

La création poétique à travers la *Correspondance Jules Supervielle-Etiemble*

Kamel FEKI

Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax (Tunisie)

kamel_fekih@yahoo.fr

Recibido: 31/10/2014

Aceptado: 09/02/2016

Résumé

A travers l'étude de la *Correspondance Jules Supervielle-Etiemble* et sa confrontation avec les manifestes du poète que sont « Eléments d'une poétique » et « En songeant à un art poétique », notre article tente de définir la spécificité de la conception supervielle de la poésie tout en évoquant les difficultés du poète à extérioriser, dans les premières années de sa jeunesse, les images inhérentes à son univers intérieur, et en faisant l'inventaire de quelques principes qui régissent son activité poétique : le refus de toutes les esthétiques et de toutes les techniques qui régissent préalablement la création poétique, l'adoption d'une technique *a posteriori* ou d'une « technique mouvante qui ne se fixe qu'à chaque poème », le travail de corrections, de retouches et de ratures qui révèle la volonté de Supervielle de créer une poésie transparente, et le culte de l'oubli considéré moins comme une défaillance de la mémoire que comme le catalyseur des associations et images inattendues.

Mots clés : Supervielle, Etiemble, correspondance, univers intérieur, technique *a posteriori*, travail de corrections, oubli.

La creación poética a través de la *Correspondance Jules Supervielle-Etiemble*

A través del estudio de la *Correspondance Jules Supervielle-Etiemble* y su confrontación con los manifiestos del poeta que son « elementos de una poética » y « planteándolo como un arte poético », nuestro estudio trata de definir la especificidad de la concepción supervieliana de la poesía, mencionando las dificultades del poeta para exteriorizar en sus primeros años de juventud, las imágenes inherentes a su mundo interior, haciendo inventario de ciertos principios que rigen su actividad poética : el rechazo de las estéticas y de las técnicas que rigen la creación poética, la adopción técnica *a posteriori* o de una « técnica en movimiento que no adhiere a cada poema », la labor de corregir, retocar y tachar revela la voluntad para Supervielle de crear una poesía transparente, y el culto del olvido es más el catalizador de asociaciones inesperadas, que un fallo de la memoria.

Palabras clave: Supervielle, Etiemble, correspondencia, mundo interior, técnica *a posteriori*, trabajo de corrección, olvido.

Poetic creation in *Jules Supervielle-Etiemble's letters*

Abstract

Through the study of Jules Supervielle-Etiemble's letters and their comparison with the manifestos written by the poet—"Elements of Poetics" and "Reflecting Upon Poetic Art"—this paper shows how Supervielle's definition of poetry is distinctive and unique in its kind. This paper presents the difficulties encountered by the poet in his attempt to externalize in his early poetry collections those images inherent in his inner world. The paper also lists the principles ruling the writer's poetic activity, namely: the rejection of all aesthetic norms and techniques that might predetermine the nature of poetic creation; the adoption of motion as a technique that is proper to each poem; the process of correction, which by necessity involves adjustments and deletions; and the central notion of forgetting not as a failure of memory, but as a catalyst for the production of a series of associations and unexpected images.

Keywords: Supervielle, Etiemble, letters, inner world, the adoption of motion as a technique, the body of corrections, forgetting.

Sommaire : 1. L'idéal poétique de Supervielle : des recueils de jeunesse aux œuvres de maturité. 1.1. Une poésie de la modération et de la mesure. 1.2. La révélation « dirigée » et « sage » de l'inconscient. 1.3. Les recueils de jeunesse. 2. Les principes de la création poétique chez Supervielle. 2.1. Le refus de toutes les esthétiques et de toutes les techniques préalables. 2.2. Le souci de composer une poésie intelligible et le travail de réécriture. 2.3. L'oubli.

Referencia normalizada

Feki, K. (2016). « La création poétique à travers la *Correspondance Jules Supervielle-Etiemble* ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 31, Núm. 1 : 81-105. http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2016.v31.n1.47020

La *Correspondance Jules Supervielle-Etiemble* comprend les lettres échangées entre le poète uruguayo-français Jules Supervielle et René Etiemble. Marquée par la souffrance des deux écrivains pendant la Deuxième Guerre mondiale, elle est cependant foisonnante de réflexions sur la création poétique telle que Supervielle la conçoit. Ces différentes réflexions sont motivées par le projet qu'avait Etiemble, en 1939, d'écrire un livre sur l'œuvre de Supervielle. Enthousiaste, le poète a répondu favorablement à toutes les sollicitations du critique et lui a fourni les documents et les renseignements nécessaires à l'élaboration de ce projet¹.

¹ Dans la lettre du 16 juin 1939, Supervielle exprime la joie que lui procure le projet d'Etiemble décidé à lui consacrer un essai : « Pour une surprise c'est une bonne surprise ! comme disent nos bons bourgeois. Que vous ayez l'idée d'écrire un essai, Yassu et vous, sur le soussigné quelle joie pour lui et ses livres. J'espère que cela ne vous distraira pas trop de vos autres travaux personnels, j'aurais scrupule à accaparer un certain temps des écrivains tels que vous.

L'étude de la *Correspondance Jules Supervielle-Etiemble* peut être envisagée de trois manières différentes. On peut opter pour une réflexion totalisante qui étudie l'ensemble des idées esthétiques de Supervielle et Etiemble. On peut également adopter une réflexion dialectique qui dégage les traces du discours épistolaire de Supervielle dans le livre qu'Etiemble lui a consacré². On peut enfin présenter une réflexion pointilliste qui examine soit les commentaires esthétiques énoncés par Supervielle, soit les jugements qu'Etiemble porte sur l'œuvre narrative, théâtrale ou poétique de l'écrivain. C'est cette troisième démarche que nous adoptons dans le présent article. Nous chercherons, en effet, à montrer comment les lettres échangées entre Supervielle et Etiemble nous renseignent sur certains « charmes » de la poésie supervillienne, tout en mettant l'accent sur le rapport harmonieux entre les réflexions esthétiques énoncées dans le discours épistolaire du poète et celles développées dans ses deux manifestes littéraires que sont « *Eléments d'une poétique* » publié en 1946 dans la revue *Valeurs*, et « *En songeant à un art poétique* » qui date de 1951³. Dans un premier temps, nous présenterons la définition qu'en pleine maturité Supervielle propose de la poésie et analyserons les raisons qui l'ont empêché de réaliser, dans les premières années de sa jeunesse, son idéal poétique. Nous étudierons dans un deuxième temps les principes qui régissent l'acte créateur chez Supervielle : le refus de toutes les esthétiques et de toutes les techniques qui règlent préalablement la création poétique, le travail de ratures et de réécriture et le rapport consubstantiel entre l'oubli et la création poétique.

Je vous enverrai dans 3 ou 4 jours les œuvres de moi qui vous manquent *Poèmes* (ils contiennent les poèmes de l'humour triste) et *Comme des Voiliers*. Quant aux *Brumes du Passé* je n'en ai qu'un exemplaire. Je pourrai vous en faire taper 2 ou 3 poèmes pour que vous ayez une idée du contenu de la plaquette » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 21-22).

² René Etiemble, *Supervielle*. Coll. « La Bibliothèque idéale », Gallimard, 1960, 255 p.

³ « *En songeant à un art poétique* » est composé de deux fragments. Le premier s'intitule également « *En songeant à un art poétique* », alors que le second s'intitule « *Lire des vers en public* ». Dans son *Supervielle*, René Etiemble salue l'humilité du poète qui attend l'âge de soixante ans pour nous présenter quelques éléments de sa poétique. C'est ainsi que « *Eléments d'une poétique* » et « *En songeant à un art poétique* » peuvent être considérés comme deux manifestes *a posteriori*, qui se situent en aval et non pas en amont de l'expérience poétique : « Depuis un siècle et demi, quiconque veut réussir à s'imposer comme poète, dès dix-huit ou vingt ans ne manque jamais de fulminer un manifeste qui propose une poétique ; laquelle, de rigueur, consiste à condamner avec la légèreté de toute adolescence le peu qui subsiste encore de contraintes, de formes, ou de style. Moyennant quoi, nos dernières poétiques aspirent au borborygme, et n'y réussissent pas trop mal. Si je ne me trompe, Supervielle attendit soixante ans pour communiquer enfin à l'Université centrale américaine de Montevideo ces *Eléments d'une poétique* que je publiai deux ans plus tard, dans *Valeurs*. Il fallut attendre 1951, et *Naissances*, poèmes suivis de *En songeant à un art poétique*, pour lire en France une version remaniée, et qu'on peut estimer définitive, de sa poétique personnelle. Supervielle avait alors soixante-sept ans » (Etiemble, 1960 : 22-23).

1. L'idéal poétique de Supervielle : des recueils de jeunesse aux œuvres de maturité

1.1. Une poésie de la modération et de la mesure

Si la majorité des lettres portent sur l'œuvre poétique, c'est parce qu'Etiemble semble plus intéressé par la poésie de Supervielle que par son théâtre et ses romans. Dans la lettre du 8 mars 1940, Etiemble reproche clairement au poète l'imperfection de ses pièces de théâtre et de ses romans qui sont en deçà de ses poèmes et de ses contes :

Précisément, un des problèmes, pour moi, est celui que pose l'imperfection – ou ce que je sens tel – de votre théâtre : j'ai donc grand hâte de lire *Robinson*, si vous voulez bien m'envoyer un manuscrit. Silence et discrétion, naturellem¹ (sic). Car enfin, pourquoi ce décalage entre vos poèmes, vos contes, d'une part, – vos pièces, vos romans de l'autre ? Ou me méprendrais-je, du tout au tout, sur *Bolívar*, et sur la *Belle au Bois* ? * Bref, *Robinson* me promet sujet de réflexion (Supervielle & Etiemble, 1969 : 45).

Quant au plaisir que la poésie intelligible de Supervielle procure à Etiemble, il correspond probablement à une réaction contre l'hermétisme de la poésie rimbaldienne à laquelle le critique a consacré ses recherches doctorales⁴. Le 11 juillet 1939, Etiemble célèbre cet art de la mesure qui caractérise l'univers poétique de Supervielle et fait défaut dans l'univers désordonné de Rimbaud :

Comme c'est émouvant, et réconfortant, de rencontrer un poète marié, orné d'enfants autres que ses poèmes ; un poète qui ne soit ni ne veuille être un paria, un maudit ; un poète qui joue de tous les registres, mais toujours piano, sans coups de gueule ; qui d'une certaine anarchie, peu à peu conquiert un certain ordre. – Vous avez eu de la chance de ne rencontrer Rimbaud que si tard. Comme il détruit bien la jeunesse et la joie, et tout. Si je suis à peu près guéri, maintenant, si j'accepte à peu près toute la vie, je le dois, pour une bonne part, à vous et à votre œuvre (Supervielle & Etiemble, 1969 : 26).

L'opposition entre le champ lexical de la mesure et de la construction « poète marié, orné d'enfants autres que ses poèmes ; qui joue de tous les registres, mais toujours piano ; qui d'une certaine anarchie, peu à peu conquiert un certain ordre », et celui de la démesure et de la destruction « paria, maudit ; coups de gueule ; détruit bien la jeunesse et la joie, et tout », permet de présenter Supervielle comme une sorte d'« Anti-Rimbaud ». Contrairement à l'homme Rimbaud dont la vie peut être placée sous le signe de la malédiction et de l'exclusion sociale, l'homme Supervielle symbolise l'image du bon père de famille et représente un modèle d'épanouissement social⁵. Par ailleurs, tandis que la poésie rimbaldienne de l'excès

⁴ C'est en 1952 qu'Etiemble soutient sa thèse sur l'œuvre de Rimbaud.

⁵ Outre l'image du « poète marié [et] orné d'enfants autres que ses poèmes », Etiemble évoque dans son *Supervielle* celle du poète cultivé qui a fait des études universitaires et obtenu une licence

qui fait table rase de tout inspire de l'effroi au lecteur, comme le suggère l'emploi de la gradation ascendante mise davantage en relief par la polysyndète « détruit bien la jeunesse et la joie, et tout », la poésie supervielle de la modération réconcilie la critique avec la vie, comme le révèle la métaphore de la guérison : « Si je suis à peu près guéri, maintenant, si j'accepte à peu près toute la vie, je le dois, pour une bonne part, à vous et à votre œuvre ».

Dans son *Supervielle*, Etiemble note que si le poète est parvenu à créer une poésie de la modération et de la mesure, c'est parce qu'il a su dompter cette « part [...] de la folie » (Etiemble, 1960 : 25) intrinsèque de toute expérience poétique et qu'il a su surveiller l'élan qui le porte à « s'abandonner [au] rêve » (Etiemble, 1960 : 28) :

Dans tout poème, comme aussi bien dans toute page de prose, qu'il faille faire la part de la fabulation, de la mythomanie, bref, de la folie, ce n'est pas moi qui le nierai. J'ai hanté ces confins, et j'en parle en expert-géomètre. Mais alors que notre temps s'égare jusqu'à simuler la folie afin de plaire, et que les esprits les plus plats, les cœurs les plus secs, les imaginations les plus débiles s'évertuent à l'extravagance, Supervielle dut constamment se défendre contre le délire et la menace de la folie. « *Vous ne faites pas assez confiance à votre folie*, lui déclarait un jour le Père Lelong. – *Mais si, mais si !* » Il y a dans toute expérience poétique un peu poussée un risque de confusion qui peut aller jusqu'à la folie, confiait Supervielle à M. Aimé Patri (*Paru*, août 1948) [...].

Prémuni contre la folie, Supervielle sait s'abandonner à ce rêve dont, après les romantiques allemands, les surréalistes avaient fait leur tarte à la crème ; mais au lieu de s'évertuer à rêver, afin au réveil de consigner des songes avec la cupidité d'un client de psychanalyste qui serait doublé d'un homme de lettres, Supervielle rêve toujours un peu tout ce qu'il voit, et surtout à l'état de veille ; il vit un peu à la dérive, j'allais dire (dit-il) à la *dérêve*. Encore un coup, notez le mot qu'en jouant avec les mots il inventa : la *dérêve*. Le poète sera donc celui qui rêve, mais, quand il le faut, celui qui *dérêve*. *Jules Supervielle, ou le rêve surveillé*, dit justement M. Nadal au *Mercur* de France (décembre 1958) [...]. Sauf les vers en effet *donnés*, comme disait Valéry, le poème n'est jamais le fils du songe. Il ne s'achève, ne se parachève qu'en état de veille, et même de vigilance ; il est conquis, par une attention lucide et sévère, sur les prodiges dons, et sur les *diguédon* du songe (Etiemble, 1960 : 25 et 28-29).

1.2. La révélation « dirigée » et « sage » de l'inconscient

« La part [...] de la folie » que Supervielle est parvenu à dompter n'est autre que le désordre et la confusion caractéristiques du jaillissement des images inhérentes à l'univers de l'inconscient. Dans la lettre du 7 juin 1948, le poète présente sa propre

d'espagnol : « En un temps où l'on croit exalter la poésie en dénigrant la culture, il est satisfaisant de constater que Supervielle a fait quelques études, obtenu plusieurs diplômes. De quoi le disqualifier ! Bien qu'il soit passé par la Sorbonne, dont on écrivait récemment qu'elle ne produit que des ratés, Supervielle n'est pas un raté. Il obtint pourtant une licence d'espagnol. Quand on vous le dit, que c'est un magicien ! » (Etiemble, 1960 : 23).

conception de la poésie, en indiquant que son activité consiste à révéler son « Univers intérieur »⁶ (Supervielle & Etiemble, 1969 : 140).

Les définitions que contient la lettre du 7 juin 1948 de ce que Supervielle appelle son « univers intérieur » sont nombreuses. Le poète le définit tantôt comme « les fantômes » dont il est « partout entouré » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 140), tantôt comme « les impressions étranges » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 141) qui font irruption dans le monde extérieur. Il le décrit également comme « les cavernes intérieures » où il pénètre « à pas comptés » pour « ne pas [s']y fourvoyer » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 142) et comme un « monde intérieur [...] facilement étouffant par sa présence obsédante [et] son tic-tac trop bruyant » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 141).

Les expressions « fantômes », « impressions étranges », « cavernes intérieures » et « monde intérieur » obsédant et « bruyant » suggèrent que l'activité du poète serait d'extérioriser les images inhérentes au continent obscur de l'inconscient. Cette définition de la poésie comme libération des forces qui se meuvent dans l'univers intérieur de l'inconscient est développée dans « En songeant à un art poétique ». En effet, Supervielle y décrit « l'état de poésie » (Supervielle, 1951 : 64) comme un « état intermédiaire entre la pensée et le rêve » (Supervielle, 1951 : 63), c'est-à-dire un état de confusion où le monde extérieur se confond avec le monde intérieur, et où le poète « avance comme dans [son] propre monde mental » (Supervielle, 1951 : 58) et donne libre cours aux différentes images qui émergent peu à peu des « profondeurs » de « l'inconscient » (Supervielle, 1951 : 64). La lettre du 7 juin 1948 évoque également ce premier mouvement de libération incontrôlée des produits de la vie psychique. La naissance du poème est ainsi décrite comme un jaillissement brusque, « comme d'une place assiégée », « du monde intérieur dans l'extérieur » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 141).

L'équivalence entre la création poétique et l'expression des images dont le continent confus de l'inconscient est peuplé ne doit pas nous induire en erreur. En dépit de l'intérêt qu'elle accorde à la révélation de l'inconscient, l'expérience poétique de Supervielle est différente de celle des surréalistes. Refusant d'apporter des corrections aux produits du premier jet, les surréalistes s'en tiennent à ce premier mouvement de libération incontrôlée des forces de l'inconscient. Par contre, reprenant souvent ses poèmes afin de remédier aux différentes incohérences qu'il n'est pas possible de saisir « [dans] l'ardeur [...] aveuglante de l'inspiration » (Supervielle, 1946 : 29), Jules Supervielle définit la poésie comme le résultat d'une révélation « dirigée » (Supervielle, 1951 : 66) des images inhérentes à l'univers intérieur de l'inconscient grâce à une écriture placée sous le signe de la « sagesse » (Supervielle, 1951 : 60).

⁶ La mise en majuscule de la lettre initiale du terme « univers » est de Supervielle.

L'opposition entre la démarche surréaliste où la révélation de l'inconscient n'est nullement contrôlée par l'esprit, et la démarche de Supervielle où cette même révélation est contrôlée par la raison, apparaît dans ce commentaire ironique de « En songeant à un art poétique » :

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.

Il y a certes une part de délire dans toute création poétique mais ce délire doit être décanté, séparé des résidus inopérants ou nuisibles, avec toutes les précautions que comporte cette opération délicate. 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 (Supervielle, 1951 : 59-60).

La production surréaliste est placée, en amont, sous le signe de la folie et du délire et, en aval, sous le signe de l'inachèvement, comme le montrent successivement la répétition des termes « folie » et « délire », et l'emploi de la métaphore chimique des « résidus inopérants et nuisibles ». Cette dernière métaphore suggère la présence dans l'œuvre surréaliste d'éléments dénués de valeur et portant ainsi préjudice à sa structuration et son harmonie. Par contre, marquée en amont par cette « part de délire » intrinsèque de toute création, la poésie de Supervielle est placée en aval sous le signe de l'achèvement. Le recours à la métaphore de la décantation, – « mais ce délire doit être décanté, séparé des résidus inopérants ou nuisibles, avec toutes les précautions que comporte cette opération délicate » –, évoque l'épuration de la poésie supervillienne de tout ce qui peut nuire à son harmonie. La différence entre la démarche surréaliste et la démarche de Supervielle s'expriment aussi à travers la présence d'une métaphore culinaire à valeur humoristique : « 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 ». Tandis que l'œuvre surréaliste apparaît comme le produit du « délire livré à lui-même » et manque ainsi de cohérence et de structuration, l'œuvre de Supervielle apparaît plutôt comme l'aboutissement du contrôle par la raison de ce même délire inhérent au premier jet, et peut être assimilée à un objet construit⁷.

Dans « L'évolution de la poétique chez Supervielle entre 1922 et 1934 », comparant la version originale de *Gravitations* publié en 1925 avec la version

⁷ L'opposition entre la démarche surréaliste, placée sous le signe du délire et partant du désordre, et la démarche de Supervielle, placée sous le signe de la raison et partant de l'ordre, est encore mise en relief dans « Eléments d'une poétique » : « Certains ont dit que j'étais un surréaliste. Je ne le pense pas, bien qu'il y ait peut-être quelques éléments surréalistes dans ma poésie et encore je n'en suis pas sûr du tout. Je tiens énormément à ce que le fil conducteur du poème soit apparent et cela n'intéresse pas les surréalistes, ou du moins cela n'a pas l'air de les intéresser en tant que surréalistes » (Supervielle, 1946 : 33-34).

corrigée de l'édition de 1932, Etiemble évoque l'exemple du poème « Elévation » dont l'évolution révèle l'effort du poète qui parvient à décanter cette « part de délire » et de « folie » encore sensible dans l'édition de 1925. De fait, en supprimant les quatre derniers vers qui, en 1925, se trouvent à la fin d'« Elévation » et entretiennent avec les autres strophes « des rapports factices » (Etiemble, 1946 : 62), Supervielle assure l'unité thématique du nouveau poème intitulé « Ascension » et centré sur « le destin des êtres vivants après la mort » (Collot, 1996a : 749). Corrigeant par ailleurs les quatre vers retranchés, il compose un autre poème heptasyllabique et plus harmonieux que le quatrain initial qui conclut « Elévation » :

Effet analogue de la rigueur, mais plus évident s'il se peut, sur le dessin d'un poème : on lisait à la fin d'*Elévation*, en 1925, quatre « vers » qui ne maintenaient, avec le reste de l'œuvre, que des rapports factices :

Je sens l'effort du gazon
 Pour ne mourir sous la neige
 Celui que fait l'attentive médiatrice du cerveau
 Pour demeurer la raison qui sourdement le protège.

Sept ans plus tard, isolés et modifiés, ces quatre vers forment, dans la section : *Suffit d'une bougie*, un poème autonome :

Je sens l'effort du gazon
 Qui veille sous tant de neige
 Et l'effort de la raison
 Dans l'esprit qui la protège.

D'un seul coup, Supervielle, obtient l'unité de sujet, l'unité de mesure, (quatre heptasyllabes), quatre rimes au lieu de deux, la suppression enfin de plusieurs tours gauches ou pédantesques (l'attentive médiatrice du cerveau, pour ne mourir sous). Bref se dessine un parfait parallélisme rhétorique, que dissimulait le premier texte (Etiemble, 1946 : 62).

1.3. Les recueils de jeunesse

Dans la même lettre du 7 juin 1948, Supervielle avoue cependant qu'il a éludé son univers intérieur lors de ses « premières tentatives de poète » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 141), et indique que « la peur de la folie » l'a empêché de révéler sa vraie « nature » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 141). Par « peur de la folie », le poète entend la crainte qu'il a éprouvée, durant ses jeunes années, de s'affronter, de révéler ce qui est original en lui et d'aller jusqu'au fond de son âme. Les lettres sont nombreuses, où il déplore ce sentiment de peur qui l'a contraint à négliger la profondeur de son être. Dans la lettre du 2 juillet 1939, il attribue à la peur de la folie la « platitude » de ses deux premiers recueils poétiques qui s'intitulent

successivement *Brumes du passé* (1901) (Supervielle, 1996a) et *Comme des voiliers* (1910) (Supervielle, 1996b) :

Pardonnez-moi de ne pas vous envoyer « Comme des Voiliers ». C'est trop mauvais. C'est « Le Voyage en Soi » de « Poèmes »⁸ en plus banal. Ce qu'il y a de respectable dans ces premiers livres c'est leur sincérité et leur franchise. Quant à « Brumes du Passé » écrits de 15 à 17 ans c'est aussi cette note là [...].

Pourquoi mes premiers poèmes sont-ils si plats (à part quelques poèmes) Parce que je m'éluais en ce temps-là. Très nerveux, je craignais de m'affronter *, d'où ce côté superficiel (Supervielle & Etiemble, 1969 : 22-23).

L'attitude de Jules Supervielle qui ôte toute valeur esthétique à ses deux premiers recueils poétiques rappelle celle de Pierre-Jean Jouve qui, après la crise de 1925, nie toute son œuvre du passé. Les prédicats dysphoriques « trop mauvais, banal, plats, superficiel » dénotent le jugement sévère que le poète porte sur son œuvre de jeunesse. Il se reproche d'avoir eu peur d'affronter sa vraie nature et de s'être rassuré dans le « banal » et le « superficiel ».

Le 31 juillet 1939, Supervielle déplore à nouveau la peur de la folie qui est à l'origine des « mauvais vers d'amour » de *Comme des voiliers*, dont le ton évoque « [les] chanson[s] de café concert » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 29). Tout en mettant en relief la distance critique que le poète a prise par rapport à ses débuts littéraires, la comparaison dévalorisante des poèmes lyriques de *Comme des voiliers* avec des chansons populaires permet de souligner l'effet négatif de la peur de la folie qui, ainsi que l'explique nettement « En songeant à un art poétique », a détourné le jeune Supervielle de la profondeur de son être :

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 ». Il me fallut 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 » (Supervielle, 1951 : 58).

Se référant à la théorie de Mélanie Klein, Michel Collot définit « les impressions étranges » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 141) et « les fantômes » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 140) qui habitent le « moi profond » du poète (Supervielle, 1951 : 58) comme les angoissantes images de la perte, rendues encore plus douloureuses à cause de la découverte tardive de la mort de ses parents par le jeune Supervielle. Il considère ainsi que « la peur de la folie » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 141) éprouvée par le poète durant les premières années de sa jeunesse révèle sa crainte de « revivre » « la perte » de « l'objet maternel » (Collot, 1993 : 51) et d'affronter « l'angoisse de la séparation » (Collot, 1993 : 52), crainte qui l'a conduit à se

⁸ Jules Supervielle, *Poèmes*, Editions Eugène Figuière, 1919. Le recueil poétique intitulé *Poèmes* est divisé en quatre sections : « Voyage en soi », « Paysages », « Les Poèmes de l'humour triste » et « Le Goyavier authentique ».

réfugier « dans une poésie conventionnelle » où ne pouvant ni « dépasser », ni « répar[er] » cette angoisse, il a cherché tout au plus à la « déni[er] » grâce à « l'introjection de l'objet maternel » (Collot, 1993 : 51). Et Michel Collot de présenter l'exemple du poème « Comme une abeille entrant au meilleur de la fleur » où l'introjection de l'objet maternel est exprimée par le choix de formes conventionnelles et rassurantes :

Pour comprendre cette « peur » et ces « monstres », qui hantent l'inconscient du poète, on ne peut éviter de mentionner le double traumatisme qui a marqué son enfance. Le père et la mère de Supervielle sont morts, empoisonnés par de l'eau polluée, alors qu'il avait huit mois ; cette disparition n'a pu qu'aggraver la crise dépressive : la réalité, venant confirmer les fantasmes de destruction de l'enfant, a peut-être renforcé le sentiment de culpabilité lié aux pulsions agressives. D'autant que cette perte a été redoublée par un effet d'après-coup : ce n'est qu'à neuf ans que Supervielle, adopté par son oncle et sa tante, a appris, par hasard, que ses vrais parents étaient morts depuis longtemps. Ainsi la disparition physique avait été suivie d'un effacement symbolique : Supervielle n'aura de cesse de réparer cet oubli qui lui avait fait perdre jusqu'au souvenir de la perte.

Dès ses premiers recueils, l'écriture apparaît comme le moyen de reconstituer l'image des parents disparus ; et l'introjection de l'objet maternel, comme la condition même de la création poétique :

Comme une abeille entrant au meilleur de la fleur,
Mère, je t'ai cherchée au secret de mon cœur [...]

Voici tes bras et la sève de ta poitrine
Qui chante un air naïf à l'ombre de mon cœur
Et tes simples mains fines
Qui me firent Poète et m'apprirent les fleurs.

Je ne t'ai point connue et je devine à peine
Ton visage d'antan par quelque vieux portrait,
Mais j'appris cependant à boire à la fontaine
De ton sourire frais.

Mais comme on le voit, cette poésie a la naïveté et la fadeur des pieux souvenirs ; elle n'est guère plus vivante que le « vieux portrait », dont s'inspire le poète et qui ne saurait remplacer celle qu'il « n'a point connue ».

La perte est ici déniée, plus que réparée. Pour la dépasser, peut-être faudrait-il la revivre, mais ce serait s'exposer au retour de fantasmes archaïques refoulés dans l'Inconscient. Or Supervielle reconnaît avoir « longtemps éludé (s)on moi profond », qui lui faisait peur, et s'être réfugié, pour se rassurer, dans une poésie conventionnelle, ou s'être défendu par les mécanismes de « l'humour triste » (Collot, 1993 : 50-51).

Le poète explique également son incapacité à révéler son univers intérieur dans les premières années de sa jeunesse par son appartenance à une famille bourgeoise. Dans la lettre du 7 juin 1948, il note que son appartenance à « un milieu fort bourgeois où les noms de Rimbaud et de Mallarmé [sont] parfaitement inconnus » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 141) ne lui a pas permis de saisir rapidement « tout le parti » qu'il aurait pu tirer de la révélation « des impressions étranges » qui résident dans les « cavernes intérieures » de l'inconscient (Supervielle & Etiemble,

1969 : 141-142). Plusieurs lettres antérieures au 7 juin 1948 expriment aussi le regret amer du poète qui se plaint de n'avoir connu Rimbaud qu'à 35 ans. Le 16 juillet 1938, Supervielle écrit par exemple qu'il doit « l'excès de prudence de [ses] premiers recueils » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 17) à sa méconnaissance de la poésie rimbaldienne :

Je suis venu tard à Rimbaud (vers 35-40 ans). Avant ça je ne pouvais y entrer. Je ne me sentais pas assez solide. La peur de la folie, que j'ai éprouvée moi aussi – comme lui quand il a cessé d'écrire ! – m'empêchait d'aller vers lui. J'ai toujours craint de me détraquer davantage [...] (Supervielle & Etiemble, 1969 : 17).

Le 8 décembre 1939, tout en évoquant son admiration, quand il était au lycée, pour Victor Hugo, Alfred de Musset, Lamartine, Leconte de Lisle et Sully Prudhomme, le poète avoue encore qu'il n'a connu « Rimbaud, Mallarmé, Nerval et Whitman que vers 35, 40 ans » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 37).

L'importance que Jules Supervielle voue à la connaissance des poètes modernes tient aussi au fait qu'elle l'a aidé à se libérer des conventions de la poésie traditionnelle et qu'elle l'a initié au renouvellement poétique. Dans « En songeant à un art poétique », il sous-entend que la lecture de Rimbaud et d'Apollinaire lui a révélé les chemins de la modernité, et note que, durant sa vie de poète, il a tenté de concilier la « sincérité » de « l'accent » propre à la poésie romantique et « l'artifice de l'art » (Supervielle, 1951 : 59) propre à la poésie moderne :

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 n'est peut-être qu'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 (Supervielle, 1951 : 58-59).

Selon Michel Collot, si l'ouverture de Supervielle à la poésie moderne correspond à un moment capital de son expérience de poète, c'est parce qu'en lui apprenant « tout le parti [qu'il] pouvait tirer de la collaboration avec ce qu'il y a de particulier [en lui] » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 141) et en l'encourageant ainsi à donner libre cours à l'angoisse de la séparation, « aux fantasmes et aux affects qu'il avait trop longtemps refoulés » (Collot, 1993 : 51), elle lui a permis de découvrir les nouvelles formes propres à exprimer les images inhérentes à l'inconscient. Comparant le poème « Comme une abeille entrant au meilleur de la fleur » où le poète se limite à dénier l'angoisse de la séparation, au « Portrait » sur lequel s'ouvre *Gravitations*, Michel Collot insiste sur l'évolution de l'attitude et de la manière de Supervielle qui parvient enfin à « [dire] l'angoisse de la séparation » et à exprimer « le désir de la réparer » (Collot, 1993 : 52) par le truchement d'une poésie « délivrée du carcan du mètre et de la rime » et marquée par le recours à « des images audacieuses » (Collot, 1993 : 51) :

Ce n'est qu'à partir des années vingt qu'il [Supervielle] s'est « senti assez solide psychologiquement pour révéler (s)a propre nature » ; la découverte tardive de Mallarmé, de

Rimbaud et de Lautréamont, lui a par ailleurs appris « tout le parti qu'on pouvait tirer de la collaboration avec ce qu'il y a de vraiment particulier en nous ».

Grâce à un vers plus souple, délivré du carcan du mètre et de la rime et rejoignant souvent l'ampleur du verset claudélien, à un vocabulaire varié, voire bariolé, qui n'exclut pas le prosaïsme, à des images audacieuses, Supervielle donne enfin libre cours aux fantasmes et aux affects qu'il avait trop longtemps refoulés, dans *Débarcadères*, d'abord, et surtout dans *Gravitations*. La différence de ton, de style, est frappante lorsque l'on compare le poème cité plus haut [« Comme une abeille entrant au meilleur de la fleur »] avec celui que Supervielle place en tête de ce recueil, et où il évoque à nouveau *Le portrait* de sa mère, mais en s'adressant à elle beaucoup plus « durement » :

Mère, je sais très mal comme l'on cherche les morts,
Je m'égare dans mon âme, ses visages escarpés,
Ses ronces et ses regards.
Aide-moi à revenir
De mes horizons qu'aspirent des lèvres vertigineuses,
Tant de gestes nous séparent, tant de lévriers cruels !

Ces vers disent à la fois l'angoisse de la séparation, et le désir de la réparer en « revenant » sur les « gestes » « cruels » qui ont pu la provoquer (Collot, 1993 : 51-52).

Rejetant la « platitude » de ses premiers recueils poétiques, Supervielle distingue entre son œuvre de jeunesse qui peut être placée sous le signe du « banal » et du « superficiel »⁹ et son œuvre de maturité qui peut être placée sous le signe de l'originalité et de la profondeur¹⁰. Conscient de la différence entre ces deux pans de son œuvre, le poète est également lucide quant aux principes qui régissent sa création poétique. Dans certaines lettres adressées à Etiemble, il énumère les différentes lois qui déterminent l'éclosion et l'évolution de sa poésie.

2. Les principes de la création poétique chez Supervielle

2.1. Le refus de toutes les esthétiques et de toutes les techniques préalables

Le principe majeur qui définit la poésie de Supervielle est le refus de toutes les esthétiques et de toutes les techniques qui régissent préalablement la création poétique. Dans la lettre du 8 décembre 1939, Supervielle évoque sa non-appartenance à aucun mouvement littéraire, exprime son « grand mépris de toutes

⁹ Confère supra la lettre du 2 juillet 1939.

¹⁰ Dans la lettre du 16 juin 1939, Supervielle note que son « œuvre commence avec "les poèmes de l'humour triste" » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 22). *Les Poèmes de l'humour triste* est publié pour la première fois en janvier en 1919 « A la belle édition », chez Bernouard, avec des illustrations d'André Favory, André Lothe et Dunoyer de Segonzac. En mai 1919 paraît *Poèmes* où Supervielle inclut *Les Poèmes de l'humour triste*.

les esthétiques et des techniques » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 34) et note que la forme poétique doit être subordonnée à la substance poétique :

Ce qui compte pour moi avant tout c'est la substance poétique et suivant les jours je lui donne un moule ou un autre (vers réguliers, libres, assonancés, presque blancs, versets. (sic) [...]).

C'est sans doute par mépris de la technique que j'ai utilisé toutes les formes poétiques et non pas tour à tour mais dans un même temps. Tout dépend de ce que j'ai à dire (sic) Quand j'ai des choses très précises à dire et qui se rapprochent de la prose c'est le verset qui vient, quand je suis dans l'ineffable, le vers (Supervielle & Etiemble, 1969 : 34).

Par « mépris de la technique », Supervielle n'entend pas le refus absolu de toutes les règles et conventions poétiques. Les échanges avec Etiemble révèlent au contraire que le poète ne rejette pas la métrique et qu'il accepte volontiers d'introduire les corrections nécessaires pour remédier aux imperfections de certains vers. Le 6 février 1941, Etiemble reproche à Supervielle la présence d'un « hiatus intolérable » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 65) dans le poème intitulé « 1940 »¹¹ :

Et puis, voilà 1940, qui me laisse déçu : dans le même vers¹² où j'aime « l'immense moitié » je bute sur « l'Allemand en... » qui compose pour moi l'hiatus intolérable, un des rares absolument intolérables. Le 3ème vers de la 1ère strophe n'est point satisfaisant non plus¹³. Et si j'aime bien « l'immense moitié », le « châtement immense » est beaucoup moins fort¹⁴. Mais cela, corrigé, sera beau également (Supervielle & Etiemble, 1969 : 65).

La réponse du poète date du 24 février 1941. La franchise sévère d'Etiemble ne l'offense pas. Conscient de ses faiblesses et désireux d'aboutir à la forme achevée de son poème, il n'hésite pas à le « décanter » de tous les « résidus » « nuisibles » (Supervielle, 1951 : 60) :

¹¹ Dans la lettre du 29 septembre 1940, Supervielle envoie à Etiemble plusieurs poèmes en lui demandant de lui faire les remarques qu'il juge nécessaires. Il s'agit des poèmes suivants : « Ville ouverte », « Ciel et Terre », « En temps de guerre » et « 1940 ». Le poème intitulé « 1940 » met en relief la souffrance du poète à cause de la défaite de la France envahie par les troupes allemandes. Ce qui est remarquable dans la lettre du 29 septembre 1940 est l'honnêteté de Supervielle qui refuse tout jugement de complaisance : « Voici mes derniers poèmes. Peut-être avez-vous déjà reçu mes contes. Dites-moi ce que vous en pensez, n'est-ce pas, (en se rapportant aux vers comme à la prose, et sans indulgence ! Je me porte mieux ... », (Supervielle & Etiemble, 1969 : 56). Le 21 janvier 1941, Supervielle regrette la perte de la lettre où Etiemble lui a écrit au sujet des poèmes cités plus haut, et lui demande de lui redire ce qu'il en pense. La réponse d'Etiemble date du 6 février 1941.

¹² Le vers auquel Etiemble fait allusion est le deuxième vers de cette strophe :

Jeanne, ne sais-tu pas que la France est battue,
Que l'Allemand en tient une immense moitié,
Que c'est pire qu'au temps où tu chassas l'Anglais,
Que même notre ciel est clos et sans issue,

¹³ Il s'agit du vers suivant : « C'est vous, c'est moi, c'est Jean, c'est Pierre, c'est René ».

¹⁴ Etiemble fait allusion au vers suivant : « Tu ne méritais pas ce châtement immense ».

J'éviterai l'hiatus « L'Allemand en tient une immense moitié » en mettant « L'Allemagne en tient » bien que j'aime moins l'idée dans cette dernière correction. Je ne suis pas très sensible aux hiatus ; j'ai fait des progrès en musique poétique mais il m'en reste encore à faire ! (Supervielle & Etiemble, 1969 : 67).

Par « mépris de la technique », Supervielle désigne plutôt son refus absolu de définir une technique *a priori* à laquelle il doit subordonner systématiquement la substance poétique. Dans la lettre du 13 avril 1945, il sous-entend qu'il n'accepte pas de soumettre l'exercice poétique à une technique préalablement déterminée et censée régir toutes les œuvres. Il affirme, au contraire, qu'il est « partisan d'une technique sévère mais particulière à chaque œuvre, à chaque poème », « bref [d]'une technique qui serait plutôt a posteriori qu'a priori » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 133).

Dans « En songeant à un art poétique », le poète remplace l'expression « mépris de la technique » – parce qu'elle peut prêter à confusion – par l'expression « assouplissement de la technique », plus appropriée à décrire sa tendance à se servir de plusieurs formes poétiques en fonction du contenu des poèmes :

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 (Supervielle, 1951 : 66).

On retrouve déjà la même idée dans « Eléments d'une poétique » où Supervielle note que la diversité des formes poétiques dont il se sert est moins le signe de son « mépris de la technique » que celui de sa volonté d'adopter le mode d'écriture qui va de pair avec le contenu de chaque poème :

A me voir faire des vers réguliers, mais ne rimaient que si je trouve la rime sur ma route, à me voir changer de forme suivant le poème et passer des vers réguliers ou presque réguliers au verset, au vers blanc, au vers libre, on a dit que je méprisais la technique. Rien n'est moins exact, il n'y a là aucun mépris de ma part. J'adopte la forme poétique qui convient à mon propos, et si c'est le chant qui l'emporte, j'emploierai le vers mesuré et aussi accentué que possible ; si j'ai des choses très précises à dire et que je veuille cerner assez exactement le concept, presque à la façon dont le ferait un prosateur, tout en voulant rester dans le domaine du poète, c'est le verset que j'emploierai, forme qui adhère mieux à tous les méandres de la pensée (Supervielle, 1946 : 34).

Supervielle prévient également ses lecteurs que la multiplicité des formes poétiques auxquelles il recourt n'est aucunement l'indice de son adoption d'une technique éclectique, mais révèle sa conviction que la forme de chaque poème doit être choisie en fonction de la substance poétique :

Je me sers de formes poétiques très différentes : vers régulier, vers presque régulier, vers blancs qui riment parfois quand la rime se présente à moi, vers libres, versets où la part de prose est beaucoup plus considérable que dans le vers régulier, et qui se rapprochent de la prose rythmée.

N'allez pas en conclure que je suis éclectique. Vous me feriez de la peine. Je ne conçois pas l'éclectisme sans une certaine volonté de la part de qui choisit. Or, je ne me dis jamais à *l'avance* : j'emploierai telle ou telle forme pour ce poème, la forme naît avec le poème et je me laisse aller chaque fois à ma pente naturelle pour le choix de cette forme.

Je me garderai bien de vouloir imposer ma technique à qui que ce soit. Elle me paraît bonne pour moi ; je ne dis pas qu'elle le soit pour un autre, cette technique mouvante qui ne se fixe qu'à chaque poème. Cela n'empêche pas la rigueur dans chacune des formes prosodiques employées ni les exigences propres à chaque forme (Supervielle, 1946 : 32).

Le culte de cette « technique *a posteriori* » ou de cette « technique mouvante qui ne se fixe qu'à chaque poème » est explicité dans la lettre du 8 décembre 1939. Avouant qu'il est « anarchiste littéraire comme point de départ pour chaque poème, et classique comme point d'arrivée », Supervielle note que, « quand [il] commence un poème, [il] déteste les règles et qu'à mesure [qu'il l'écrit il s'en impose] mais autant que possible sans les faire affleurer à la conscience, sans [s'avouer] qu'[il] les suit » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 34).

Dans « L'évolution de la poétique chez Supervielle entre 1922 et 1934 », démontrant que les corrections introduites par Supervielle dans la deuxième édition de *Débarcadères* et de *Gravitations* tendent généralement à « substituer le plus précis au vague, au recherché le plus simple et au diffus le plus concis » (Etiemble, 1946b : 52), et remarquant au sujet de *Gravitations* que « les textes » qui, dans la première édition de 1925, « sont exécutés sur un rythme régulier (rigueur parfois aggravée d'une rime), reparaissent en 1932 à peu près semblables à soi » (Etiemble, 1946 : 62), alors que « la plupart des textes construits en "vers libres", versets, ou prose découpée, deviennent méconnaissables » et subissent « plusieurs amendements » (Etiemble, 1946 : 63), Etiemble célèbre avec ferveur cette voix unique et singulière du poète « "anarchiste littéraire" au départ [et] "classique" à l'arrivée » (Etiemble, 1946 : 71) qui marque la renaissance du classicisme ou plutôt l'avènement « d'un classicisme neuf » (Etiemble, 1946 : 71) :

Partagé entre la confiance qu'il avoue faire à la spontanéité, et je ne sais (peut-être ne sait-il clairement) quelle force plus forte que l'instinct, qui sans cesse l'incite à regratter, « anarchiste littéraire » au départ, « classique » à l'arrivée, Supervielle rétablit le poète dans une complexité qu'il avait trop longtemps sacrifiée, tantôt à l'inspiration, tantôt à l'illusion que la forme, à elle seule, peut créer de la poésie. Après les tentatives désespérées de Rimbaud et Mallarmé, celui-là persuadé qu'on ne pouvait s'en tirer à moins de courtiser la folie et de se créer une langue autonome, celui-ci résigné à célébrer l'horreur de la page blanche, avec la sainteté (quand ce n'est pas la vanité) de l'écriture, après les outrances, utiles contre les Académies, mais fatales aux génies, de la secte surréaliste, un poète enfin, dédaigneux des recettes autant que des incantations, accepte simplement sa grandeur involontaire et la servitude volontaire qui lui composent les devoirs de son métier. Ainsi se clôt le temps du désespoir, de l'artifice, et s'ouvre, pour une poésie enrichie par cent cinquante années de thèmes romantiques, l'espoir enfin de l'espoir et de l'ordre. Bref, l'espoir d'un classicisme neuf (Etiemble, 1946 : 71).

2.2. Le souci de composer une poésie intelligible et le travail de réécriture

L'insertion de règles que le poète s'impose au fur et à mesure qu'il écrit / réécrit ses poèmes provient de sa volonté de les rendre intelligibles. Le souci de composer des

poèmes dont le lecteur peut facilement saisir la signification apparaît dans une interview rapportée par Marc Alyn :

Le poète m'interrogeait :

- Vous ne trouvez pas ce quatrain obscur. (sic)

Et comme je demeurai sans voix devant une question posée avec une telle humilité

- Je crains toujours de n'être pas compris (Alyn, 1960 : 5).

La hantise de l'incompréhension qui tourmente Supervielle et son désir de créer une poésie transparente sont également mis en relief dans « Eléments d'une poétique » où l'obscurité du poème est considérée comme une faute qui doit être réparée :

Mon rêve serait que ma poésie pût être comprise par tous les gens sensibles. Pourtant, je reconnais que la nouveauté authentique entraîne souvent avec elle une obscurité qui avec le temps devient, elle aussi, limpide. Personnellement, je suis un peu humilié quand une personne sensible ne comprend pas un de mes poèmes. Je me dis que ce doit être ma faute et je tourne et retourne mon poème dans tous les sens pour voir d'où cela provient. Quand j'ai voulu dire quelque chose et pas autre chose, je tiens à ce qu'on saisisse exactement ma pensée (Supervielle, 1946 : 33).

Dans « En songeant à un art poétique », le poète évoque encore son désir de créer des poèmes accessibles :

Certains poètes sont souvent victimes de leurs transes. Ils se laissent aller au seul plaisir de se délivrer et 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.

Je n'ai guère connu la peur de la banalité qui hantent 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 (Supervielle, 1951 : 61).

Tout en évoquant son idéal de créer une poésie intelligible, Supervielle marque sa distance par rapport aux surréalistes désignés par le syntagme nominal « certains poètes ». Il leur reproche d'abord de se comporter comme des médiums et de se livrer à la création d'une poésie incontrôlée par la raison et placée sous le signe de la dépersonnalisation : « victimes de leurs transes ; se laissent aller au seul plaisir de se délivrer ». Il leur reproche aussi, par le truchement d'une métaphore culinaire, de ne pas prendre en considération le statut du lecteur : « ils remplissent leur verre à ras bord et oublient de vous servir, vous, lecteur ». Par opposition à l'attitude surréaliste, Supervielle est soucieux de la réception de ses poèmes : « j'ai toujours souffert quand une personne sensible ne comprenait pas un de mes poèmes ».

Selon Etiemble, le souci de la transparence que Supervielle poète doit particulièrement à son expérience de dramaturge a fait de lui l'auteur d'« une poésie discursive » (Etiemble, 1960 : 28) où la poésie s'allie harmonieusement à la pensée pour le plus grand bonheur des lecteurs :

Aragon ou Claudel, les exigences de la prédication, de l'enseignement, leur recommandaient d'être compris. Heureuse obligation ! Le moins prédicant, le moins didactique des poètes,

Supervielle, doit beaucoup, lui aussi, à *l'existence du public*, et notamment de ce public pour lequel il écrivait diverses pièces de théâtre : *Le théâtre m'aura aidé à rendre ma poésie plus transparente*. Le lecteur d'une plaquette ou d'un volume de vers relira trois fois s'il le faut, et vingt fois au besoin, le poème qui lui résiste. Au théâtre, il faut passer la rampe et du premier coup se faire entendre, car voici déjà la réplique suivante et toute phrase perdue l'est pour toute la soirée. Parce qu'il ne méprise pas le théâtre, Supervielle a toujours rêvé d'être compris. *Personnellement, je suis un peu humilié quand une personne sensible ne comprend pas un de mes poèmes. Je me dis que ce doit être ma faute et je tourne et retourne mon poème dans tous les sens pour voir d'où elle provient. Quand j'ai voulu dire quelque chose et pas autre chose, je tiens à ce qu'on saisisse exactement ma pensée*. Cher courageux Supervielle, qui osez parler de votre *pensée* en poésie, et d'une pensée qui serait ceci *exactement* ; ceci, et non pas le contraire de ceci. Cher Supervielle qui acceptez la poésie discursive, et qui vous êtes toujours refusé, je vous cite, à *écrire de la poésie pour spécialistes du mystère* (telle du moins la confiance que vous fites un jour à Michel Manoll), sachez que nous vous aimons de nous avoir soustraits aux charmes de soi-disant magiciens, et qu'en nous désenchantant, vous nous avez encore mieux enchantés. Pour nous délivrer du parapluie, de la machine à coudre et de la table d'opération grâce à quoi Lautréamont devint ce qu'il ne voulait pas : l'un de nos mages, un demi-dieu, peut-être fallait-il un autre Uruguayan (Etiemble, 1960 : 27-28).

Dans « Jules Supervielle : pour une poétique de la transparence », rappelant que « Supervielle est connu comme poète de la simplicité et de la transparence » (Cook, 1997 : 36) et montrant que l'idéal de la poésie transparente ne saurait se réduire à l'image « d'une poésie [...] descriptive qui cherche à dire le monde tel qu'il est ou tel qu'il se présente » (Cook, 1997 : 35), mais renvoie à « l'habileté du poète qui nous berce dans un monde éminemment familier » (Cook, 1997 : 35) pour nous faire découvrir « la profondeur de l'expérience quotidienne » (Cook, 1997 : 36), Margaret Michèle Cook a étudié les différents « moyens poétiques » (Cook, 1997 : 36) grâce auxquels Supervielle parvient à « rendre [...] transparente [et...] simple » aux yeux du lecteur « cette composante irréelle et invisible » qui « donne sa profondeur » au monde (Cook, 1997 : 46). Il s'agit d'abord de l'usage d'un lexique simple, d'une syntaxe et d'un rythme qui favorisent l'apparition du surnaturel. L'adoption d'« une voix [...] familière » (Cook, 1997 : 35), celle « du corps » (Cook, 1997 : 40) conduit le poète à « percevoir » le merveilleux, à le « ramener à l'humain [et] au vraisemblable », et à le rattacher « au déjà connu et au familier » (Cook, 1997 : 41). Dotant les éléments de la nature d'attributs humains et concrétisant les entités abstraites, les images permettent enfin de ramener le paysage extérieur ainsi que certaines réalités ambivalentes, à la fois connues et inconnues, comme la mort « à un niveau plus tangible et plus visible – somme toute plus humain » (Cook, 1997 : 46). Tout en suggérant que « l'ordinaire n'est jamais ordinaire » (Cook, 1997 : 35), ces différents procédés d'écriture révèlent que Supervielle est très soucieux de partager avec son lecteur cette expérience poétique qui l'amène à « se [déplacer] du descriptif vers une autre dimension (celle de la part d'obscur ou d'invisible) » (Cook, 1997 : 36) afin de dévoiler « les dimensions multiples du monde » (Cook, 1997 : 42) et d'aboutir en définitive à une véritable « symbiose avec l'univers » (Cook : 1997 : 46).

La prise en considération du statut du lecteur explique la tendance du poète à réécrire ses textes. Plusieurs lettres évoquent le travail de corrections et de

retouches auquel il soumet le produit du premier jet. Le 15 décembre 1939, Supervielle répond à la lettre du 30 octobre 1939 où Etiemble lui a demandé de relever les « corrections significatives » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 31) qu'il a introduites lors de la deuxième édition des *Poèmes de l'humour triste* :

Différences.

Dans la 1ère Edition (illustrée) il y avait

1er poème Encrier oasis noir (sic)

Les longs ô combien longs carnets de blanchissage

(au lieu de « les longs et les neigeux » dans la 2nd

2e poème. Il y avait :

« A cette heure la France embellit toutes proses »

au lieu de

« La grâce militaire embellit toutes proses (p. 110 de Poèmes)

Aux jardins épiciers où vivent nos cœurs

au lieu de

Aux jardins désolés (page 110 Poèmes)

Page 70 « Poèmes » faute d'impression qui ne se trouvait pas dans la 1ère édition

6e vers Me retient de l'écrire

Au lieu de de l'écrire [...]

(Supervielle & Etiemble, 1969 : 39).

Evoquant les corrections établies dans la deuxième édition des *Poèmes de l'humour triste*, le poète avoue qu'elles ont « peu d'importance » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 40). Le fait de les introduire dans la deuxième édition du recueil, parue pourtant à quatre mois d'intervalle de la première édition, ce fait nous éclaire cependant sur l'importance qu'il accorde au travail de réécriture et de retouches.

La valeur attribuée au travail de corrections apparaît également dans la lettre du 24 février 1941 où Supervielle juge précieuses toutes les remarques que lui a faites Etiemble au sujet des poèmes « Ville ouverte », « Ciel et terre », « En temps de guerre » et « 1940 ». Reconnaisant la justesse des critiques énoncées par Etiemble, il exprime sa détermination à introduire toutes les rectifications nécessaires pour remédier aux imperfections inhérentes à ses poèmes.

Le culte du travail de corrections et de retouches se manifeste encore dans la lettre du 7 juin 1948 où le poète se félicite d'avoir introduit « quelques heureuses corrections à la 2e partie du 3e acte de Sheherazade (sic) à la suite d'objections très précises (...) de Jean Vilar qui met en scène la pièce. » (Supervielle & Etiemble, 1969 : 140).

Conscient de l'importance du travail de ratures et de réécriture qui, seul, permet de parer au sentiment d'insatisfaction accompagnant le produit du premier jet, Supervielle pense aussi que l'abus des corrections peut compromettre la valeur de la poésie. La lettre du 3 septembre 1950 est sur ce point caractéristique :

Le danger des corrections en poésie, comme vous l'avez vu fort bien, c'est de détruire cette poésie même. On ne saurait être assez circonspect et tous les yeux d'Argus ne sont pas de trop pour parer aux dangers des nouvelles versions (Supervielle & Etiemble, 1969 : 147).

Les expressions « danger des corrections », « dangers des nouvelles versions » et « détruire cette poésie même » suggèrent la délicatesse du travail de retouches qui nécessite beaucoup de vigilance et de circonspection. Les précautions qu'exige ce travail de ratures et de réécriture sont également évoquées grâce à l'assimilation du poète vigilant au personnage mythique d'Argus, géant aux cent yeux, dont cinquante restent toujours ouverts. A l'image d'Argus, le poète doit examiner le fonctionnement des nouvelles versions et empêcher qu'elles défigurent les images originelles extériorisées dans le premier jet.

Dans « Eléments d'une poétique », Supervielle précise pourquoi, en matière de poésie, le travail de corrections est très délicat. « Le danger des corrections en poésie » provient du fait que les retouches correctives, qui servent à rendre transparent le texte poétique, risquent d'affaiblir la force des images issues de l'univers obscur de l'inconscient et extériorisées dans le premier jet. La quête de poésie transparente ou diaphane que Supervielle célèbre souvent à travers la métaphore de la lumière correspond ainsi à une activité périlleuse. Le poète doit, en effet, répondre à une double exigence : réduire l'opacité du premier jet qu'il décrit généralement par la métaphore des ténèbres, et préserver la force des images issues de l'inconscient et permettant, seules, de rendre compte de son moi profond :

Il n'est pas de poésie pour moi sans une certaine confusion au départ. Je tâche d'y mettre des lumières, de diriger cette confusion vers un certain ordre sans détruire le mystère, la part d'ombre nécessaire à toute œuvre d'art, mon travail consistant à faire collaborer le conscient avec l'inconscient, à les tresser ensemble, à tâcher d'en faire une corde solide et qui permette de grimper vers les hauteurs [...].

Je vous parlais de la confusion que je sentais en moi à l'état latent. C'est cette confusion, dirigée par la lucidité dont nous sommes capables qui nous permet le compromis entre le clair et l'obscur, le rêve et la réalité, l'humain et l'extra-humain, la raison habituelle et le délire poétique. Ecrire, c'est mettre des clartés dans notre obscurité intérieure tout en ne la détruisant pas complètement, en gardant une part d'ombre (Supervielle, 1946 : 30-31).

Périlleux certes, le travail de corrections et de ratures est, selon Supervielle, doublement utile. D'une part, les rectifications insérées par le poète ont pour fonction de lever toutes les formes d'ambiguïté et d'équivoque. Le 26 janvier 1943, Etiemble exprime à quel point il est touché par le poème « Tu disparais », et interroge le poète sur les deux derniers vers de la première strophe – « Tu restes seul parmi les ans qui te consomment / Dans tes bras la minceur de tes derniers espoirs » – en lui demandant s'il faut mettre une forte ponctuation après le verbe « consumer » ou après le substantif « espoir ». La réponse de Supervielle date du 3 août 1943. Le poète note à ce propos qu'il faut corriger la première version non ponctuée, en ajoutant une virgule après le syntagme « dans tes bras » et une forte ponctuation à la fin du dernier vers, « pour éclairer le lecteur » et supprimer « un flottement de sens » qu'il n'a pas voulu (Supervielle & Etiemble, 1969 : 117).

D'autre part, le travail de corrections et de retouches a une fonction esthétique, puisqu'il permet au poète de remédier aux faiblesses inhérentes à la première version de chaque poème et de s'approcher de la forme achevée. Dans la lettre du 6

février 1941, Etiemble sous-entend que le travail de réécriture est la condition *sine qua non* de l'achèvement de la poésie supervielle :

Depuis que j'ai suivi attentivement le détail de vos « progrès » d'une édition de *Débarcadères* à l'autre (ou de *Gravitations*) j'ai cru comprendre qu'il fallait parfois plusieurs années pour qu'une ébauche de poème prenne son sens et sa forme (Supervielle & Etiemble, 1969 : 64).

Le fait qu'il faut parfois à Supervielle « plusieurs années pour qu'une ébauche de poème prenne son sens et sa forme » suggère que la métamorphose de l'« ébauche » en poème achevé se fait grâce à la succession de différentes versions qui s'étendent éventuellement sur plusieurs années.

La lettre du 13 avril 1945 fait écho à la lettre du 6 février 1941. Le poète y affirme que seule la multiplicité des versions lui permet d'aboutir à la forme définitive de son œuvre qui, à défaut d'être parfaite, s'approche le plus de la perfection :

J'imagine que « Valeur » a dû paraître pour la première fois. Il m'est vraiment très agréable de savoir que vous y donnerez un extrait de *Shéherazade* (sic), d'autant plus que ce que vous publiez n'a pas subi de grands changements dans la version « définitive », j'allais écrire, ce qui aurait peut être (sic) été plus juste : *provisoirement définitive*, et c'est moins du charabia que ce que les non-écrivains pourraient en penser (Supervielle & Etiemble, 1969 : 133).

Dans « Eléments d'une poétique », Supervielle suggère encore que les diverses versions du même poème peuvent être considérées comme les jalons qui marquent son cheminement vers l'achèvement : « Oui, il m'arrive de commencer un poème très pauvrement, très grisement, et ce n'est que peu à peu, à la cinquième ou dixième version qu'il prend forme » (Supervielle, 1946 : 29).

Evoquant, par ailleurs, l'exemple de « L'Escalier », le poète montre comment le travail de réécriture participe à l'achèvement du poème sans pour autant nuire à l'étrangeté de l'image poétique développée dans la première version :

Dans l'ardeur souvent aveuglante de l'inspiration, il nous arrive d'être illogique, et de perdre contact avec toute plausibilité. Par exemple, dans le poème qui s'intitule *L'Escalier*, j'avais tout d'abord écrit que la jeune fille dont il est question vieillissait de dix ans à chaque marche qu'elle montait. J'avais mis le chiffre *dix* comme j'aurais mis n'importe quoi. A la réflexion, j'ai trouvé que deux au lieu de dix était plus plausible, tout en gardant l'étrangeté voulue (Supervielle, 1946 : 29-30).

Le travail de retouches et de corrections, qui est le signe de l'incessante quête supervielle de la structuration, de l'harmonie, de la cohérence et de la plausibilité du poème, est d'autant plus nécessaire que la poésie de Supervielle puise sa matière

dans l'« oubliuse mémoire »¹⁵ du poète, qui est à l'origine des images déconcertantes et des associations imprévisibles caractéristiques du premier jet.

2.3. L'oubli

Le rapport consubstantiel entre l'oubli et la création poétique est évoqué de façon brève dans la seule lettre du 31 juillet 1939 :

L'oubli est important dans mon œuvre et ma mauvaise mémoire m'a peut-être permis des associations inattendues.

L'Oubli

Chaque jour de mon cœur emporte quelque chose
 Une fleur d'autrefois ou un rêve d'antan,
 Et je voudrais chasser cet oubli qui s'impose
 Mais je m'en aperçois alors qu'il n'est plus temps

L'oubli, l'affreux oubli m'engloutit dans le vide,
 Il tue mes passions, mes rêves, mes amours,
 Quand je veux retrouver le passé des beaux jours
 Je retrouve à sa place un squelette rigide (Supervielle & Etiemble, 1969 : 28).

L'expression « mauvaise mémoire » est synonyme dans l'œuvre de Supervielle des expressions « oubliuse mémoire », « confuse mémoire »¹⁶ et « légère mémoire »¹⁷. Les différents adjectifs, « mauvaise, oubliuse, confuse, légère », permettent au poète de décrire le fonctionnement de la mémoire marquée par l'oubli. Cependant, comme le suggèrent l'adjectif « important » et le syntagme verbal, « m'a peut-être permis des associations inattendues », cet oubli, qui est *a priori* une défaillance de la mémoire, est paradoxalement générateur du premier jet placé sous le signe de l'étrange et de l'insolite.

Exprimée dans la lettre du 31 juillet 1939 sur le mode litotique – « L'oubli est important dans mon œuvre » – l'importance que Supervielle accorde au principe de l'oubli est particulièrement mise en relief dans *Le Jeune Homme du dimanche et des autres jours*. Le héros de ce roman, Philippe-Charles Apestègue, peut être considéré comme l'alter ego de Supervielle. Il s'agit, en effet, d'un poète qui établit une relation étroite entre la poésie et l'oubli, et considère le poème comme le produit d'une « oubliuse mémoire » qui s'inspire de la réalité sans la reproduire, et qui ne garde du réel, grâce au processus de l'oubli, que les éléments nécessaires à la

¹⁵ L'expression oxymorique « *oubliuse mémoire* » correspond au titre du onzième recueil poétique de Supervielle. Ce recueil est publié pour la première fois aux éditions Gallimard en 1949.

¹⁶ Jules Supervielle, « Regarde, sous mes yeux tout change de couleur », *Oubliuse mémoire* (1996c : 485).

¹⁷ Jules Supervielle, « Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire », (1996c : 485).

création. Commentant la genèse d'un poème composé à la suite d'une relation passagère avec une courtisane rencontrée à Marseille, Apestègue note :

Toute la misère de ces heures passées auprès d'une femme indifférente se transformait soudain dans la brusquerie de l'inspiration. C'est bien ça, pureté, fraîcheur, vous tirez votre visage de la plus sottise des aventures [...].

Avant d'atteindre Paris je m'arrêtais pour écrire mes vers dans une chambre quelconque d'hôtel, à Mâcon, Villefranche-sur-Saône ou Dijon, peu importe. Dans la genèse de mon poème, j'avais retrouvé, chemin faisant, la profondeur et les nuances de mon attachement à Obligation. Mais qui oserait affirmer ce qui se passe dans les cavernes si mal éclairées de la création où tout ne devient que pour disparaître et revenir à nouveau après s'être transfiguré, où l'on n'est sûr de rien sinon de la vitalité du poème qui se fait en quelque sorte tout seul sous nos yeux, mais en dehors de ce qui le motive, ramassant en cours de route ce qui lui convient et repoussant le reste (Supervielle, 1955 : 181-183).

L'emploi de l'antithèse, « pureté, fraîcheur # la misère de ces heures passées, la plus sottise des aventures ; tout ne devient que pour disparaître # revenir à nouveau après s'être transfiguré », qui décrit la transformation de la réalité lors de la gestation poétique, et l'utilisation du champ lexical de la sélection, « ramassant en cours de route ce qui lui convient, repoussant le reste », ces deux procédés d'écriture permettent à Apestègue de définir le poème comme une métamorphose de la réalité, métamorphose rendue possible grâce au processus de l'oubli qui participe à l'éclosion du poème « en dehors de ce qui le motive ».

La célébration du principe de l'oubli est également l'un des thèmes principaux du recueil poétique *Oublieuse mémoire* qui a valu à Supervielle le prix de l'Académie Française. L'oubli y est défini comme le trait essentiel de la « légère mémoire » ou de la « confuse mémoire » du poète. Il s'agit d'un processus mental qui lui permet de transformer la réalité pour aboutir à la création de son univers poétique. L'oubli est ainsi considéré comme une source de création et de recréation, car il donne naissance à une poésie où le poète recrée la réalité. Le poème « Regarde, sous mes yeux tout change de couleur » évoque à ce propos la métamorphose de la réalité par l'« oublieuse mémoire » du poète :

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
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 !

Je te sors de ton lit, te voilà déjà loin,
Je te cache en un coin et tu pousses la porte,
Je te serrais en moi, tu n'es plus qu'une morte,
Je te voulais silence et tu chantes sans fin.

Qu'as-tu fait de la tour qu'un jour je te donnai
Et qu'a fait de l'amour ton cœur désordonné ? (Supervielle, 1996c : 485-486).

Dans son *Supervielle*, Etiemble célèbre la mémoire « spontanément fabulatrice » dont « sont [...] favorisés » certains écrivains. Laquelle mémoire « déplace, colore, ampute, rétrécit ou grossit à son gré des souvenirs souvent banals, et les modèle selon des lois confuses qui varient selon chaque tempérament, constituant ainsi autant d'univers poétiques ». La création littéraire est ainsi comparée à la sculpture et l'oubli au processus de la taille qui permet « d'enlever *ce qu'il y a de trop* » (Etiemble, 1960 : 31) :

Créateur (va pour ce mot, si nous le dépouillons de toute tentation d'angélisme !), créateur donc, celui-là dont la mémoire joue bellement avec les souvenirs. Pour le sculpteur qui travaille à même le bloc de bois ou de marbre, l'art, selon le mot fameux, c'est bien d'enlever ce qu'il y a de trop. Une bonne mémoire de poète, pourquoi ne serait-ce point celle qui enlève ce qu'il y a de trop, épargnant ainsi à l'écrivain le soin de découper et de redistribuer le réel pour en faire de la beauté ? (Etiemble, 1960 : 31).

Le parallélisme entre la *Correspondance Jules Supervielle-Etiemble* et les manifestes littéraires du poète ainsi que ses œuvres romanesque et poétique montre que cette correspondance représente un document précieux qui nous renseigne sur l'originalité de la création supervillienne. Définissant la poésie comme une révélation sage et « dirigée » des images inhérentes au continent obscur de l'inconscient, Supervielle concilie l'apport du Surréalisme avec les exigences de la poésie classique qui accorde une place de premier ordre à la transparence et à la clarté. De même, en exprimant son refus de toutes les techniques et toutes les esthétiques qui régissent préalablement la création poétique et son adoption d'une technique *a posteriori* et particulière à chaque poème, il parvient à se démarquer à la fois de l'attitude outrancièrement libre des surréalistes et de l'attitude par trop conventionnelle des classiques, et à allier les formes nouvelles avec les contraintes du mètre, du rythme et de la rime. L'attitude ambivalente de Supervielle envers le travail de corrections et de retouches qu'il juge nécessaire mais dont il reconnaît le danger révèle aussi sa volonté de trouver un compromis entre la quête d'une poésie transparente et intelligible et son désir de révéler « ce qu'il y a de particulier [en lui] ». L'évocation double de l'oubli présenté comme un trou de la mémoire mais aussi comme le catalyseur de la création poétique, traduit enfin l'image du poète qui fait confiance à ce qui aurait pu être son talon d'Achille, à savoir son « oublieuse mémoire ». Conciliant les apports du surréalisme avec les principes de la poésie classique, le renouvellement poétique avec les contraintes de la versification traditionnelle, le souci de la transparence avec « l'intensité », « l'expressivité » et « la vigueur de l'expression » (Kim-Schmidt & Collot, 1996 : 710), la volonté de dire le réel avec les « coups de gomme » (Supervielle, 1996d : 940) de la « mauvaise mémoire », Supervielle apparaît comme l'auteur d'une œuvre poétique qui « transgresse [...] subtilement les clivages intellectuels et littéraires, qui innove en restant fidèle à la tradition » et qui annonce « toute une orientation de la poésie moderne » (Collot, 1996b : XLII) faisant de « l'ordinaire », de « la transparence » et

de « la simplicité apparente » (Cook, 1997 : 35) les « moyens poétiques » de révéler « la profondeur de l'existence humaine » (Cook, 1997 : 36). Conciliateur certes, Supervielle est aussi à sa manière, comme le dit Jean-Michel Maulpoix à propos d'Apollinaire, un « grand commenceur ». « De même qu'il existe une porte d'entrée dans la poésie moderne « nommée » Baudelaire, une autre transitant par l'œuvre de Mallarmé, et une autre par celle de Rimbaud, il existe [dans la première moitié du XX^e siècle] une *entrée* »¹⁸ nommée Supervielle plus discrète certes, mais qui ouvre la voie à toute une production poétique dont « la surface [est] limpide » et dont « le mystère commence quand on se penche dessus, dans les profondeurs » (Supervielle, 1946 : 33).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alyn, M., (1960) « Supervielle commença d'une voix basse » in *Arts*. N° 776, 25-31 mai, p. 5.
- Collot, M., (1993) « Écriture et réparation dans l'œuvre de Supervielle » in *Littérature*. N° 90, pp. 38-47.
- Collot, M., (1996a) « Préface », in Collot M., (dir.), *Œuvres poétiques complètes* de Jules Supervielle. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. IX-XLIII.
- Collot, M. (1996b) « *Gravitations*, Notes et variantes », in Collot, M., (dir.), *Œuvres poétiques complètes* de Jules Supervielle. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 729-768.
- Cook, M. M., (1997) « Jules Supervielle : pour une poétique de la transparence » in *Études françaises*. T. 33. N° 3, Montréal, pp. 35-46.
- Etiemble, R., (1946) « L'évolution de la poétique chez Supervielle entre 1922 et 1934 » in *Valeurs*. N° 6, juillet, pp. 51-71.
- Etiemble, R., (1960) *Supervielle*. Paris, Gallimard, Coll. « La Bibliothèque idéale ».
- Kim-Schmidt. H.-J. & M. Collot, (1996) « *Débarcadères*, Notices » in Collot, M., (dir.), *Œuvres poétiques complètes* de Jules Supervielle. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 703-712.
- Maulpoix, J.-M., « *Alcools* de Guillaume Apollinaire », in *Jean-Michel Maulpoix et Cie, Poésie - Prose - Critique littéraire - Photographie* [en ligne]. Disponible sur <http://www.maulpoix.net/Apollinaire.htm> [Dernier accès le 15 juin 2015].
- Supervielle, J., (1946) « Eléments d'une poétique » in *Valeurs*. N° 5, avril, pp. 27-35.
- Supervielle, J., (1951) « En songeant à un art poétique » in *Naissances*, poèmes suivis de *En songeant à un art poétique*. Paris, Gallimard, pp. 57-71.

¹⁸ Jean-Michel Maulpoix, « *Alcools* de Guillaume Apollinaire », in *Jean-Michel Maulpoix et Cie, Poésie - Prose - Critique littéraire - Photographie* [en ligne]. Disponible en : <http://www.maulpoix.net/Apollinaire.htm> [Dernier accès, le 15 juin 2015].

- Supervielle, J., (1955) *Le Jeune Homme du dimanche et des autres jours*. Paris, Gallimard.
- Supervielle, J., & R. Etiemble, (1969) *Correspondance Jules Supervielle-Etiemble*. Edition critique. Texte établi, annoté et préfacé par Jeannine Etiemble. Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- Supervielle, J., (1996a) *Brumes du Passé* (1901 pour l'édition originale), in Collot, M., (dir.), *Œuvres poétiques complètes* de Jules Supervielle. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1-15.
- Supervielle, J., (1996b) *Comme des voiliers* (1910 pour l'édition originale), in Collot, M., (dir.), *Œuvres poétiques complètes* de Jules Supervielle. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 17-44.
- Supervielle, J., (1996c) *Oublieuse mémoire* (1949 pour l'édition originale), in Collot, M., (dir.), *Œuvres poétiques complètes* de Jules Supervielle. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp.484-538.
- Supervielle, J., (1996d) « Manuscrit inédit conservé par la famille de Supervielle », transcription simplifiée par Françoise Brunot-Maussang, « *Oublieuse mémoire*, Notice », in Collot, M., (dir.), *Œuvres poétiques complètes* de Jules Supervielle. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 936-942.