

L'hybridité générique dans *L'Homme de la pampa* de Jules Supervielle

Kamel Feki*

Recibido: 12/12/2016 / Aceptado: 27/02/17

Résumé. L'hésitation des critiques qui décrivent *L'Homme de la pampa* par diverses appellations génériques révèlent la présence de deux traits de séduction que sont la libération de l'imaginaire et l'écriture imagée, lesquels traits rattachent le roman de Supervielle au genre hybride du récit poétique. A cette hybridité générique de premier degré s'ajoute une autre de second degré, puisque l'œuvre est marquée par le croisement des genres du récit de rêves, du roman humoristique et parodique et du récit allégorique. Cette hybridité générique évoque l'avènement d'une œuvre originale qui se définit comme « une prose-poème » dans laquelle « prose et poésie ne font qu'un », ou encore comme « une fugue » caractérisée par une interpénétration entre les *topoi* de différents genres narratifs. Cette hybridité générique fait également de *L'Homme de la pampa* une œuvre ouverte et ambiguë qui exige du lecteur une écoute tendue et l'amène à repérer les signifiants qui rattachent l'histoire de Guanamiru à divers genres narratifs. La lecture apparaît ainsi comme une recreation de l'œuvre où la tension du déchiffrement se mêle au plaisir de l'ordonnancement du sens, et le roman comme « un texte de plaisir » où « la confusion des langues n'est plus une punition », mais le gage du « plaisir de la lecture ».

Mots clés : Jules Supervielle, hybridité générique, récit poétique, récit de rêves, roman humoristique et parodique, récit allégorique, œuvre ouverte, prose-poème, fugue, texte de plaisir, plaisir de la lecture.

Hibridad genérica en *L'Homme de la pampa* de Jules Supervielle

Resumen. La indecisión de los críticos que describen *L'Homme de la pampa* con diferentes denominaciones genéricas revela la existencia de sus dos rasgos atractivos: la liberación del imaginario y la escritura poética. Estos rasgos relacionan la novela de Supervielle con el género híbrido del relato poético. A esta hibridad genérica de primer grado se añade otra, de segundo grado, puesto que la obra se caracteriza por la mezcla de los géneros del relato de sueños, de la novela humorística y paródica y del relato alegórico. Esta hibridad genérica lleva a la aparición de una obra original que se define como “prosa-poema” en la cual “prosa y poesía son indisociables”, o como “una fuga” caracterizada por una interpenetración entre los *topoi* de diferentes géneros narrativos. Esta hibridad genérica hace también de *L'Homme de la pampa* una obra abierta y ambigua que exige al lector escuchar de manera intensa y le pide identificar los significantes que vinculan la historia de Guanamiru con diversos géneros narrativos. La lectura se entiende así como una recreación de la obra donde la tensión de descifrar se une al placer de determinar el sentido, y la novela como “un texto de placer” donde “la confusión de las lenguas ya no es un castigo”, sino la garantía del “placer de la lectura”.

Palabras clave: Jules Supervielle, hibridad genérica, relato poético, relato de sueños, novela humorística y paródica, relato alegórico, obra abierta, prosa-poema, fuga, texto de placer, placer de la lectura.

* Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax (Tunisie).
kamel_fekih@yahoo.fr

The generic hybridity in *L'Homme de la pampa* by Jules Supervielle

Abstract. Critical hesitations which refer to *L'Homme de la pampa* through the use of several generic names reveal the presence of two appealing traits, namely the freeing of the imaginary, and poetic writing. Supervielle's novella thus belongs to the hybrid genre called "poetic narrative". In addition to this first-degree generic hybridity, there is a second-degree form of hybridity, since the novel cross-generically refers to the dream narrative, the humorous and parodic novel, and the allegorical narrative. This generic hybridity recalls the appearance of an original work that ultimately defines itself as "a prose-poem" "where prose and poetry are one," or more still as "fugue"—marked by conflating the different *topoi* of narrative genres. This generic hybridity also makes of *L'Homme de la pampa* an open and ambiguous novel that requires the reader to listen intensively, and that leads to identifying signifiers that relate the history of Guanamiru to various narrative genres. Reading such a text involves a recreation of the novel where the tension of decoding is interwoven with the pleasure of the creation of meaning. The novel thus becomes "a text of pleasure" where "the language babel is no longer a punishment," but the pledge of the "pleasure of reading".

Keywords: Jules Supervielle, generic hybridity, poetic narrative, dream narrative, parodic and comic novel, an allegorical story, open novel, prose-poem, pleasure text, pleasure of reading.

Sommaire : 1. Les hésitations de la critique ou les aveux de l'hybridité. 2. Le statut hybride de *L'Homme de la pampa*. 2.1. *L'Homme de la pampa* : récit de rêves. 2.2. *L'Homme de la pampa* : roman humoristique et parodique. 2.3. *L'Homme de la pampa* : un récit allégorique. 3. Les enjeux de l'hybridité-.

Cómo citar: Feki, K. (2017). « L'hybridité générique dans *L'Homme de la pampa* de Jules Supervielle ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 32(1), 35-57.

« Rêves et réalités, farce, angoisse, j'ai écrit ce petit roman pour l'enfant que je fus et qui me demande des histoires. Elles ne sont pas toujours de son âge ni du mien, ce qui nous est l'occasion de voyager l'un vers l'autre et parfois de nous joindre à l'ombre de l'humain plaisir » (Supervielle, 1978 : 7).

L'Homme de la pampa de Jules Supervielle s'ouvre sur cette préface brève, mais combien révélatrice de l'hybridité du roman. Les antithèses lexicales « rêves # réalités, farce # angoisse, enfant # adulte » mettent l'accent sur la présence simultanée et paradoxale de maintes postulations contradictoires dans le récit franchement loufoque et cruellement angoissant du richissime estancier Fernandez y Guanamiru. L'échec de son projet extravagant et saugrenu de construire un volcan débonnaire qui produit des « éruptions de charité » (Supervielle, 1978 : 40) pousse Guanamiru à s'exiler à Paris. Hanté néanmoins par le désir d'emporter son volcan avec lui, il perd rapidement tout contact avec la réalité et plonge dans un rêve savoureux où il n'aura pas de peine à retrouver un petit volcan portatif qui lui tiendra compagnie dans son exil parisien. Prenant ses rêves pour la réalité, il finit par sombrer dans la folie avant de subir une crise d'agrandissement et d'exploser par « mégalomanie éruptive » (Supervielle, 1978 : 187). Les aventures inénarrables de Guanamiru, où l'humour côtoie le tragique, le rêve fait irruption dans la légalité quotidienne et les frontières entre le plausible et le fantastique sont abolies, sont à l'origine de la réception embarrassée du « petit roman » de Supervielle (Supervielle, 1978 : 7).

Dans le présent article, nous étudierons d'abord en quoi l'embarras de la critique met en relief l'hybridité de *L'Homme de la pampa*. Nous montrerons ainsi que les hésitations et la diversité des points de vue révèlent que Supervielle joue sur des claviers différents et réinvestit certains motifs et modes d'écriture spécifiques aux genres traditionnels du conte de fées, de l'allégorie et de la prose poétique. Nous analyserons ensuite comment *L'Homme de la pampa* peut être considéré comme une œuvre hybride marquée par le croisement de genres narratifs aussi différents que le récit de rêves, le roman humoristique et parodique et le récit allégorique. Nous examinerons enfin les enjeux esthétiques de cette hybridité qui renvoie à l'intention de se démarquer de la tradition réaliste et de créer une œuvre originale où le lecteur, bien plus que le romancier, devient le véritable scripteur du récit.

1. Les hésitations de la critique ou les aveux de l'hybridité

« Supervielle romancier n'a pas retenu l'attention des critiques, ni du grand public », écrit Christabel Grare (Grare, 1987 : 67). Il semble que le sort que Marcel Lesvignes¹ réserve au *Voleur d'enfants* dont il loue l'originalité et la densité, mais qu'il juge incapable de séduire le lecteur ordinaire, soit celui de tous les romans de Supervielle. Bien que la critique soit unanime quant à leur dimension poétique², les romans de Supervielle³ demeurent inconnus du grand public et peu étudiés par la critique universitaire. Cet oubli serait-il dû, comme le suggère Etiemble, au manque de perfection de l'œuvre narrative du romancier-poète ?⁴ Ne témoignerait-il pas d'une distraction assez justifiée par le fait que Supervielle est avant tout poète ?

Il semble que l'une des raisons principales du désintérêt du lecteur ordinaire et du silence de la critique universitaire soit la complexité même de ces romans qui ne se laissent pas décrire en fonction des catégories esthétiques traditionnelles et représentent des œuvres hybrides où « le souffle poétique »⁵ rivalise avec le « réalisme [...] granitique »⁶ du romancier, où la frontière entre l'imaginaire et l'autobiographique est abolie, et où l'auteur réinvestit certains motifs et modes d'écriture propres à divers genres narratifs.

La réception de *L'Homme de la pampa*, premier roman de Supervielle, publié en 1923, témoigne de l'hésitation des critiques déconcertés par cette œuvre dont l'hy-

¹ Marcel Lesvignes, (1927 : 177-178).

² On peut se reporter à ce sujet aux articles de Benjamin Crémieux (*La Nouvelle Revue Française*, n° 124, 1^{er} janvier 1924), Céline Arnauld (*Interventions*, n° 2, janvier 1924), Pierre André-May (*Intentions*, n° 22, mars 1924), Pierre Morhange (*Philosophies*, n° 1, 15 mars 1924), Francisco Amunategui, (*La Revue Nouvelle*, n° 26, 15 janvier 1927), Louis Martin-Chauffier (*Les Marges*, n° 156, 15 juin 1927), et Henri Pourrat (*La Nouvelle Revue Française*, n° 185, 1^{er} janvier 1929).

³ Supervielle est l'auteur de quatre romans poétiques : *L'Homme de la pampa*, Paris, Gallimard, 1923, 223 p., *Le Voleur d'enfants*, Paris, Gallimard, 1926, 223 p., *Le Survivant*, Paris, Gallimard, 1928, 223 p., et *Le Jeune Homme du dimanche et des autres jours*, Paris, Gallimard, 1955, 190 p.

⁴ Confère la lettre du 8 mars 1940 in Jules Supervielle-Etiemble, *Correspondance Jules Supervielle-Etiemble*, (1969 : 44-46).

⁵ Nous paraphrasons Céline Arnauld qui, au sujet de *L'Homme de la pampa*, parle dans le deuxième numéro d'*Interventions*, publié en janvier 1924, d'un livre où « circule un souffle de poésie et d'imagination qui grise » (1924 : 2).

⁶ Nous empruntons l'expression à Marcel Aymé qui, dans le « prière d'insérer » de la première édition du *Passe-muraille*, évoque, non sans ironie, son « réalisme [...] granitique, sévère comme un portrait de famille et indéfectible », cité par Alain Juillard dans *Le Passe-muraille* de Marcel Aymé (1995 : 24).

bridité générique suscite différentes lectures rencontrées parfois simultanément au sein de la même étude. L'examen d'un certain nombre d'articles publiés à la suite de la parution de *L'Homme de la pampa*, mais également d'études plus récentes, permet de distinguer trois orientations majeures dans la réception du roman.

L'orientation dominante consiste à inscrire *L'Homme de la pampa* dans le vaste domaine de la littérature de l'imaginaire. Là encore les points de vue divergent. D'une part, Léo Porteret et Benjamin Crémieux rattachent *L'Homme de la pampa* au genre merveilleux et le décrivent, le premier, comme un « conte de fées modernisé » (Porteret, 1924 : 73) et, l'autre, comme un « [conte] de fées mis au goût de l'époque » (Crémieux, 1924 : 120) où les sultans d'Asie des *Mille et une nuits* sont remplacés par un richissime estanciero Sud-Américain, les génies bénéfiques ou maléfiques par une sirène ravissante, et la lampe d'Aladin par un volcan portatif. D'autre part, Tatiana Greene note que *L'Homme de la pampa* peut « être considéré comme surréaliste, si l'admirable maîtrise du style ne [montre] que les effets de surprise et de dépaysement sont, sinon calculés, du moins savamment travaillés » (Greene, 1958 : 224). Elle rejoint cependant Benjamin Crémieux et Léo Porteret en affirmant que « ce n'est pas des textes surréalistes d'école que [le] fantastique [de ce roman] se rapproche le plus, mais des vrais textes surréalistes, c'est-à-dire des contes de fées, des légendes populaires et des mythes » (Greene, 1958 : 224). Moins hésitante sur ce point que Tatiana Greene, Christabel Grare considère *L'Homme de la pampa* comme « un récit fantastique très moderne » (Grare, 1987 : 73) où « le temps est celui des horloges et des calendriers, l'espace [est] celui des cartes et des mappemondes, [mais où] l'irréel fait [pourtant] très vite irruption, et l'imagination impose ses propres lois, qui récusent le principe de la contradiction » (Grare, 1987 : 74-75). Un dernier point de vue mérite d'être noté, celui d'Olidon-Jean Périer qui décrit *L'Homme de la pampa* par le terme « fantaisie » (Périer, 1923 : 26), sans qu'il ne précise pour autant s'il entend par « fantaisie » la présence d'événements insolites et extravagants ou la présence d'un jeu plaisant sur les mots qui suscite chez le lecteur « un sourire complice » (Porteret, 1924 : 73).

La deuxième orientation que peut révéler la réception de *L'Homme de la pampa* regroupe un ensemble de jugements différents, mais qui ont en commun de chercher derrière la figure insolite de Guanamiru celle de Supervielle ou de l'artiste. *L'Homme de la pampa* peut ainsi être considéré comme un récit allégorique, puisque le protagoniste du roman est déréalisé et apparaît comme un personnage symbolique. Mais au sein de cette deuxième orientation, les points de vue varient encore. Pierre Morhange considère *L'Homme de la pampa* comme une véritable « féerie » où Supervielle ne nous livre pas « des souvenirs de jeunesse » – « ce qui ne lui est peut-être pas possible parce que sa jeunesse est très proche de lui » (Morhange, 1924 : 93) – mais évoque par l'intermédiaire du personnage de Guanamiru ses désirs, ses folies, bref son for intérieur. On retrouve la même réflexion chez James Andrew Hiddleston pour qui Guanamiru est l'alter ego de Supervielle, le volcan est le symbole du « génie » du poète et les éruptions volcaniques sont emblématiques des « manifestations » de ce génie « trop longtemps comprimées » (Hiddleston, 1965 : 42) dans la poésie antérieure de Supervielle⁷. L'histoire de Guanamiru, qui meurt

⁷ Les recueils poétiques que Supervielle a publiés avant *L'Homme de la pampa* sont *Brumes du passé* (édition originale sans lieu ni date, 1901), *Comme des Voiliers* (Editions de la poétique, 1910) et *Poèmes* (Editions Eugène Figuière, 1919).

« par éclatement, de mégalomanie éruptive » (Supervielle, 1978 : 187), évoque alors le jaillissement hors de soi de l'espace intérieur que Supervielle a jusqu'ici éludé⁸. Contrairement à Pierre Morhange et James Andrew Hiddleston, Christabel Grare note que Supervielle « ne s'est pas peint à travers le personnage de Guanamiru, ce gros propriétaire sud-américain lourdaud et si peu poète. Mais il a exorcisé à travers lui quelques-uns de ses démons intérieurs, l'obsession du temps, de l'espace, et la peur de la folie » (Grare, 1987 : 73). C'est ainsi qu'elle décrit *L'Homme de la pampa* comme une « une farce tragique » (Grare, 1987 : 99) – appellation elle-même hybride – où le personnage « drôle » de Guanamiru et l'histoire « loufoque » de « la construction du volcan » permettent au jeune Supervielle d'« exprimer ses angoisses » (Grare, 1987 : 99), particulièrement celle que lui inspirent « l'imagination » et « le monde intérieur » susceptibles de tendre « de véritables pièges dans lesquels il faut se garder de tomber, sous peine de sombrer dans la folie » (Grare, 1987 : 100). Et Christabel Grare de conclure que « la métamorphose finale [la crise de gigantisme de Guanamiru et son explosion] est une forme de punition » et que « ce que Guanamiru expie n'est pas sa démesure, [mais] c'est d'avoir pris ses fantasmes pour des réalités, d'avoir cru à ses rêves, et de s'être totalement enfermé dans son monde intérieur » (Grare, 1987 : 100).

La réception de *L'Homme de la pampa* permet enfin de repérer une autre orientation qui consiste à rattacher le roman au domaine de la poésie. Les points de vue sont cependant loin d'être en harmonie quand il s'agit de définir la dimension poétique de l'œuvre. Pierre André-May et Céline Arnauld présentent *L'Homme de la pampa* comme un roman de poète. Mais alors que Pierre André-May suggère que la poéticité de cette œuvre tient à la présence « d'un style rare, imagé, savoureux » (André-May, 1924 : 35), Céline Arnauld évoque « un livre d'une originalité puissante où circule un souffle de poésie et d'imagination qui grise » (Arnauld, 1924 : 2), sans préciser davantage si elle entend par « souffle de poésie » l'univers poétique du roman ou plutôt le style de Supervielle. Benjamin Crémieux présente une lecture analogue à celle de Pierre André-May en louant sans réserve « la succulence poétique » du « style » de Supervielle et « de ses images » (Crémieux, 1924 : 121). Comparant *L'Homme de la pampa* au poème en prose tel que le conçoit Max Jacob, il laisse entendre néanmoins une nouvelle conception de la poésie qui ne se limite pas à l'usage du style imagé, mais se définit aussi par le pouvoir qu'a l'œuvre de créer un effet de « dépaysement brusque » (Crémieux, 1924 : 120) ou de transplantation. Pierre Morhange, quant à lui, note que *L'Homme de la pampa* appartient au

⁸ Dans la lettre du 7 juin 1948, Supervielle évoque son impuissance à révéler son univers intérieur dans les premières années de sa jeunesse : « Pour en revenir à mes premières tentatives de poète je crois que j'avais peur de tout ce qui était original en moi et je le refusais pour me rassurer dans le banal et le quotidien. La peur de la folie que j'ai connu (sic) pendant la moitié de ma vie me faisait fuir les impressions étranges qui m'habitaient et si mes monstres ne sont pas terrifiants c'est parce que je ne pouvais les tolérer qu'appivoisés, domptés. Mais, malgré les apparences, j'étais déjà (sic) poète à 15 ans et même avant mais dans l'attitude inverse à celle de Paulhan par exemple. Je n'ai connu qu'une Terreur opposée à celle qu'il nous décrit dans les Fleurs de Tarbes : j'avais peur d'être original ! Je m'effrayais et voulais vivre en paix avec mes nerfs. Mais je crois vous avoir dit déjà (sic) qu'il m'a fallu me sentir assez solide psychiquement pour révéler ma propre nature, un univers intérieur que j'ai très longtemps éludé. Puisque vous parlez de Rimbaud je trouvais tous ces vers trop détraqués pour que je pusse les affronter sans danger. Et il y a aussi que, vivant dans un milieu fort bourgeois où les noms de Rimbaud et de Mallarmé etant (sic) parfaitement inconnus, je ne savais pas dans mes jeunes années tout le parti qu'on pouvait tirer de la collaboration avec ce qu'il y a de vraiment particulier en chacun de nous (sic) » (Supervielle-Etiemble, 1969 : 141).

genre du « réalisme poétique » qu'il décrit comme la présentation des « saccades » du héros « avec une minutieuse nonchalance ». Il semble donc que, dans l'esprit de Pierre Morhange, le roman de Supervielle tienne du réalisme par l'attitude détachée du narrateur qui ne « [prend] pas parti » pour la « passion » de Guanamiru, ni ne la « [célèbre] chaleureusement » (Morhange, 1924 : 91), et qu'il tienne de la poésie par l'évocation des saccades du héros. Là encore la poésie n'est pas une affaire de style, mais de substance poétique, puisque le terme « saccade » évoque les aventures irrégulières, surprenantes voire burlesques de Guanamiru.

L'hésitation des critiques qui décrivent *L'Homme de la pampa* en se servant des diverses appellations génériques de « conte de fées modernisé » (Porteret, 1924 : 73), de « récit fantastique très moderne » (Grare, 1987 : 73), de « farce tragique » (Grare, 1987 : 99), de récit « surréaliste » qui s'écarte pourtant « des textes surréalistes d'école » (Greene, 1958 : 224), de « féerie » (Morhange, 1924 : 93) et de récit relevant du genre du « réalisme poétique » (Morhange, 1924 : 91), cette hésitation révèle que le ressort principal de l'hybridité est le réinvestissement par Supervielle de plusieurs thèmes caractéristiques des genres traditionnels du conte de fées et du récit fantastique, et de maints stylèmes spécifiques à certains modes d'écriture comme la poésie et la prose poétique.

L'Homme de la pampa tient du conte de fées par la présence des motifs de la rencontre avec la sirène et de la crise de gigantisme de Guanamiru. Il tient également du genre fantastique par les motifs de l'engouement pour une femme fantomatique et du dialogue de l'estanciero avec son double féminin. Il tient enfin de la poésie par le style imagé de Supervielle. L'œuvre déconcerte pour diverses raisons : d'une part, si elle reprend certains motifs du conte de fées, elle en récuse la dynamique, car Supervielle situe les aventures inénarrables de Guanamiru dans un cadre réaliste et rejette la dimension morale propre au genre merveilleux⁹ ; d'autre part, comme les

⁹ La fin de *L'Homme de la pampa* est ouverte. Rattachant la crise d'agrandissement de Guanamiru et son explosion au motif de la métamorphose caractéristique des contes de fée, Christabel Grare dote la clause du roman d'une valeur moralisante et note que la « métamorphose finale est une forme de punition, [...] [et que] ce que Guanamiru expie [...], c'est d'avoir pris ses fantasmes pour des réalités, d'avoir cru à ses rêves, et de s'être totalement enfermé dans son monde intérieur » (Grare, 1987 : 100). Le roman serait ainsi une dérision de la déraison et un réquisitoire contre cette attitude d'esprit qui consiste à vivre comme dans une sorte de bulle imaginaire où l'on prend ses désirs pour la réalité. Par contre, partant du fait que Guanamiru représente le répondant allégorique de Supervielle, James Andrew Hiddleston aboutit à une conclusion tout à fait opposée à celle que propose Christabel Grare. Il considère que l'éclatement final de « Guanamiru-Supervielle » (Hiddleston, 1965 : 41) qui « se rêve homme-volcan » (Hiddleston, 1965 : 42) est susceptible d'une interprétation esthétique, dans la mesure où il scande une nouvelle étape dans l'itinéraire poétique de Supervielle, celle où le poète parvient enfin à faire jaillir son univers intérieur qu'il a longtemps évité d'affronter dans ses premières œuvres. L'éclatement final de Guanamiru n'est plus donc perçu comme une punition, mais comme un acte de libération : « [...] *L'Homme de la pampa* est le livre d'une hantise proprement ascensionnelle [...]. “[Gonflé] à bloc jusqu'aux nuages, Guanamiru mourut par éclatement, de mégalomanie éruptive...” La tension intérieure devenue suffisamment grande, le volcan peut enfin faire son éruption, pénible certes mais enfin de compte combien bienfaisante. Et les deux mains de Guanamiru, ayant fait le tour du monde entier se retrouvent “merveilleusement unies” au fond de l'Océan [...].

L'éruption du volcan marque une nouvelle manière d'appréhender l'espace. Alors que jusqu'ici c'est l'espace immense du dehors qui menace l'espace intime du dedans, agoraphobie et claustrophobie étant confondues, dans *L'Homme de la pampa* c'est l'espace du dedans qui, en jaillissant hors de soi, s'impose violemment au dehors. Le champ de la conscience du poète devient ainsi un milieu ambigu où dehors et dedans s'échangent continuellement. Comme pour son ami Henri Michaux, l'espace n'est qu'un « horrible en dedans-en dehors ». C'est au sein de cet espace, une fois domestiqué et vidé de son contenu de vertige, que Supervielle créera son véritable univers poétique » (Hiddleston, 1965 : 43-44).

thèmes de la femme fantomatique et du double féminin ne font pas peur et qu'ils sont susceptibles d'une interprétation allégorique¹⁰, *L'Homme de la pampa* semble s'écarter du genre fantastique. Par ailleurs, l'adoption d'une écriture marquée par une prolifération d'images poétiques réduit le coefficient du référentiel et attire l'attention sur le signifiant textuel.

Tenant du point de vue thématique du conte de fées et du genre fantastique et du point de vue scriptural du domaine de la poésie, *L'Homme de la pampa* apparaît comme une œuvre dont la détermination générique est très délicate. Faut-il le rattacher à la littérature de l'imaginaire en s'appuyant seulement sur les critères thématiques déjà évoqués ? Ou bien faut-il le rattacher à la métamorphose du roman et à l'invention d'un nouveau genre narratif ? Marqué par « la combinaison très subtilement dosée » de deux « trait[s] de séduction » (Barthes, 1962 : 7) que sont la libération de l'imaginaire et l'écriture imagée, « l'idiolecte » de Supervielle nous autorise à rattacher *L'Homme de la pampa* à l'ensemble des œuvres considérées par Jean-Yves Tadié comme des récits poétiques et définies par un dépérissement des références réalistes et une abondance des images poétiques, particulièrement la métaphore. Récit poétique, *L'Homme de la pampa* est donc nécessairement un récit hybride où le narratif rivalise avec le poétique. Mais à cette hybridité générique de premier degré s'ajoute une autre de second degré, puisque l'œuvre est marquée par le croisement des modèles d'organisation de genres narratifs différents comme le récit de rêves, le roman humoristique et parodique et le récit allégorique.

2. Le statut hybride de *L'Homme de la pampa*

2.1. *L'Homme de la pampa* : récit de rêves

Dans *L'Homme de la pampa*, le narrateur se plaît à nous raconter les rêves, rêveries, cauchemars et visions de Guanamiru. Le roman est ainsi marqué par une alternance entre les événements réels¹¹ et les événements oniriques. Il faut noter cependant que le mot « alternance » ne convient que partiellement, car – et c'est là l'un des éléments de l'originalité de *L'Homme de la pampa* – les frontières entre le réel et l'onirique ne sont pas assez étanches.

Les frontières du récit de rêves sont parfois délimitées en amont et en aval. C'est le cas par exemple dans le premier chapitre qui s'achève sur l'évocation du cauchemar où le palais de Guanamiru est envahi par les bêtes « boueuses et crottées » de la prairie (Supervielle, 1978 : 25). Le début du cauchemar est marqué par un signal de rupture avec le réel : « Toute la nuit, dans un mauvais rêve, l'estanciero prolongea ce pauvre Dimanche » (Supervielle, 1978 : 24). Quant au retour à la réalité, il est signalé par une phrase qui évoque le réveil de Guanamiru : « Le lendemain, Guanamiru, à qui Innombrable venait d'apporter le maté à cinq heures dans son lit, cria très fort pour être entendu des plus éloignées régions de son âme » (Supervielle, 1978 : 26).

¹⁰ Le motif de la femme fantomatique, Line du Petit Jour, qui ressemble à la sirène évoque le désir de l'amour chez Guanamiru. Quant au motif du double féminin, nous analyserons ses différentes symboliques dans la troisième sous-partie « *L'Homme de la pampa* : récit allégorique ».

¹¹ La réalité dont nous parlons est bien entendu la réalité de fiction.

Le récit de visions est moins aisé à délimiter que le récit de rêves dont les frontières sont scandées avec précision, et exige du lecteur plus de vigilance. En effet, les frontières du récit de visions ne sont délimitées qu'en aval. Ce mode d'organisation second est rendu possible par la nature même de la vision qui correspond à une apparition surnaturelle dans la réalité extérieure. On assiste alors à une première forme d'interpénétration entre le réel et l'irréel, puisque, en amont, la vision se produit dans un contexte réaliste et que seule la fin de l'épisode signale le glissement vers l'irréel. Dans la scène où Guanamiru croit voir dans un grand plat d'argent une inscription l'invitant à emporter son volcan Futur en Europe, la phrase suivante « et aussitôt la vision disparut » (Supervielle, 1978 : 56) marque la fin de la vision et permet *a posteriori* d'en déterminer le début, amenant ainsi le lecteur à reprendre le roman.

Un troisième mode d'organisation détermine l'insertion de certains récits de rêveries dans *L'Homme de la pampa*. Ces récits ne sont délimités qu'en amont. Ce genre de délimitation permet de reconnaître facilement le début de la rêverie qui semble toutefois se prolonger infiniment puisque la fin du récit n'est pas strictement marquée. La rêverie où Guanamiru participe à l'arrestation du criminel Smith, et, plus tard, avertit le commandant de la présence dangereuse d'une sirène avec qui il aura un long dialogue, est signalée en amont par cette phrase : « Guanamiru se laissa glisser jusqu'au fond d'une rêverie dont il ne sortit qu'au bout de deux heures pour ne pas contrarier les moindres ondulations de sa pensée » (Supervielle, 1978 : 84). Cette rêverie de deux heures relatée en dix-huit ou vingt pages semble, du fait de la discordance entre le temps de l'histoire et le temps du récit, se prolonger sans fin. Le blanc typographique de la page 102 qui sépare la scène de la résurrection de la sirène et celle de la veillée nocturne de Guanamiru peut être interprété doublement. Une première lecture peut le considérer comme le signal d'un retour à la réalité et l'indice d'une ellipse narrative. En effet, l'épisode de la veillée nocturne de Guanamiru s'ouvre sur le complément circonstanciel de temps « De toute la nuit » (Supervielle, 1978 : 102) qui présuppose que la rêverie matinale du héros¹² et sa veillée nocturne ont eu lieu le même jour. Cette indication temporelle évoque ainsi un mouvement de progression temporelle et suggère que le romancier se plaît à juxtaposer ces deux épisodes onirique et matinal d'un côté, réel et nocturne de l'autre côté, en passant sous silence les autres moments de la journée. Une autre lecture peut considérer le blanc typographique de la page 102 comme le signal d'une rupture au sein de la rêverie même de Guanamiru. Dans ce cas, l'espace blanc qui sépare la scène de la résurrection de la sirène et celle de la veillée nocturne de Guanamiru est moins l'indice d'un glissement de l'onirique au réel qu'une manière de représenter concrètement le brouillage et la confusion de l'univers onirique où matin et nuit se rapprochent, se confondent et s'interpénètrent. La scène de la veillée nocturne correspondrait dans cette perspective à un événement onirique qui permettrait à la rêverie de Guanamiru de se prolonger jusqu'à la fin du chapitre. Ces deux lectures possibles montrent que les récits où la rêverie n'est délimitée qu'en amont sont marqués par une indécision frontalière qui suscite l'hésitation du lecteur et implique un mode de réception tendu du roman.

¹² La rêverie de Guanamiru a lieu « un matin » (Supervielle, 1978 : 83) à l'occasion de sa rencontre avec un autre passager dont l'attitude est curieuse.

La tension du lecteur, sa confusion et son hésitation deviennent paroxystiques dans certains récits de rêves qui ne sont délimités ni en amont ni en aval. Ce quatrième mode d'insertion du récit de rêves au sein de l'œuvre est d'autant plus déconcertant que Supervielle crée un flottement de sens en faisant des toponymes réels le cadre même où se déroulent les événements oniriques. *L'Homme de la pampa* se termine ainsi par une cascade de rêves – rencontres de Guanamiru avec Line du Petit Jour, avec sa sœur impossible Juana Fernandez y Guanamiru, avec la danseuse Miss Piccadilly, crise de gigantisme, explosion finale – qui évoquent l'exil du riche Sud-Américain à Paris. Comme les frontières de ces rêves ne sont nullement marquées, le lecteur ne peut trancher si toutes les scènes évoquées relèvent de l'univers onirique. Au moment où la lecture devient vertigineuse, Supervielle se plaît toutefois à préciser la frontière de certains épisodes oniriques au sein même de l'un des rêves de Guanamiru. Il s'agit de la scène où le modèle portable du volcan Futur informe l'estanciero que sa rencontre avec Line du Petit Jour et avec sa sœur impossible sont de pures fantaisies. Il y a certainement là un phénomène de mise en abyme à valeur ludique.

Les différents modes d'insertion des récits oniriques dans *L'Homme de la pampa* révèlent l'originalité de ce roman qui consiste dans le jeu entre le réel et l'irréel, jeu assez complexe qui déloge le lecteur de son rôle de récepteur passif, exige de lui une attention particulière au signifiant textuel et fait de la lecture une activité à la fois tendue et ludique : tendue, car elle est marquée par des moments d'hésitation où le lecteur est amené à faire des conjectures et à reprendre le texte, et ludique, car elle procure au lecteur le plaisir de l'organisation du récit et de la quête du sens.

En faisant de l'univers onirique la matière de son roman, Supervielle tourne le dos à la tradition réaliste et rénove le genre romanesque. Il le rénove d'abord en réalisant le vœu de « Jacques Rivière [qui] [prône], dans un article de la NRF en 1913, un “roman d'aventure”, [et] [...] [appelle] en fait à une libération de l'imaginaire, [et] à l'exploration d'un espace plus ouvert au désir et au mystère » (Rabaté, 1998 : 24). Il le rénove également en inventant l'un des premiers personnages du roman moderne, le héros défini par ses rêves, paradigme où l'on trouverait aussi les personnages d'*Enfantines* de Valéry Larbaud. *L'Homme de la pampa* aurait porté sans inconvénient le titre *Vie intérieure* qui aurait convenu au projet de Supervielle d'évoquer à travers les différents rêves, rêveries, cauchemars et visions les désirs du héros, ses hantises, ses obsessions, bref son for intérieur.

Par ailleurs, la multiplicité des rêves, qui, dans un premier temps, alternent avec les événements réels, et qui finissent par les avaler, montre que le récit tourne à vide. Le temps de l'histoire prend fin au moment où Guanamiru arrive à Paris. Les aventures du personnage dans son exil parisien sont de pures saccades oniriques. La temporalité réelle étant remplacée par une temporalité onirique, Guanamiru meurt au monde réel et ne vit que dans l'univers du rêve où sont exaucés ses désirs d'amour et sa folie des grandeurs.

Le mouvement narratif de *L'Homme de la pampa*, qui est marqué d'abord par une alternance entre le réel et l'onirique, ensuite par une plongée totale dans le rêve, évoque le danger de l'univers de l'imagination dans lequel nous risquons de nous enfermer si nous prenons, comme le fait Guanamiru, nos désirs pour la réalité. Il permet aussi à Supervielle de créer un récit troué, discontinu, qui s'achève sur une avalanche de rêves. Il s'agit là d'une récusation du principe de la linéarité qui régit les romans réaliste et naturaliste et d'une revendication de l'excellence des moments

de rêves dont la densité est parfois mise en relief, comme dans la rêverie de l'arrestation du criminel Smith et de la rencontre avec la sirène, par le contraste entre le temps de l'histoire assez réduit et le temps du récit assez étendu¹³. Le récit de rêves chez Supervielle apparaît ainsi comme l'une des manifestations de la métamorphose du roman au début du XX^e siècle, et évoque l'une des caractéristiques essentielles du récit poétique dont le temps est marqué, selon Dominique Rabaté, par une succession d'instantanés poétiques et denses où se concentre l'essentiel de la fiction¹⁴.

On peut encore penser que beaucoup plus que Gustave Flaubert, Supervielle a réussi à écrire un livre sur rien, car en faisant des rêves, rêveries et visions la matière fondamentale de *L'Homme de la pampa*, il a fini par créer un récit sur ce qui n'a pas réellement eu lieu. Ce choix narratif est d'une originalité amusante qui met l'accent sur la dimension humoristique de *L'Homme de la pampa*.

2.2. *L'Homme de la pampa* : roman humoristique et parodique

« Je relis ou plutôt je lis – je n'en connaissais qu'une ou deux – les mille et une nuits (sic). Peut-être en tirerai-je une pièce pour Jouvett. Je la voudrais dramatique, magique aussi – et presque sans humour (il y en aura malgré moi) », écrit Jules Supervielle à Etienne dans la lettre du 30 janvier 1942 (Supervielle-Etienne, 1969 : 89). Ce fragment épistolaire recèle un aveu sur l'importance de l'humour dans l'œuvre de Supervielle qui ne peut s'empêcher d'écrire des « pages souriantes » (Supervielle-Etienne, 1969 : 55) en évoquant les sujets les plus graves.

Les études consacrées aux quatre romans de Supervielle attirent l'attention sur la dimension humoristique et parodique. Deux formes d'humour sont mises en relief : d'une part, un humour situationnel évoqué par exemple par Tatiana Greene au sujet de *L'Homme de la pampa* (Greene, 1958 : 222-224), Pierre Menanteau à propos de *Voleur d'enfants* et du *Survivant* (Menanteau, 1929 : 233-237), et René Lalou dans sa réflexion sur *Le Jeune Homme du dimanche et des autres jours* (Lalou, 1955 : 3). D'autre part, un humour verbal né d'un jeu assez plaisant sur le signifiant et évoqué tantôt positivement par Léo Porteret (Porteret, 1924 : 72-73), tantôt négativement par Olidon-Jean Périer (Périer, 1923 : 26) dans les articles qu'ils consacrent à *L'Homme de la pampa*. Par ailleurs, deux formes de parodies sont schématiquement

¹³ Confère supra l'étude de l'insertion des récits de rêveries dans *L'Homme de la pampa*.

¹⁴ Résumant les traits définitoires du récit poétique tels que les présente Jean-Yves Tadié, Dominique Rabaté note : « Jacques Rivière prônait, dans un article de la NRF en 1913, un "roman d'aventure" ; il appelait en fait à une libération de l'imaginaire, à l'exploration d'un espace plus ouvert au désir et au mystère. Une partie importante de la production romanesque de l'après-guerre semble lui donner raison. Dans *Le Récit poétique*, Jean-Yves Tadié a tenté de définir les traits d'un ensemble de récits, souvent difficilement classables, mais dont les points communs seraient les suivants : l'espace romanesque s'affranchit des contraintes réalistes du décor pour devenir lieu de l'enchantement et du mythe ; la description des paysages prend dès lors une importance nouvelle par rapport aux seules contraintes du récit. Le temps se concentre en instants magiques qui délinéarisent la trame chronologique, ou bien se dilate, devient pure attente ; la structure narrative prend ainsi, volontiers, la forme de la spirale ou du cercle. Les personnages obéissent au même mouvement d'allègement, et ne requièrent plus nécessairement un état civil complet. Gardant une part d'ombre, ils peuvent servir de symboles, de figures allégoriques, permettant au lecteur de s'identifier autrement avec l'esquisse d'une silhouette. Privilégiant le flou ou la demi-teinte, ce type de récit s'ouvre à une écriture plus ouvertement poétique, cherchant à structurer musicalement ses motifs, recourant abondamment aux prestiges de la métaphore » (Rabaté, 1998 : 24-25).

retenues : d'un côté, dans *L'Homme de la pampa* et *Le Voleur d'enfants*, la parodie de certains motifs relevant du genre traditionnel du conte de fées¹⁵ ; d'un autre côté, la parodie du discours religieux comme dans *Le Jeune Homme du dimanche et des autres jours*¹⁶.

S'agissant particulièrement de *L'Homme de la pampa*, l'humour situationnel naît de l'absurdité des situations réelles et oniriques. Le rire provient d'abord des différentes formes de décalage. C'est ainsi que nous apprenons dans le deuxième chapitre que Guanamiru a fait construire « un énorme "palais" » « pour passer le temps » ! (Supervielle, 1978 : 32). Le lecteur surtout contemporain, ne pouvant louer un deux-pièces sans trop fatiguer sa bourse, ne peut s'empêcher de sourire devant les caprices de Guanamiru, d'autant plus que le narrateur insiste sur l'architecture insolite du palais :

N'ajoutait-il pas tous les ans à la confusion de l'édifice en l'augmentant d'un bow-window ou d'un mirador, en ébauchant une aile, en risquant – externe ou interne – un escalier énergique en marbre de Carrare, dont nul, même Guanamiru ne savait exactement où il allait, ni s'il y arriverait jamais (Supervielle, 1978 : 32-33).

Le rire naît également de l'extravagance de certaines décisions de l'estanciero qui envisage par exemple de construire un volcan produisant tantôt « des éruptions de charité où les secours aux pauvres [passent] par le cratère » (Supervielle, 1978 : 40), tantôt « des éruptions-surprise qui, s'inspirant des besoins du moment, répandront des médicaments enveloppés, des livres de morale cartonnés avec soin, des instruments aratoires à l'état de neuf, des tondeuses mécaniques, ou bien, dans un vivant ordre d'idées, des agneaux Rambouillet et des porcelets Black-head » (Supervielle, 1978 : 46).

L'humour tient encore à l'absurdité de certaines scènes oniriques. Dans la rêverie où il procède à l'arrestation du criminel Smith, Guanamiru est surpris de trouver dans la cabine de cet Américain « à la barbe d'if » (Supervielle, 1978 : 84) « une main de femme [...] dans un état délicat de putréfaction » (Supervielle, 1978 : 86). Interrogé par le commandant du transatlantique, Smith avoue avoir « bien assassiné cette femme parce qu'elle n'[a] pas voulu lui accorder sa main » (Supervielle, 1978 : 87). Ici, au-delà du comique de situation, c'est bien le jeu sur le sens de l'expression figée « accorder sa main » – que Smith prend à la lettre – qui suscite le « sourire complice » du lecteur (Porteret, 1924 : 73).

Dans *L'Homme de la pampa*, l'humour verbal provient d'une prolifération de jeux sur le signifiant. C'est tantôt l'emploi du zeugme marqué par l'attelage de l'objectif et de l'anatomique – « Pour mieux choisir, il ferma le livre et les yeux, puis, au bout d'un instant, les rouvrit tous les trois et se reprit à feuilleter » (Supervielle, 1978 : 39) –, par l'alliance du spatial et du sentimental – « S'ouvrit une fenêtre au second étage, alors qu'il hésitait sur ses deux pieds dont l'un pointait vers les Antilles et l'autre vers la mélancolie » (Supervielle, 1978 : 115) –, et par la conjonc-

¹⁵ On peut se reporter à ce sujet aux deux articles que Benjamin Crémieux consacre à *L'Homme de la pampa* et à *Voleur d'enfants* et qui sont publiés successivement dans *La Nouvelle Revue Française* (n°124) du 1^{er} janvier 1924 et dans *La Nouvelle Revue Française* (n° 163) du 1^{er} avril 1927.

¹⁶ On peut lire à ce propos les réflexions de René Lalou (Lalou, 1955 : 3) et de Tatiana Greene (Greene, 1958 : 229).

tion entre le domaine de la morale et celui de la circulation : « Ses pensées voluptueuses depuis son arrivée à Paris ne couraient-elles pas sans vergogne les rues et les boulevards, où elles avaient déjà attiré l'attention de divers agents des mœurs et de la circulation ? » (Supervielle, 1978 : 114). C'est tantôt le mélange entre le concret et l'abstrait comme le montrent la matérialisation des idées – « L'idée encore extérieure fit plusieurs fois le tour de sa tête, traversa soudain le crâne et pénétra avec délices à la bonne place » (Supervielle, 1978 : 38) –, la spatialisation de l'âme – « Il allait sans se gêner, jusqu'au fond de l'âme de ses interlocuteurs où il pénétrait la canne haute, le chapeau sur la tête et un œillet safran à la boutonnière » (Supervielle, 1978 : 68-69) –, et l'abolition de la frontière entre le domaine des pensées et celui de la nature ainsi qu'on peut le remarquer dans les expressions suivantes : « les moindres ondulations de sa pensée » (Supervielle, 1978 : 84), « la pluie fine de ses incertitudes » (Supervielle, 1978 : 161), « une brume de pensées » (Supervielle, 1978 : 68) et « des larves d'idées » (Supervielle, 1978 : 68).

L'humour verbal provient aussi de « ces pirouettes désinvoltes de l'esprit » (Porteret, 1924 : 73), lesquelles consistent dans le jeu que Supervielle entretient avec certaines expressions figées. C'est ainsi que le narrateur décrit la chaleur brûlante de la pampa par l'image « camisole de feu » (Supervielle, 1978 : 24) qui correspond à une réinvention de « camisole de force ». C'est également ainsi qu'il évoque l'indignation de Guanamiru face à l'indifférence des Parisiens grâce à la métaphore inventive « sourires de crocodile » (Supervielle, 1978 : 147) qui fait écho à la métaphore lexicalisée « larmes de crocodile ». « Ces jeux subtils de la fantaisie » « ne manquent pas de séductions », écrit Léo Porteret (1924 : 73).

Outre les différentes formes d'humour, *L'Homme de la pampa* est marqué par la parodie de certains motifs propres aux genres traditionnels du récit mythique, du récit fantastique et du conte de fées. L'épisode qui décrit la rencontre de Guanamiru avec la sirène 825 de la flottille petit g correspond à un réinvestissement subversif du récit qui, dans *L'Odyssée* et, plus généralement, dans la poésie antique, évoque la rencontre d'Ulysse avec les sirènes. La parodie se fait par anachronisme comme le montre la confusion entre l'Antiquité et l'ère moderne. Ayant gardé dans *L'Homme de la pampa* leur statut de créatures dangereuses, les sirènes ne se servent plus de leur chant, comme le veut la légende grecque, pour charmer les marins et causer leur perte, mais cherchent à tuer les voyageurs par des « ampoules de coulevain » (Supervielle, 1978 : 96) et s'organisent en « services de renseignements » (Supervielle, 1978 : 92) et en flottilles périlleuses. Les sirènes ne portent pas non plus les noms que leur attribue la poésie antique. Leurs nouveaux noms – Marino-Marine, Azurine, Colonel, Garce, Place de l'Opéra, Nouvelle Julip – sont plutôt « un artifice mnémotechnique » forgé par leurs services de renseignements et formé des « initiales des navires » (Supervielle, 1978 : 92) qu'elles font couler.

En assimilant les sirènes à des « mines sous-marines », des « torpilles », des « atrocités » et des « déflagrations spontanées » (Supervielle, 1978 : 91), et en évoquant l'exemple de la Marino-Marine qui a fait « tant de mal en 1914-1918 » (Supervielle, 1978 : 91), Supervielle investit la légende des sirènes d'une connotation historique et semble ainsi dénoncer les horreurs de la Grande Guerre. Grâce à la parodie, la littérature s'ouvre sur l'Histoire tout en restant littérature. Gardant le souvenir des atrocités de la Première Guerre mondiale où il était « mobilisé, à son retour en France, d'abord, en raison de sa mauvaise santé, dans un bureau de la manutention à Saint-Cyr, puis, à partir de 1916, à cause de sa connaissance de plu-

sieurs langues étrangères, dans le Service des renseignements du ministère de la Guerre à Paris » (Kim-Schmidt et Collot, 1996 : 679), Supervielle en parle en poète, c'est-à-dire métaphoriquement. Avant Jean Giraudoux, il a fait de la parodie des récits mythiques un ressort fondamental pour exprimer son engagement face à l'histoire. Après « Les poèmes de l'humour triste »¹⁷ où il a accueilli « l'amertume » que lui ont inspirée les « épreuves » de la Grande Guerre, « tout en la mettant ironiquement à distance » (Kim-Schmidt et Collot, 1996 : 681-682), c'est la parodie qui lui permet de se protéger définitivement de l'expérience tragique de la guerre. La réussite de Guanamiru qui a empêché la sirène 825 de la flottille petit g de faire échouer le paquebot est un message de confiance en l'Humanité qui a su dépasser les atrocités de la Première Guerre mondiale. La résurrection de la sirène « sous la caresse marine » (Supervielle, 1978 : 102) traduit toutefois la conscience douloureuse de Supervielle que la guerre constitue une menace permanente pour le bonheur humain.

L'épisode où Guanamiru retrouve d'abord dans sa voiture, puis dans son appartement parisien son double féminin correspond également à un réinvestissement subversif de l'un des motifs privilégiés de la littérature fantastique. Tandis que dans le récit fantastique le double est généralement un personnage malfaisant, dans *L'Homme de la pampa*, la sœur impossible de Guanamiru, celle qu'il serait devenu s'il n'avait pas été un homme, est plutôt une figure débonnaire qui joue le rôle de conseillère et d'ange gardien. C'est ainsi qu'elle demande à Guanamiru de résister à son désir d'avoir une maîtresse française et qu'elle lui rappelle son origine uruguayenne. En transformant la figure maléfique du double en figure bienfaitrice, Supervielle évoque l'une de ses principales hantises, à savoir son tiraillement entre ses deux patries que sont la France et l'Uruguay. Si la langue de la création est pour Supervielle le français, les héros de ces quatre romans sont Uruguayens et partagent leur vie, comme il l'a fait lui-même, entre la France et l'Uruguay. La hantise de l'Uruguay, pays où Supervielle a passé son enfance et qu'il a régulièrement visité lors des vacances scolaires, apparaît encore dans maints recueils poétiques qui consacrent plusieurs pièces à l'évocation de la pampa.

Outre la mise en relief de l'insaisissable identité de Supervielle qui, comme Guillaume Apollinaire, peut être considéré comme le « sujet d'aucune province »¹⁸, la parodie du motif du double évoque le tiraillement du poète entre « l'ouverture stimulante au "nouveau" » et la « nostalgie du passé » (Kim-Schmidt et Collot, 1996 : 680). Le dialogue échangé entre Guanamiru qui évoque son « besoin de choisir [...] une Parisienne pour [ses] bras sauvages où galope le sang de la pampa » (Supervielle, 1978 : 136), et sa sœur impossible, Juana Fernandez y Guanamiru, qui l'invite à retourner à Las Delicias et à laisser « ces Françaises » susceptibles de lui mettre « dans les veines un feu étranger et malsain » (Supervielle, 1978 : 135), révèle le partage de Supervielle entre « l'appel de l'avenir » et « l'attachement au passé » (Kim-Schmidt et Collot, 1996 : 681). La fermeté de

¹⁷ « Les poèmes de l'humour triste » correspond à la section III de *Poèmes*, troisième recueil de Jules Supervielle, publié pour la première fois aux éditions Eugène Figuière en mai 1919. *Les poèmes de l'humour triste* ¹⁷ « Les poèmes de l'humour triste » correspond à la section III de *Poèmes*, troisième recueil de Jules Supervielle, publié pour la première fois aux éditions Eugène Figuière en mai 1919. *Les poèmes de l'humour triste* est publié indépendamment des autres sections de *Poèmes* dans une plaquette à tirage limité en janvier 1919.

¹⁸ « *Alcools* de Guillaume Apollinaire par Jean-Michel Maulpoix », disponible sur [tp://www.maulpoix.net/Apollinaire.htm].

Guanamiru qui parvient à chasser son double féminin symbolise néanmoins la détermination de Supervielle à se libérer des modèles traditionnels « qui l'empêche[nt] d'être lui-même » (Kim-Schmidt et Collot, 1996 : 683) et à plonger dans la poésie moderne. Alors que le troisième recueil poétique de Supervielle, qui porte le « titre volontairement vague » (Kim-Schmidt et Collot, 1996 : 678) *Poèmes*, met l'accent sur l'oscillation du poète entre l'héritage et le renouvellement poétiques, *L'Homme de la pampa* semble finalement révéler son ouverture sur la modernité.

On retrouve la même veine parodique dans l'épisode final du roman qui décrit la crise d'agrandissement de Guanamiru. Mais il s'agit là de la parodie du gigantisme qui représente l'un des motifs les plus importants du conte merveilleux. Alors que dans le conte de fées le géant, associé généralement à la figure de l'ogre, apparaît comme un agent du mal, dans *L'Homme de la pampa*, le « géant malgré lui » (Supervielle, 1978 : 170) qu'est Guanamiru, ce géant moderne, est plutôt une figure sympathique voire même pitoyable avec ces « millions de prospectus » (Supervielle, 1978 : 180) qui, sortant d'« entre sa manchette et sa main droite » (Supervielle, 1978 : 179) et tapissant l'Avenue des Champs-Élysées, racontent toute « son histoire » et prient les « passants de ne pas lui en vouloir » (Supervielle, 1978 : 180), avec « cette grande affiche » qui, remplaçant les prospectus, « [vient] de pousser avec son cadre sur son dos », et avec ce « pinceau lumineux issu de son œil gauche [et] qui se met à projeter sur les nuages » les moindre détails de sa « pensée » (Supervielle, 1978 : 181). En faisant du géant une figure bouffonne et risible et en lui ôtant sa symbolique première d'agent maléfique, Supervielle évoque encore l'une de ses obsessions majeures qu'est la peur de l'originalité trop éclatante qu'il associe au risque de l'inachèvement de l'œuvre placée sous le signe du délire et de la folie.

Dans la dernière crise d'agrandissement, Guanamiru laisse échapper de ses lèvres « toutes les exclamations de la douleur humaine », « [les] Pheu ! les Opopoi ! des Grecs, les Heu ! des Latins, les ay de mi ! les alas ! les hélas ! les ha ! les ho ! les lamentations des Chinois, des Nègres et des Guanaris », et entend « en lui, sauvages, mille et mille cris d'oiseaux » (Supervielle, 1978 : 185). Pareil à « une volière en feu », il fait jaillir de « son gilet », de ses « épaules », de ses « mains », de sa « tête », de sa « bouche », de ses « yeux », de ses « chaussures » et tout son « corps » des « oiseaux brûlants » – « teru-tero blanc et noir qui [sent] le roussi », « condors », « faucons », « toucans », « papegais », « ramphocèles » (Supervielle, 1978 : 185) – et « un troupeau de vaches effarées et de taureaux, bourses ballantes » (Supervielle, 1978 : 185-186). Cette dernière crise d'agrandissement qui finit par l'éclatement final de Guanamiru permet à Supervielle de tourner en dérision ceux qui ont fait de la littérature du XX^e siècle « une consommation de folie en vers et en prose » (Supervielle, 1951 : 59), et qui, comme s'ils écrivaient pour « des spécialistes du mystère » (Supervielle, 1951 : 61), n'ont pas su contrôler par la raison cette part de délire ou de folie inhérente à toute création poétique et ont ainsi créé une poésie opaque et intransmissible.

L'éclatement de Guanamiru « par mégalomanie éruptive » (Supervielle, 1978 : 187) est une forme de punition. Selon Jean Gattegno, « [dans] les contes de fées, la métamorphose est toujours présentée comme un châtement et une récompense ; si elle est définitive, c'est que la rétribution l'est aussi, expiation ou rétribution ; si elle est provisoire, c'est qu'elle est épreuve, étape qu'il faut franchir (...) » (Gattegno,

1970 : 28)¹⁹. Ce que Guanamiru, symbole du poète (de l'artiste) cherchant l'originalité à tout prix, expie, c'est de donner libre cours à son délire poétique qu'il n'a pas su contrôler par la lucidité dont le vrai poète doit être capable.

Créant un roman humoristique et parodique, Supervielle réalise le vœu qu'il a exprimé dans la préface de *L'Homme de la pampa* d'écrire une œuvre qui charme le lecteur. Séduit par la prolifération des scènes où le rire provient de l'évocation des attitudes saugrenues de Guanamiru, et par la multiplicité des jeux plaisants sur le langage, le lecteur éprouve un double plaisir : celui d'être transplanté par les ailes de l'imagination et celui que lui procurent les « rapprochements imprévus et cocasses de mots et d'idées » et le développement des images « jusqu'à [leurs] plus fantasques conséquences » (Porteret, 1924 : 73). On est donc loin de la tradition réaliste et naturaliste où le roman a une fonction sociologique. En écrivant *L'Homme de la pampa*, Supervielle a fait au roman ce que Charles Baudelaire a fait à la poésie en composant les *Petits poèmes en prose*. Ils ont créé, l'un et l'autre, une « tortueuse fantaisie » (Baudelaire, 1987 : 73). Mais là où la fantaisie baudelairienne tient à la composition d'« un petit ouvrage » qui « n'a ni queue ni tête » et qui ne suspend pas « la volonté rétive [du lecteur] au fil interminable d'une intrigue superflue » (Baudelaire, 1987 : 73), la fantaisie supervillienne tient à la création d'« un petit roman » qui progresse à coups d'humour et de parodie.

Dans un article du *Disque Vert*, paru en novembre 1923, Olidon-Jean Périer reproche à Supervielle d'avoir créé une « fantaisie ... fatigante », d'avoir fait « un exercice de force plus encore que d'habileté » dont la lecture « est une épuisante distraction, sans grand profit ». Et Olidon-Jean Périer de conclure que « pour reposer, détendre, et apaiser [son] esprit, [il se hâte de relire], après le roman, le "Discours de la méthode" » (Périer, 1923 : 26). S'il vrai, comme le note encore Olidon-Jean Périer, que *L'Homme de la pampa* est « une merveille de légèreté » (Périer, 1923 : 26), ce qui fait la légèreté de ce roman est cette part de fantaisie qui ne nous inspire pas des « courbature[s] » (Périer, 1923 : 26), mais qui, comme le notent René-Marill Albérès et Pierre André-May, a la vertu de nous « charmer » et de nous « étonner » (Albérès, 1962 : 148), et « a le privilège de faire naître des demi-sourires » (André-May, 1924 : 35).

Cependant, l'humour et la parodie n'ont pas seulement une fonction ludique. La « tortueuse fantaisie » qu'est *L'Homme de la pampa* permet à Supervielle de réaliser son désir de liberté et d'évoquer ses hantises et ses obsessions. D'une part, les aventures cocasses de Guanamiru, les épisodes de la construction du volcan, de la rencontre avec la sirène, de l'engouement pour l'insaisissable maîtresse, toutes ces « inventions inénarrables » (Porteret, 1924 : 72), ces « folles invraisemblances » (Porteret, 1924 : 72) et ces « situations inattendues » (Porteret, 1924 : 73) comiques voire burlesques répondent au désir d'évasion et de divagation évoqué par Supervielle dans la lettre qu'il a envoyée à Etiemble le 15 décembre 1939 : « J'écoute toutes mes tentations – du moins en littérature moi qui par ailleurs ai toujours eu une vie rangée (contre laquelle j'ai d'ailleurs protesté dans certaines de mes œuvres et de mes poèmes...) » (Supervielle-Etiemble, 1969 : 41). D'autre part, « c'est pour exorciser ses angoisses que Supervielle recourt » à la parodie (Kim-Schmidt et Collet, 1996 : 681). C'est d'abord la parodie de la légende des sirènes « qui lui [appor-

¹⁹ Nous avons recueilli cette citation dans le doctorat d'état de Christabel Grare. (Grare, 1987 : 100).

te] le remède d'une évasion heureuse » (Kim-Schmidt et Collot, 1996 : 681) dans la mythologie. C'est également la parodie du motif du double qui lui permet d'exprimer sa détermination « à franchir les murs de flamme et de fumée » (Supervielle, 1951 : 58) qui le séparent des poètes modernes, à faire entendre, comme eux, sa voix originale de poète et à « faire face aux vertiges [et] aux traquenards du cosmos intérieur » (Supervielle, 1951 : 58). C'est enfin la parodie du motif du gigantisme qui met l'accent sur l'angoisse qu'inspire à Supervielle la quête de l'originalité trop singulière associée chez lui au risque de l'incompréhension et de l'opacité. Constituant les épisodes de la rencontre avec la sirène, du dialogue avec le double féminin et de la crise d'agrandissement de Guanamiru en véritables signifiants susceptibles d'avoir une connotation historique ou esthétique, la parodie montre que, dans *L'Homme de la pampa*, le narratif ne vaut pas pour lui-même, mais parce qu'il est porteur de valeur symbolique. C'est ainsi que le récit se métamorphose en allégorie.

2.3. *L'Homme de la pampa* : un récit allégorique

C'est en ces termes que Christabel Grare résume la dimension allégorique de *L'Homme de la pampa* :

L'histoire de Guanamiru et de son volcan peut être lue comme une parabole humoristique de la naissance d'une œuvre artistique (...). *L'Homme de la Pampa* exprime les souffrances et les joies de la création artistique. Guanamiru est l'auteur incompris d'une œuvre méconnue, l'artiste exilé qui sombre dans le délire. Mais il est aussi le héros d'un roman qui célèbre la joie créatrice, le plaisir de jouer avec les mots et de créer un nouvel univers libéré de toutes les contraintes et les conventions. (Grare, 1987 : 79-82)

Supervielle se plaît à nous orienter vers une interprétation allégorique des aventures de Guanamiru. C'est ainsi que, lors de l'épisode où il était empêché de jeter dans le brasier des cigares de La Havane, l'estanciero, « prenant ouvertement parti pour l'incendie qu'il applaudissait avec violence, tout en insultant les lances et l'eau courante » (Supervielle, 1978 : 43), a revendiqué son statut original d'artiste : « - Je suis un artiste ! hurle Guanamiru ; vous ne comprendrez jamais ce que c'est » (Supervielle, 1978 : 43). C'est également ainsi que, lors de la rêverie où il a averti Guanamiru que sa rencontre avec la sirène, sa découverte de l'assassin Smith et son dialogue avec sa sœur impossible étaient de pures fantaisies qu'il lui avait offertes « pour ne pas [l'importuner] par une même présence » (Supervielle, 1978 : 143), le modèle réduit du volcan Futur a évoqué son pouvoir d'œuvre artistique : « Qui croit aux sirènes, aux assassins invraisemblables, aux sœurs impossibles, à tous ces enfants de fantômes que je t'offrais pour ne pas t'importuner par une même présence ? Tout cela venait de Futur, c'était l'œuvre de ton ouvrage » (Supervielle, 1978 : 143).

La présentation de Guanamiru comme un artiste incompris et de Futur comme une œuvre artistique attire l'attention sur la dimension allégorique de *L'Homme de la pampa*. Les différents épisodes qui vont de la construction du volcan à l'éclatement final de Guanamiru sont alors susceptibles d'une interprétation esthétique. En décrivant comment est né, puis s'est développé dans l'esprit de son héros le projet de construire le volcan Futur, Supervielle insiste sur deux aspects. Grâce à l'évocation de

« [l]’idée encore extérieure mais déjà bourdonnante [qui] [fait] plusieurs fois le tour de [la] tête [de Guanamiru] » avant de traverser « soudain » son crâne et de pénétrer « avec délices à la bonne place » (Supervielle, 1978 : 38), il met d’abord l’accent sur la naissance irréfléchie et spontanée de ce projet. L’évocation des albums feuilletés en vue du choix d’un volcan modèle met ensuite en relief le travail de documentation auquel se livre Guanamiru. Symboliques de la genèse de l’œuvre artistique, la naissance irréfléchie et spontanée du projet de la construction du volcan et le travail de documentation que ce projet implique renvoient successivement à la part de l’inspiration et à la part du labeur qui président à la création littéraire.

Les réflexions qu’a inspirées à Guanamiru la création du « cône éruptif » (Supervielle, 1978 : 40) et le discours qu’il a prononcé le jour de l’inauguration permettent ensuite à Supervielle d’évoquer l’image de l’œuvre artistique subversive. Nous apprenons en effet que le volcan Futur est destiné à produire « des éruptions de charité où les secours aux pauvres [passent] par le cratère » (Supervielle, 1978 : 40), des éruptions réservées « aux élèves des écoles » et projetant « des petits pains de savon et de pierre ponce [ainsi que] des jeux de patience incassables » (Supervielle, 1978 : 46), et « des éruptions-surprise qui, s’inspirant des besoins du moment, répandront des médicaments enveloppés, des livres de morale cartonnés avec soin, des instruments aratoires à l’état de neuf, des tondeuses mécaniques » (Supervielle, 1978 : 46), etc., Nous apprenons aussi qu’en créant son volcan, Guanamiru désire « troquer ce qui, s’il avait existé, eût été un effroyable fléau pour le pays, en un phénomène indispensable et vraiment moderne, en un distributeur, qui en quelques jours fera davantage pour l’humanité que tous les autres volcans de la terre durant des milliers de siècles » (Supervielle, 1978 : 46). Les attributs étranges du volcan et l’intention curieuse de Guanamiru évoquent la création d’une œuvre résolument moderne qui, tout en s’inspirant des formes traditionnelles, en subvertit la dynamique et le fonctionnement, et dont l’originalité trop éclatante la constitue en objet excentrique ou en « monstre » artistique susceptible de susciter une réaction mitigée, à la fois favorable et défavorable, chez les critiques d’art ou de littérature.

En présentant l’attitude enthousiaste et critique des journalistes à la suite de la construction du volcan Futur, Supervielle aborde la question de la réception de l’œuvre littéraire ou artistique. Il met d’abord l’accent sur l’absurdité et « la fourberie » de certaines « attaques » (Supervielle, 1978 : 50). C’est ainsi qu’il se sert du « résumé avec citations »²⁰ pour tourner en dérision le journal hebdomadaire *El Porvenir de la Raza* qui prétend que « “le volcan [peut] bien à la longue prendre racine et souffrir, à force de les simuler, de véritables coliques éruptives” » et qui, à l’appui de cet argument loufoque, évoque tantôt la psychiatrie, tantôt les lois naturelles ou divines, et « “objet[e] pêle-mêle les raz de marée, les volcans du Chili, des villes anéanties, l’arrêt du commerce et du trafic sous une pluie de cendres” » (Supervielle, 1978 : 48). La stratégie énonciative du résumé avec citations permet aussi à Supervielle de dénoncer la perfidie de l’*Avenir de la Race* qui, déstabilisé par la riposte de l’estancier que la psychiatrie n’a rien à voir avec la construction du volcan et qu’il est

²⁰ Dominique Maingueneau définit le « résumé avec citations » comme « un résumé d’énoncé qui intègre certains fragments de celui-ci, marqués par les guillemets et l’italique » (Maingueneau, 1999 : 131).¹⁵ On peut se reporter à ce sujet aux deux articles que Benjamin Crémieux consacre à *L’Homme de la pampa* et au *Voleur d’enfants* et qui sont publiés successivement dans *La Nouvelle Revue Française* (n°124) du 1^{er} janvier 1924 et dans *La Nouvelle Revue Française* (n° 163) du 1^{er} avril 1927.

« ridicule [...] d'assimiler le volcan à l'homme » (Supervielle, 1978 : 48-49), verse dans l'ironie, la diffamation et le mensonge. De fait, cet hebdomadaire note ironiquement que « les éloges décernés [...] à Guanamiru » par les autres journaux sont « en rapport avec sa situation de fortune, [...] sa rayonnante prestance [et ...] le parfait ovale de son visage réfléchi » (Supervielle, 1978 : 49), et affirme avec moquerie que le riche Uruguayen « a décidé d'émigrer » (Supervielle, 1978 : 49-50) et qu'« il s'est mis en rapport avec une compagnie américaine pour l'achat d'un volcan sous-marin en plein Atlantique » (Supervielle, 1978 : 50).

Supervielle met encore l'accent sur l'angoisse de l'estancier et sur l'incongruité de certains arguments qu'il avance pour se protéger des attaques de l'*Avenir de la Race*. Le discours indirect libre lui permet de tourner en dérision l'optimisme outré de Guanamiru qui, pour rassurer ses concitoyens, prétend que, désireux de « montrer leur confiance dans les lanceurs », « les spécialistes scrupuleux » qui ont participé à la construction du volcan Futur acceptent d'« être précipités dans le vide, un vide de dix mètres, mais si étudié, si apprivoisé par les calculs et les sondages qu'il ne [présente] plus aucun danger » (Supervielle, 1978 : 49). De même, Supervielle décrit la fragilité de Guanamiru en évoquant ses insomnies et sa tendance à projeter son angoisse sur l'univers extérieur :

La fourberie de ces attaques, la molle défense des autres journaux n'étaient pas faites pour rendre à Guanamiru la sérénité qu'il avait perdue. Dans sa dépression n'avait-il pas remarqué jusque dans son palais une véritable hostilité à son endroit ? Ses portraits de famille s'étaient mis à le regarder de travers. Ses cigares tiraient mal et en maugréant, son stylo fuyait dans la campagne, les robinets de la salle de bain et du cabinet de toilette, animés d'un fort mauvais esprit, persécutaient goutte à goutte ses insomnies (Supervielle, 1978 : 50).

Grâce à l'évocation de la réaction violente du journal l'*Avenir de la Race*, Supervielle dénonce la mauvaise foi et la perfidie de certains critiques d'art et de littérature qui s'acharnent injustement contre toutes les tentatives de renouvellement et qui, incapables d'évaluer objectivement l'œuvre artistique, se servent des moyens les plus vils – ironie, diffamation, mensonge – pour déstabiliser l'artiste. Avant Marcel Aymé et Albert Camus, mais plus discrètement qu'eux car recourant à l'allégorie, Supervielle dénonce certaines pratiques du journalisme littéraire : l'arbitraire de certains jugements, la fourberie de certaines attaques cherchant à dévaloriser l'œuvre en portant atteinte à la personne de l'artiste, et le mensonge des spécialistes des rumeurs les plus absurdes.

L'acharnement de l'*Avenir de la Race* contre Guanamiru met également en relief le manque de résistance psychologique des artistes débutants qui peuvent être facilement fragilisés par l'aigreur de certains journalistes et qui, comme le fait l'estancier, finissent par s'exiler. Le séjour à Paris symbolise en effet l'exil douloureux de l'artiste confronté au drame de l'incommunication et à l'indifférence des gens. Ce détachement est évoqué dans la réplique de Line du Petit jour, cette maîtresse insaisissable : « - Vous n'avez pas besoin de me conter votre histoire, reprit-elle. On ne parle que de vous dans les maisons de thé et les ascenseurs, mais les Parisiens feignent de vous ignorer pour vous laisser préparer en repos ce que vous savez » (Supervielle, 1978 : 118-119). Le désintérêt des Parisiens suggère que le supplice le plus cruel de l'artiste exilé est ce second exil qu'est le drame de l'incommunication et de la solitude.

Pour remédier à l'isolement auquel le condamne son séjour à Paris, Guanamiru trouve refuge dans le rêve. Ses aventures avec Line du Petit Jour, sa rencontre avec son double féminin et ses promenades avec le chien Parana sont toutes des rêves qui lui permettent de peupler le désert parisien. Rompant totalement avec la vie quotidienne et prenant ses rêves pour la réalité, il symbolise l'artiste éperdu qui, ne pouvant réaliser son désir de gloire, sombre dans la folie. Les différentes crises d'agrandissement sont ainsi emblématiques des dernières saccades de l'artiste fou pour assouvir sa soif de grandeur. Mais la fin tragique du héros qui meurt « par éclatement, de mégalomanie éruptive » (Supervielle, 1978 : 186-187) traduit définitivement l'échec de l'artiste exilé et de l'œuvre excentrique.

Allégorie de l'artiste incompris et exilé qui sombre la folie, et de l'œuvre excentrique rejetée par la critique, *L'Homme de la pampa* rappelle le mythe symboliste de l'artiste maudit ou du poète exilé. Comme « L'Albatros » de Charles Baudelaire, ce roman, en tant que signifiant global et métaphorique, évoque le drame de l'artiste. L'originalité de *L'Homme de la pampa* réside donc dans le fait que tout le récit se présente, ainsi que le note Dominique Combe au sujet du nouveau roman, comme un long poème dont le sens littéral rivalise avec le sens métaphorique et où le revirement de sens est le signe de la création d'une œuvre centrée sur le langage.

3. Les enjeux de l'hybridité

En créant une œuvre hybride qui, en tant que signifiant total et kaléidoscopique, se présente tantôt comme un récit de rêves, tantôt comme un roman humoristique et parodique, tantôt comme un récit allégorique, Supervielle romancier écrit en poète puisqu'il accorde la primauté au signifiant. *L'Homme de la pampa* amène ainsi le lecteur à repérer les indices textuels qui délimitent les frontières entre les épisodes réels et les épisodes oniriques, à savourer les acrobaties langagières qui confèrent au roman une dimension humoristique, à prêter attention aux phénomènes de réécriture et d'hypertextualité qui mettent en relief la dimension parodique du récit, et à dégager les éléments textuels qui assurent le glissement du littéral à l'allégorique. Tenant du roman par la présence de tous les ingrédients de la fable et du poème par le culte du signifiant, *L'Homme de la pampa* apparaît comme « un phénomène de transition entre le roman et le poème » (Tadié, 1994 : 7). De même que Supervielle donne à certains poèmes la forme du conte pour surveiller sa « rêverie divagante » et produire « une cohésion [qui] loin d'en détruire la magie en consolide les assises » (Supervielle, 1951 : 62), de même il traite *L'Homme de la pampa* comme un poème pour créer un récit-poème qui « réalise la mort du langage dans la vie de la fable, et la vie du langage dans la mort de la fable » (Tadié, 1994 : 195).

Par ailleurs, l'hybridité de *L'Homme de la pampa* fait de ce récit une œuvre ouverte et ambiguë. Dans *Le Récit poétique*, Jean-Yves Tadié écrit :

C'est la duplicité des signifiants qui permet le retournement du récit ; le trouble de la parole superpose deux visions du monde, si bien que le langage de la fiction et de l'intrigue redouble celui des procédés de la narration. Dénoncer la polyvalence de la sémantique, un des principaux projets de Paulhan, c'est aussi retrouver l'un des grands principes de la poésie : l'ambiguïté, défaite de la raison et victoire du poème (Tadié, 1994 : 135).

On est autorisé dans cette perspective à considérer l'ambiguïté de *L'Homme de la pampa* comme la trace de la contamination du récit par la poésie. Dans « En songeant à un art poétique », Supervielle écrit :

Le poète dispose de deux pédales, la claire lui permet d'aller jusqu'à la transparence, l'obscur va jusqu'à l'opacité. Je crois n'avoir que rarement appuyé sur la pédale obscure. Si je voile c'est naturellement et ce n'est là, je le voudrais, que le voile de la poésie (Supervielle, 1951 : 60).

L'hybridité de *L'Homme de la pampa* et son ambiguïté semblent donc révéler l'idéal poétique supervielien de « l'œuvre voilée » qui serait donc cette œuvre « chiffrée » mais « transmissible », dont le poète se plaît à « [brouiller] le chiffre » (Supervielle, 1951 : 70) tout en offrant au lecteur les moyens de la déchiffrer pour lui donner le plaisir d'en organiser les signifiants.

Comparant les deux attitudes de locution impliquées par l'emploi des temps du monde commenté et ceux du monde raconté, Harald Weinrich note que les temps commentatifs suggèrent que le locuteur a une attitude tendue et qu'il cherche également à susciter chez son destinataire un mode de réception tendu, alors que « les temps du récit » révèlent que le romancier « avertit » son lecteur qu'« une écoute, plus détachée [Entspannheit], est possible » (Weinrich, 1973 : 30). Et Weinrich de conclure :

L'une de nos attitudes en face du monde est de le raconter. Nous utilisons alors des signaux linguistiques à valeur narrative, en particulier les temps du récit. Ils ont pour fonction d'avertir l'auditeur que cet énoncé est « seulement » un récit et qu'il peut l'écouter avec un certain détachement (Weinrich, 1973 : 33-34).

Partant cependant des éloges décernés aux récits jugés passionnants, Weinrich remarque qu'« en recourant à un sujet propre à impressionner, mais aussi en disposant des signaux stylistiques de manière à provoquer la tension, [le romancier] “captive” son lecteur, [et] l'oblige à une attitude réceptive qui contrebalance en partie la détente de l'attitude initiale » (Weinrich, 1973 : 35).

L'Homme de la pampa fait partie de ces récits passionnants. Et ce n'est pas tant la diégèse que la forme même du roman qui captive le lecteur. En créant une œuvre hybride dont l'interprétation implique une attention particulière au langage, en superposant trois réseaux de signifiants qui rattachent l'histoire de Guanamiru aux récits de rêve, aux romans humoristiques et parodiques et aux récits allégoriques, et en faisant par ricochet de *L'Homme de la pampa* une œuvre ambiguë et ouverte, Supervielle exige de son lecteur une écoute tendue. Le lecteur aura, en effet, à repérer, assembler et interpréter les différents signaux stylistiques ou les différents signifiants superposés les uns aux autres pour ordonner le désordre originel de la création. L'écoute tendue du lecteur a ainsi pour corollaire le plaisir de la création du sens. Dans cette perspective, la lecture apparaît comme une recreation de l'œuvre dont les deux étapes sont la tension qu'exige l'opération du déchiffrement et la détente que procure celle de l'ordonnement du sens.

Si « l'art de la diction » (Supervielle, 1951 : 69) libère, selon Supervielle, le poème « des caractères d'imprimerie, de leur poids, leur silence, leur geôle, de leur indifférence apparente » (Supervielle, 1951 : 68-69), l'art de la lecture tendue per-

met seul de saisir la jonction à l'échelle de toute l'œuvre des *topoi* et des signifiants narratifs caractéristiques de l'œuvre hybride et conduit le lecteur à savourer le plaisir de la récréation. C'est à cette lecture que nous invite Valéry Larbaud qui, en assimilant *L'Homme de la pampa* à « une espèce de grand arbre idole tout sculpté de figurines » (Larbaud, 1987 : 70), évoque la naissance d'une voix nouvelle, celle du poète conteur pour qui la poésie ne s'oppose pas au récit, et l'avènement d'une œuvre originale, ni récit poétique, ni long poème en prose, ni roman-poème, mais comme le note Franz Hellens au sujet de *L'Enfant de la haute mer*, « une prose-poème » (Hellens, 1960 : 678) où « le récit n'est là que pour soutenir les démarches de la rêverie » (Supervielle et Nadal, 1960 : 626), mais aussi où le coefficient de poésie et la densité des images n'aboutit pas à « détruire le sens intelligible que le [récit] porte en lui » (Supervielle et Nadal, 1960 : 629), bref « où prose et poésie ne font qu'un » (Hellens, 1960 : 676). Et Franz Hellens d'affirmer :

Il est rare, chez un écrivain, cet équilibre complet entre le poète et le prosateur, dont Jules Supervielle donne l'exemple. Ce serait un procédé bien ridicule, et vain, de rechercher ce qui domine dans ses livres, de la poésie ou de la prose. Ici les termes perdent de leur poids, de leur signification même. C'est chez Supervielle un balancement continu, une fugue sans autres repos, sans autres notes blanches, que les moments d'effusions de l'esprit et des sens, qui sont en réalité fusion, accord plein [...].

J'ai comparé la prose de Supervielle à une fugue. La fugue est pour le musicien le modèle de la composition logique : c'est-à-dire de ce mouvement continu, à deux temps, de thèmes opposés qui se cherchent, se croisent, s'entrelacent et se poursuivent, comme deux vents contraires se poursuivent pour se mêler enfin, et se reprendre aussitôt » (Hellens, 1960 : 676-677).

Comme *L'Enfant de la haute mer*, *L'Homme de la pampa* serait définitivement une fugue où rêve et réalité, farce et angoisse, logique du conteur et logique du poète s'entrelacent continûment jusqu'à la fin du récit.

Pouvant être simultanément considéré comme un « conte de fée modernisé », un « récit fantastique très moderne », une « féerie », une « parabole humoristique de la naissance d'une œuvre artistique », une « farce tragique », un récit de rêves, un roman humoristique et parodique, une œuvre allégorique, *L'Homme de la pampa* apparaît, ainsi que le note Roland Barthes au sujet de *Cobra* de Severo Sarduy, comme « un texte paradisiaque, utopique (sans lieu), une hétérologie par plénitude : tous les signifiants sont là, et chacun fait mouche ; l'auteur (le lecteur) semble leur dire : *je vous aime tous* (mots, tours, phrases, adjectifs, ruptures : pêle-mêle : les signes et les mirages d'objets qu'ils représentent) » (Barthes, 1973 : 17). Rêve et réalité, humour et parodie, récit d'exil et allégorie de l'artiste incompris et de l'œuvre rejetée, ces différents traits ou « bords », « *le compromis qu'ils mettent en scène* », « la faille » (Barthes, 1973 : 15) de l'un et de l'autre, font de *L'Homme de la pampa* « un texte jaspé, chiné » (Barthes, 1973 : 17) où la jonction des signifiants de différents genres narratifs, leur tressage, leur « surenchérissement » est la source « d'une jubilation continue », d'un « plaisir verbal » (Barthes, 1973 : 17) qui comble le lecteur.

Ecrivant son roman « dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain) », Supervielle parvient à créer « un espace de la jouissance » (Barthes, 1973 : 11) par « la cohabitation des langages, *qui travaillent côte à côte.* »

L'hybridité générique fait ainsi de *L'Homme de la pampa* « un texte de plaisir », une sorte de « Babel heureuse » où « la confusion des langues n'est plus une punition » (Barthes, 1973 : 10), mais « la possibilité d'une dialectique du désir » (Barthes, 1973 : 11) et le gage du « plaisir de la lecture » (Barthes, 1973 : 14).

Références bibliographiques

- Albérès, R.-M., (1962) *Histoire du roman moderne*. Paris, Albin Michel.
- Amunategui, F., (1927) *La Revue Nouvelle*. N° 26, 15 janvier, pp. 65-66.
- Andre-May, P., (1924) « *L'Homme de la Pampa*, Par Jules Supervielle (*Éditions de la Nouvelle Revue Française*) », in *Intentions*. N° 22, mars, pp. 34-35.
- Arnauld, C., (1924) *Interventions*. N° 2, janvier, p. 2.
- Aymé, M., (1995) « Prière d'insérer » de la première édition du *Passe-muraille*, cité par Alain Juillard, *Le Passe-muraille* de Marcel Aymé. Paris, Gallimard.
- Barthes R., (1962) « La mécanique du charme », préface de *Le Chevalier inexistant* (roman de Calvino, Italo) traduit de l'italien par Maurice Javion). Paris, Éditions du Seuil.
- Barthes, R., (1973) *Le plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil, Collection "Tel Quel".
- Baudelaire, Ch., (1987) *La Fanfarlo* : [nouvelle] ; *Le Spleen de Paris* : petits poèmes en prose, Introduction, notes, bibliographie et chronologie par David Scott et Barbara Wright. Paris, Flammarion.
- Cremieux, B., (1924) « *L'homme de la pampa*, par Jules Supervielle (Editions de la Nouvelle Revue Française) », in *La Nouvelle Revue Française*. N° 124, 1^{er} janvier, pp. 119-121.
- Cremieux, B., (1927) « *Le voleur d'enfants*, par Jules Supervielle (Editions de la N.R.F.) », in *La Nouvelle Revue Française*. N° 163, 1^{er} avril, pp. 546-548.
- Gattegno, J., (1970) « Préface à l'édition bilingue du roman de Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* ». Paris, Éditions Aubier-Flammarion.
- Grare, Ch., (1987) Tome I, Chapitre 2 « Les romans », in *L'Espace et le Temps dans l'œuvre de Supervielle*, thèse pour le Doctorat d'Etat, sous la direction de Michel Décaudin, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Greene T., (1958) *Jules Supervielle*. Genève, E. Droz ; Paris, Minard, Ambilly-Annemasse, Impr. les Presses de Savoie.
- Hellens, F., (1960) « Où prose et poésie ne font qu'un », in *La Nouvelle Revue Française*, Hommage à Jules Supervielle 1884-1960. Numéro spécial, 1^{er} octobre, pp. 676-681.
- Hiddleston, J. A., (1965) « Chapitre I, *Troisième partie, L'Homme de la pampa* », in *L'Univers de Jules Supervielle*. Paris, José Corti.
- Kim-Schmidt, H.-J. & M. Collot, (1996) « Poèmes », « Notice », in *Œuvres poétiques complètes de Jules Supervielle*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 678-684.
- Lalou R., (1955) « Le livre de la semaine, *Le Jeune Homme du dimanche et des autres jours*, par Jules Supervielle », in *Les Nouvelles Littéraires*. 23 juin, p. 3.
- Larbaud, V., (1987) « *L'Homme de la pampa* », in *La Nouvelle Revue de Paris*. N° 11, Monaco, Éditions du Rocher, p. 70.
- Lesvignes, M., (1927) *Le Rouge et le Noir*. N° 1, avril, pp. 177-178.
- Maingueneau, D., (1999) *L'Énonciation en linguistique française*. Paris, Hachette Supérieur.
- Martin-Chauffier, L., (1927) « Le Barrage, par Henry Bordeaux. *Le voleur d'enfants*, par Jules Supervielle », in *Les Marges*. N° 156, 15 juin, pp.153-157.

- Maulpoix, J.-M., (s.d.) « Alcools de Guillaume Apollinaire par Jean-Michel Maulpoix » [En ligne]. Disponible sur : <http://www.maulpoix.net/Apollinaire.htm> [Dernier accès le 10 mars 2017].
- Menanteau, P., (1929) « Notes sur *Le Voleur d'enfants* et *Le Survivant*, par Jules Supervielle (aux Editions de la N.R.F.) », in *Les Cahiers du Sud*. N° 111, avril, pp. 233-237.
- Morhange, P., (1924) « *L'homme de la pampa*, par Jules Supervielle. (Nouvelle Revue Française) », in *Philosophies*. N° 1, 15 mars, pp. 91-93.
- Perier, O.-J., (1923) « J. Supervielle : *L'homme de la pampa* (N.R.F., Paris) », in *Le Disque Vert*. N° 3, décembre, p. 26.
- Porteret, L., (1924) « L'Homme de la Pampa, par Jules Supervielle. (N.R.F.) », in *La Revue Européenne*. N°12, 1^{er} février, pp. 72-73.
- Pourrat, H., (1929) « *Le survivant*, (Éditions de la N.R.F.) ; *Uruguay* (Émile-Paul), par Jules Supervielle », in *La Nouvelle Revue Française*. N° 185, 1^{er} janvier, pp. 263-266.
- Rabaté, D., (1988) *Le Roman français depuis 1900*. Paris, PUF.
- Supervielle, J., (1978) *L'Homme de la pampa*. Paris, Gallimard.
- Supervielle, J., (1946) « Éléments 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. 55-71.
- Supervielle, J. & O. Nadal, (1960) « Conversation », in *La Nouvelle Revue Française*, Hommage à Jules Supervielle 1884-1960. Numéro spécial, 1^{er} octobre, pp. 617-630.
- Supervielle, J., & Étiemble, (1969) *Correspondance Jules Supervielle-Étiemble*, Édition critique, Texte établi, annoté et préfacé par Jeannine Étiemble. Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- Tadié, J.-Y., (1994) *Le Récit poétique*. Paris, Gallimard.
- Weinrich, H., (1973) *Le Temps : le récit et le commentaire*, traduit de l'allemand par Michèle Lacoste. Paris, Éditions du Seuil.