profond ; elles sont plus intimement mariées (la mémoire, la lune et la boisson ou l'étonnement, la corbeille et l'écriveau) :

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 ?
 (*Oublieuse mémoire*, p. 11)

Toi qui as l'étonnement de la corbeille peu à peu
 garnie de fleurs et d'herbes odorantes
 Quand elle se croyait oubliée dans un coin,
 Et tu regardes de mon côté comme en pleine forêt
 l'écriveau qui montre les routes.
 (« À une enfant », *Gravitations*, p. 92)

22. « Pour donner ainsi la présence à l'imaginé il fallait que quelque détail, saisissant parce que isolé, mais aussi parce que *juste matériellement*, l'authentifie en le particularisant. C'est le réalisme de Supervielle. [...] Ce réalisme s'empare de la moindre incitation spontanée et, plus d'une fois, travaille à la développer dans le sens d'une exacte présence. »
 Robert Vivier, *op. cit.*, p. 179-180.

Les correspondances se découvrent ainsi plus intimes. L'abstrait, qui est concrétisé, est ramené à un niveau plus tangible et plus visible — somme toute, plus humain²³.

En somme, Supervielle part à la recherche du monde et cette rencontre passe par le quotidien. Toutefois, le quotidien est doublé d'une composante irréelle et invisible. C'est cette composante qui lui donne sa profondeur et qu'il est essentiel de rendre aussi transparente, aussi simple que l'autre. Pour ce faire, le poète s'ouvre au monde, mais ce processus qui rend l'extérieur intérieur et l'intérieur extérieur le menace de fission. Le familier et l'étrange semblent s'opposer. Alors, afin de contrer cette fission, le poète se raccroche à tous les liens, à toutes les correspondances entre éléments : personnifications, liens entre morts et vivants, comparaisons et, particulièrement, concrétisation de l'abstrait. Une nouvelle réalité et une symbiose avec l'univers sont ainsi recherchées à travers la face cachée du monde²⁴.

Cependant, les forces de séparation et de fusion demeurent en opposition constante. Ce que le poète peut espérer dans l'intimité de la transparence et de la profondeur est une nouvelle naissance :

Il vous naît un poisson qui se met à tourner
 Tout de suite au plus noir d'une lampe profonde,
 Il vous naît une étoile au-dessus de la tête,
 Elle voudrait chanter mais ne peut faire mieux
 Que ses sœurs de la nuit les étoiles muettes.

(« Les amis inconnus », *Les Amis inconnus*, p. 121)²⁵

23. Robichez note que Supervielle « comme Orphée, lie la terre au ciel, les corps aux âmes, le concret à l'abstrait, le non-être à l'être ». Jacques Robichez, *op. cit.*, p. 64.

24. Nous cueillons et recueillons du céleste romarin,
 De la fougère affranchie qui se passe de racines,
 Et comme il nous est poussé dans l'air pur des ailes longues
 Nous mêlons notre plumage à la courbure des mondes.
 (« Apparition », *Gravitations*, p. 97).

25. Le poète s'apparente à cet intermédiaire dont parle Michel de Certeau (Michel de Certeau et Luce Giard, *L'Ordinaire de la communication*, Paris, Dalloz, 1983, p. 36) « cet homme du mixte qui mêle l'ancien savoir et le nouveau, qui particularise et relativise, qui allie du certain à du probable ou du plausible ».

D'ailleurs, chez Supervielle, le poète assume parfaitement le rôle d'intermédiaire de Dieu à qui il donne la parole dans *La Fable du monde* :

Moi qui suis l'univers et ne peux en jouir
 Puisque tout est en moi dans sa masse importune,
 Je te ferai présent des choses une à une
 Puisqu'il te suffira de voir pour les cueillir.
 Ainsi garderas-tu même ce qui m'échappe,
 Ce qui ne m'est plus rien tu pourras le tenir
 Et suivre vivement d'un regard qui rattrape
 L'hirondelle en son vol ou rentrant à son nid.
 (« Dieu parle à l'homme », p. 24)