

Coloquio Jules Supervielle

Ministère des Affaires Etrangères
Ambassade de France en Uruguay
Ediciones de la Banda Oriental

L



COLOQUIO SUPERVIELLE

Ministère des Affaires Etrangères
Ambassade de France en Uruguay
Ediciones de la Banda Oriental

COLOQUIO JULES SUPERVIELLE

Coordinador:
José Pedro Díaz

Actas del Coloquio Supervielle
25, 26 y 27 de octubre de 1995
Montevideo - Uruguay

Ministère des Affaires Etrangères
Ambassade de France en Uruguay
Ediciones de la Banda Oriental

Tapa:
Retrato del poeta Jules Supervielle
Xilografía de Federico Lanau.
(Revista *La Pluma*, marzo de 1928).

©
EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL S.R.L.
Gaboto 1582 - Tel.: 48 3206 - Fax: 49 8138
11.200 - Montevideo

Queda hecho el depósito que marca la ley
Impreso en el Uruguay - 1997

PREFACIO

Solo en estos años, en esta última década del siglo, se nos hizo posible estudiar y celebrar, en compañía de escritores y profesores universitarios de varios países, la obra de los tres poetas que el Uruguay dio a Francia, integrándola así de manera más viva a nuestra cultura. Con intervalos de solo un par de años se cumplieron, en Francia y en Uruguay, tres encuentros en los que se estudiaron las obras de Isidore Ducasse, Jules Laforgue y Jules Supervielle.

El resultado de los dos primeros encuentros fue recogido en dos volúmenes: el primero, que reúne los trabajos presentados en el coloquio de Montevideo de 1992, lleva el título de *"Lautréamont & Laforgue: La quête des origines"* y fue editado por la Academia Nacional de Letras del Uruguay; el segundo contiene el conjunto de los trabajos leídos en las sesiones que se llevaron a cabo en las ciudades francesas de Pau y de Tarbes en 1994, y se titula *"Lautréamont et Laforgue dans son siècle"*; este integra los *"Cahiers Lautréamont"*, livraisons XXXI-XXXII, que se editan en Francia. Tanto la organización de estos encuentros, como la posterior publicación de los trabajos que se presentaron, es fruto de la generosa disposición del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en nuestro país y en particular del empeño de uno de sus más entusiastas integrantes, el Prof. Daniel Lefort.

El tercero de estos encuentros lo debemos especialmente a la devoción del Prof. Michel Collot por los valores que en esta ocasión deberían considerarse. Cuando estimó que ya estaba por aparecer el volumen de la Colección La Pléiade que reúne, precisamente -gracias a la magnitud y delicadeza de su trabajo-, toda la obra poética de Supervielle¹, imaginó que sería interesante que ese tomo se presentara en el Uruguay, en Montevideo. Para ello sugirió la realización de un coloquio académico en el que estudiosos de diversos países se ocuparían de la obra del poeta. Ese fue el punto de partida de lo que ahora es este volumen. El mismo Prof. Collot convocó a algunos de los especialistas que lo acompa-

1 El volumen aludido solo apareció algunos meses después de realizado el Coloquio: Jules Supervielle: *Oeuvres poétiques complètes. Édition publiée sous la direction de Michel Collot avec la collaboration de Françoise Brunot-Maussang, Dominique Combe, Christabel Grare, James Hiddleston, Hayun-Ja Kim-Schmidt, Michel Sandras.* NRF Gallimard. 1996.

ñaron a preparar aquella edición y a otros colegas. Y a ellos se sumaron otros investigadores uruguayos.

Este encuentro ofreció también la oportunidad de escuchar diversas exposiciones de los profesores visitantes en nuestra Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

En la realización del correspondiente programa contamos con la generosa contribución de la Embajada de Francia, de la Alliance Française de Montevideo y de nuestra Universidad de la República. La publicación de este volumen fue posible merced a la amistosa colaboración de Ediciones de la Banda Oriental.

J.P.D.

LAS CIRCUNSTANCIAS

JULES SUPERVIELLE ENTRE L'AMERIQUE ET L'EUROPE

MICHEL COLLOT

Je suis heureux que ce premier colloque international consacré à l'oeuvre de Supervielle ait lieu à Montevideo. Car les liens de Supervielle avec l'Uruguay sont très forts, plus étroits et plus constants sans doute que ceux qui unissaient à ce pays les deux autres poètes français nés à Montevideo, Laforgue et Lautréamont, qu'on a célébrés ici il y a trois ans. Ces liens ne relèvent pas de l'anecdote biographique, ils concernent la formation de la sensibilité de Supervielle et le déroulement de sa carrière littéraire, sur lesquelles l'édition de la Pléiade apporte un jour nouveau.

Sans doute Supervielle est-il avant tout un écrivain français, et il s'est voulu tel, s'abstenant soigneusement d'écrire en espagnol. Mais plus j'ai avancé dans la préparation de l'édition de la Pléiade, plus j'ai pris conscience des nombreux rapports que son oeuvre entretient avec l'Uruguay et avec le Rio de la Plata, avec ses paysages, avec ses écrivains et avec ses artistes. Je crois qu'il n'aurait pu devenir le grand poète français que nous connaissons, s'il n'avait fait passer dans notre langue une expérience et une culture pour une part étrangères. Ce n'est pas un hasard si quelques-uns des acteurs qui ont contribué en France à la révolution du langage poétique, entre 1870 et 1920, venaient d'ailleurs, comme Laforgue et Lautréamont, mais aussi Apollinaire ou Tzara. Dans cette entreprise qui visait à briser ou à déplacer les cadres imposés par la tradition littéraire et par la langue française elle-même, des poètes venus d'autres horizons, qui avaient par là même vis-à-vis d'elles une certaine distance, devaient jouer un rôle important. Et combien de poètes nés en France ou en terre française ont, à cette époque, reçu ou cherché dans leur contact avec l'étranger une impulsion décisive, comme Segalen, Claudel, ou Saint-John Perse?

Naturellement, ce mouvement n'est pas à sens unique, et en Amérique latine en particulier, l'essor des littératures nationales a eu souvent recours aux modèles européens: le *modernismo* en est l'illustration la plus frappante, et Montevideo fut un moment baptisée "l'Athènes de l'Amérique". Entre l'Europe et l'Amérique se sont noués dans toute cette période des échanges complexes, à la faveur d'une sorte de chassé-croisé permanent, aux conséquences inattendues, parfois paradoxales: c'est en allant à Paris qu'on avait le plus de chances d'être reconnu comme écrivain américain; et c'est en revenant à Montevideo, que Supervielle eut, nous le verrons, l'occasion de mettre en pratique les enseignements de la modernité européenne.

L'itinéraire de Supervielle est un bel exemple de ce va-et-vient fécond, même s'il a été, dans son cas, particulièrement difficile. Car, entre l'Europe et l'Amérique, il n'y a pas

seulement pour lui une distance géographique, mais une déchirure existentielle. Sa première traversée de l'Atlantique a coïncidé avec la mort de ses parents :

*"Je suis né à Montevideo, mais j'avais à peine huit mois quand je partis un jour pour la France dans les bras de ma mère qui devait y mourir, la même semaine que mon père. Oui, tout cela en une même phrase"*¹.

Réunir en une seule phrase la naissance et la mort, l'Uruguay et la France, n'est-ce pas situer l'écriture dans un écart à la fois géographique et existentiel ? L'oeuvre de Supervielle est partagée entre deux mondes : entre l'Europe et l'Amérique, mais aussi entre la vie et la mort. L'écriture sera pour lui entre autres choses une tentative pour rapprocher ces deux mondes.

Après la mort de ses parents, Supervielle a été adopté par son oncle et sa tante, qui l'ont élevé à Montevideo comme s'il était leur propre fils. Il a vécu avec eux une enfance heureuse et des expériences marquantes, notamment dans l'estancia familiale, située non loin de Montevideo, mais de l'autre côté du fleuve Santa Lucía. Il passait là toutes ses fins de semaine et ses vacances, s'enivrant de nature et de liberté, au contact des animaux et des gauchos. C'est là qu'il s'est *"senti devenir poète"* ; il dit y avoir pris ses premières *"leçons de choses"*, qui furent aussi *"les première leçons de poésie que lui donna le monde extérieur"*². Il y a ressenti notamment les *"fortes impressions d'espace"* qu'on retrouve dans son oeuvre, à la fois exaltantes et vertigineuses, car elles confrontaient l'enfant à l'immensité d'un univers démesuré, et souvent cruel : *"la campagne américaine vous fait assister à toutes les agonies"*³. La mort y est aussi violente que la vie. Il y a chez *"le doux Supervielle"* une violence secrète, qui doit sans doute quelque chose à son enfance uruguayenne.

Supervielle fut brutalement arraché à cette plénitude, lorsqu'il apprit à l'âge de neuf ans qu'il était orphelin et que ses parents adoptifs n'étaient pas ses vrais parents. Cette révélation tardive a remis en cause tout ce que l'enfant avait vécu. Il a été atteint dans son être même et dans son identité. D'autant que cette révélation a été suivie d'une nouvelle séparation : Supervielle quitte à dix ans l'Uruguay avec sa famille adoptive, venue s'installer à Paris, où il a entrepris sans enthousiasme ses études secondaires.

Dans l'espace clos du lycée Janson de Sailly, Supervielle se sent exilé de la nature et des grands espaces : *"Qu'ai-je fait de l'océan / Dans quel aérien désert sont morts les poissons volants ?"*⁴. Dans la littérature qu'on lui enseignait, il ne trouvait guère d'écho à ses impressions d'Amérique, si ce n'est peut-être dans certains poèmes de Hugo ; mais sa Vache est trop plantureuse et sédentaire pour ressembler à celles du *campo* uruguayen, qui sont restées inscrites dans le souvenir de Supervielle comme *"des mots d'une communication incompréhensible et toujours brouillée"*⁵ une énigme informulée. Ce déracinement n'a fait qu'aggraver une crise d'identité, que l'adolescence a portée à son comble : il se sentait étranger à sa famille, et à lui-même : *"Cette étrangeté tapie au meilleur de moi-même me faisait peur"*⁶.

Que l'écriture ait partie liée pour Supervielle avec ce trouble et avec ces ruptures, en témoignent ses premiers essais poétiques. C'est l'année même où il découvre sa véritable identité, qu'il copie ses premiers poèmes sur un carnet de comptes de la banque familiale : deux fables en français, inspirées de La Fontaine ; et quelques *"chanzas"* en espagnol, inspirées de la poésie gauchesca. Et quand Supervielle renouera à l'adolescence avec la poésie, ce sera pour confier à des cahiers d'écoliers ses tristesses d'orphelin, et tenter de dissiper les *"brumes"* de son *"passé"*⁷. Mais cette poésie a la naïveté et la fadeur des pieux souvenirs. Par *"peur de la folie"*, dira-t-il⁸, il a longtemps *"fermé la porte de ses poèmes"* à son *"moi profond"*⁹ : celui de l'enfance et de Montevideo. Les modèles que lui fournissait sa culture littéraire, exclusivement scolaire : Chénier, Hugo, Musset, Lamartine, ne lui permettaient pas plus d'exprimer son intime étrangeté que son américanité.

Il n'y parviendra qu'en renouant d'une part avec ses racines américaines et en découvrant d'autre part la modernité poétique européenne, au terme d'un long parcours, fait de multiples allers et retours, dont je voudrais retracer ici rapidement les principales étapes.

Une fois passé le baccalauréat, engagé dans des études qui ne le motivent guère, neurasthénique, Supervielle n'a de cesse d'aller se ressourcer en Uruguay, où il passe ses grandes vacances en 1901, 1902, 1903. C'est là qu'il rencontre Pilar Saavedra, qu'il épousera à Montevideo en 1907. Elle lui donnera six enfants et l'aidera à dissiper les brumes de son passé à la lumière des souvenirs de son pays natal : *"Voici Pilar, elle m'apaise, ses yeux déplacent le mystère. / Elle a toujours derrière elle comme un souvenir de famille / Le soleil de l'Uruguay qui secrètement pour nous brille"*¹⁰.

Ils font un voyage de noces au Chili, et séjournent pendant deux ans en Uruguay. Mais les poèmes d'amour que Supervielle écrit alors pour sa femme sont d'un goût bien français, et même ses *"Impressions d'Amérique"*, recueillies dans *Comme des voiliers* s'inspirent essentiellement des modèles parnassiens¹¹. Le poème *"Sécheresse dans la pampa"*, où Supervielle introduit pour la première fois des mots uruguayens comme *"ombú"* et *"caranchos"* reste très marqué par l'influence de Baudelaire et de Leconte de Lisle :

*Dans la plaine sans sève et dans l'horizon vide
Le bétail décharné semble un autre désert*¹²

"Impression des Andes", dédié à José Enrique Rodó, doit surtout à Heredia, qui avait le premier importé dans la poésie française une certaine couleur américaine. Et *"La Quinta"*, dédiée *"al doctor Pedro Figari"*, est une évocation typiquement impressionniste.

Il est vrai que les milieux littéraires et artistiques uruguayens, que Supervielle commence à fréquenter, sont alors sous l'influence de la culture française et européenne. Il publie dès 1902 dans *Blanco y Rojo* des poèmes dans le goût de Coppée ou de Sully Prudhomme. Il fait allégeance à José Enrique Rodó, en qui il salue la présence du *"génie de la France"*¹³. En présentant son maître en 1909 dans une revue française, *La Poétique*, Supervielle saluait en lui *"l'écrivain le plus délicat, le plus exquis, le plus attique de"*

l'Amérique latine". Et l'extrait de *Motivos de Proteo* qu'il choisit de traduire à cette occasion recoupe ses préoccupations les plus intimes¹⁴.

Il décide en 1909 de rentrer définitivement en France, où il fait paraître son second recueil, *Comme des voiliers* (1910), guère plus remarqué que le précédent, mais salué en Sorbonne comme une leçon de bon français donné par un jeune poète uruguayen à ses collègues parisiens égarés dans les barbarismes les plus étrangers à leur langue¹⁵. Il y retrouve des écrivains sud-américains comme Ruben Darío, fascinés par les avant-gardes européennes, dont Paris est alors la capitale. Les écrivains français pour leur part s'intéressent de plus en plus à ce qui se fait de l'autre côté de l'Atlantique. Les traductions d'auteurs hispano-américains se multiplient; et à la Sorbonne, le Professeur Martinenche, secrétaire du Groupement des Universités et des Grandes Ecoles de France pour les rapports avec l'Amérique latine, réunit autour de la "*Bibliothèque américaine*" de la Sorbonne un cercle d'étudiants et d'écrivains français, espagnols et sud-américains, que Supervielle fréquente assidûment.

Licencié d'espagnol, il dépose même en 1910 un sujet de thèse sur "*le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine*". En vue de ce travail, il avait dépouillé, au cours de son séjour en Uruguay, une documentation considérable. Mais au-delà de l'effort d'information, les notes de lecture prises par Supervielle¹⁶ révèlent une quête plus personnelle. Il interroge la poésie hispano-américaine depuis ses origines, remontant jusqu'aux grandes épopées du XVI^e et du XVII^e siècle (Ercilla, Pedro de Oña, Barcos Centenera ...), pour savoir si le "*sentiment de la nature*", qu'il a ressenti si fortement sur sa terre natale, y a trouvé une expression plus puissante que dans la tradition française. Il est plutôt déçu du voyage. Car dans ces évocations de la nature américaine, il retrouve bien sûr d'abord la marque d'une culture européenne.

C'est particulièrement net dans la poésie de l'époque coloniale, "*les conquérants ayant apporté avec eux non seulement leurs formules et leurs cadres, ce qui ne saurait étonner, mais encore les matériaux mêmes de leurs oeuvres*", qui n'ont "*rien d'américain*". Les poètes classiques ne peignent que des paysages de convention inspirés des Latins; ils importent dans le nouveau monde "*une flore et une faune nobles*", essentiellement européenne, fuyant les espèces et les appellations indigènes. La campagne américaine se peuple de bergeries et de créatures mythologiques: "*des nymphes, des satyres, surgissent dans un paysage chilien*"¹⁷; et l'on voit des indiens "*guetter l'arrivée des chevaux de Phébus*"¹⁸. Supervielle s'en impatientie et s'en amuse: "*sentiment de la nature, où es-tu?*", "*couleur locale, où es-tu?*".

Les poètes romantiques se sont montrés assurément plus attentifs à l'originalité et à la diversité des paysages de leur continent. Mais c'est qu'ils y ont été rendus sensibles par les grands voyageurs européens, qui, les premiers, les ont décrits avec émotion et précision. Supervielle reprend une thèse émise par Rodó¹⁹. Selon lui, c'est Alexander von Humboldt qui a servi de guide à Bello dans sa description de la flore américaine, qui doit par ailleurs "*beaucoup à Virgile*"²⁰ et qui reste prisonnier du "*sentiment latin de la*

nature asservie à l'homme". Et "*c'est surtout grâce à la lecture d'«Atala» et des «Natchez» que les hispano-américains se sont enfin aperçus du parti littéraire qu'ils pouvaient tirer des beautés de leurs pays*"²¹. En dressant ce constat, Supervielle n'a pas manqué de se poser des questions qui feront leur chemin dans son esprit et dans son oeuvre: ne faut-il pas être éloigné de l'Amérique pour bien la dire?

Il retrouve néanmoins chez certains poètes du Río de la Plata les sensations qu'il a lui-même éprouvées, et il empruntera par exemple quelques images à l'argentin Esteban Echeverría, qui a, selon Juan María Gutiérrez, "*découvert la pampa pour la poésie*"²². José Mármol "*a vu le premier peut-être que tous les cieux n'étaient pas pareils*", et Supervielle partage son amour des nuages; mais il est choqué par "*l'excessive étrangeté*" de certaines de ses comparaisons²³. On voit qu'à la recherche d'une originalité hispano-américaine s'oppose encore chez Supervielle la résistance du "*bon goût*" français et d'un certain académisme. Dans une note bien révélatrice, il s'excuse mentalement auprès de Sully Prudhomme d'avoir osé lui comparer le poète uruguayen Magariños Cervantes²⁴.

Supervielle a vite compris qu'il ne trouvera ni la nature ni l'Amérique dans les livres: il n'achève pas la rédaction de sa thèse, dont il publie seulement trois extraits dans le *Bulletin de la Bibliothèque Américaine* entre 1910 et 1912. Il voyage un peu partout et apprécie de plus en plus les traversées et les escales, où l'on ne s'arrête que pour mieux repartir. Le large est peut-être le seul vrai lieu pour celui qui ne se sent chez lui nulle part; il le dépouille de ses souvenirs et de sa culture. Lorsqu'il revient en Uruguay en 1912, persuadé qu'il n'y a pas de poésie authentiquement américaine, il renchérit sur la convention et affiche un exotisme de pacotille, dans une suite intitulée ironiquement "*Le Goyavier authentique*":

Mais voici venir les Créoles
D'une Amérique d'hyperbole
Que mon beau loisir bariole²⁵.

Et en peignant la ville imaginaire de Créolopolis, il s'amuse de la comédie que se joue la société montevidéenne²⁶, en des tableaux dignes de Figari. Au sentiment qu'il a de vivre dans un perpétuel décalage, l'humour donne à la fois une expression et un remède; et ce sont encore des poètes français qui lui en fournissent les modèles: Corbière, les Fantaisistes, et bientôt Laforgue, qui eut lui aussi une enfance montevidéenne et une fêlure intime à distancer: "*naître au loin n'est-ce pas important pour un poète, lequel est toujours plus ou moins façonné par le dépaysement?*"²⁷.

Mobilisé en 1914, Supervielle assume son appartenance à la terre de France. Il ne parvient à exorciser l'absurdité et l'horreur de la guerre qu'en recourant à "*l'humour triste*". Le ton de ces *Poèmes de l'humour triste* est proche de Laforgue, dont l'exemple encourage également Supervielle à s'affranchir des contraintes lexicales et métriques: il introduit dans sa poésie un vocabulaire délibérément prosaïque, et pour la première fois s'essaie au vers libre. Le recueil de *Poèmes*, que Supervielle publie en 1919, comporte de nombreuses dédicaces à des artistes et écrivains uruguayens: notamment à Bernabé

Michelena, José Cúneo, Pedro Figari, Milo Beretta, Pedro Blanes, Viale, et Alfonso Broqua.

Mais dans la Préface de ce livre, Paul Fort salue en Supervielle un écrivain "*resté français par delà les océans*". Introduit par Gide dans le cercle de la NRF, Supervielle fréquente et lit enfin ses contemporains, et découvre tardivement Rimbaud, Mallarmé et Claudel. Et ce n'est paradoxalement qu'après avoir assimilé l'enseignement de la modernité poétique française qu'il va pouvoir célébrer dignement la nature sud-américaine, avec laquelle il renoue dès qu'il le peut, en 1919 et 1920, à l'occasion d'un voyage en Argentine et au Paraguay et d'un long séjour en Uruguay.

Dans plusieurs poèmes de *Débarcadères*, publié en 1922, il adopte le verset claudélien, qui lui paraît seul à la mesure des grands espaces américains, et assez souple pour accueillir l'étrangeté des végétaux et des vocables uruguayens, "*talas, ceibos, pitas, qui ne connaissent ni le grec ni le latin*". Il fête ainsi son "retour à l'estancia":

*Je fais corps avec la pampa qui ne connaît pas la mythologie (...)
Je me mêle à une terre qui ne rend de compte à personne et se défend de
ressembler à ces paysages manufacturés d'Europe, saignés par les souvenirs*²⁸.

Il adapte aussi en français l'*alejandrino* espagnol, de manière à obtenir un vers de quatorze syllabes qui excède les limites fatidiques de l'alexandrin. C'est pourtant en alexandrins que Supervielle déclare son américanité :

*L'Amérique a donné son murmure à mon coeur*²⁹.

Supervielle est encore tenté de revenir à une forme typiquement française et plus classique. Le recueil de *Débarcadères* est partagé entre deux poétiques comme il est construit sur un va-et-vient entre deux continents, dont rien n'indique qu'il puisse prendre fin. "*Retour à Paris*", qui fait pendant au "*Retour à l'estancia*", se termine sur ce vers: "*je vais repartir*"³⁰.

Comment donner enfin la parole à cet intime étranger qui est à la fois le "*moi de Montevideo*" et celui de l'enfance? Le recours à la prose et à la fiction va s'avérer libérateur. En 1923, Supervielle réalise un vieux rêve: celui d'écrire, "*pour l'enfant qu'il a été*" un "*petit roman*", dont le héros serait cet *Homme de la pampa* qu'il sentait si présent en lui sans parvenir à lui faire place dans sa poésie. La forme narrative lui permet à la fois de le mettre en scène et de le tenir à distance. En créant le personnage de Guanamiru, Supervielle se donne un double américain auquel il peut prêter ses imaginations les plus délirantes sans en assumer la responsabilité. La trajectoire du héros est elle-même emblématique de la démarche de Supervielle. Il construit un volcan baptisé Futur, où se concentrent les ardeurs de son âme américaine, et le transporte en Europe, afin d'embraser une culture vieillissante et trop sage.

Or en ce début des années 20, les esprits européens étaient tout disposés à recevoir les innovations américaines. C'est à Paris que vient travailler Figari, dont Supervielle

organise et préface la première exposition en 1923. *La Revue de l'Amérique latine*, éditeur de *Débarcadères*, s'emploie à faire connaître la littérature sud-américaine. Valéry Larbaud met Supervielle en contact avec des écrivains argentins comme Ricardo Güiraldes. Le mouvement qui porte Supervielle à assumer son américanité le rapproche aussi d'une avant-garde européenne ouverte à l'étrange et à l'étranger. Il se lie avec Max Jacob et Marcel Jouhandeau. Et c'est grâce à ses amis belges Franz Hellens et Henri Michaux, qu'il découvre son compatriote Lautréamont, que les Surréalistes venaient de remettre à l'honneur. Son oeuvre prouvait qu'une sensibilité formée au contact de la démesure américaine pouvait trouver sa pleine expression dans la langue française et la renouveler de l'intérieur.

En octobre 1924, Supervielle lit les *Chants de Maldoror* face au río de la Plata, et compose le poème qu'il consacre à Lautréamont, et qui paraîtra dans le *Disque vert* avant d'être recueilli dans *Gravitations*³¹. A l'occasion de ce séjour Supervielle est fêté par les avant-gardes uruguayennes et argentines. A Buenos Aires, les revues *Proa* et *Martín Fierro* organisent un banquet en son honneur. *Proa* publie un *Homenaje a J. Supervielle*. En Uruguay, Pedro Leandro Ipuche et Gervasio Guillot Muñoz préparent deux longs articles sur Supervielle, qui paraîtront en 1925 dans le numéro de *La Cruz del Sur* consacré aux trois poètes français de Montevideo.

De nombreux poèmes de *Gravitations* sont dédiés à des écrivains et artistes latino-américains: entre autres, à Parra del Riego, qui venait de traduire à Montevideo *L'Homme de la pampa*, à Ipuche, à Figari, à Alfonso Reyes, à Ricardo Güiraldes, à Alfredo Gangotena. Et parmi les dédicataires européens, plusieurs étaient des traducteurs ou des commentateurs attentifs de la littérature hispano-américaine: Valéry Larbaud, Jean Cassou, Georges Pillement, Francis de Miomandre, Georges-Jean Aubry, notamment. Le succès que le recueil rencontrera des deux côtés de l'Atlantique tient sans doute à ce que Supervielle y parvient à une première synthèse de ces apports américains et européens. A côté des "*Poèmes de Guanamiru*", qui s'inscrivent dans le prolongement direct de *L'Homme de la pampa*, et qui portent le verset au voisinage de la prose la plus débridée, on y trouve par exemple de brefs poèmes, très denses, écrits en vers réguliers. En explorant les espaces intersidéraux, Supervielle dépasse ce qu'il restait d'exotisme dans *Débarcadères*, au profit d'une poésie vraiment cosmique. En resituant la Terre parmi les autres planètes, il relativise la séparation entre les continents; au dilemme géographique se substitue le sentiment d'une sorte d'ubiquité universelle: "*Suis-je là-bas ou suis-je ici? / Il fait humain partout au monde*"³². Ce nouvel espace poétique permet aussi d'atténuer la déchirure existentielle entre les vivants et les morts, entre le présent et le passé. Unissant le ciel et la terre en une même gravitation, il favorise toutes sortes d'échanges entre l'ici-bas et l'au-delà.

Supervielle semble avoir dès lors trouvé son vrai lieu, à mi-chemin entre l'Amérique et l'Europe, entre la vie et la mort, comme ce village sur les flots qu'évoque un poème de *Gravitations*, et où l'Enfant de la haute mer, disparue à l'âge de douze ans, refait sans

cesse les gestes de son existence. Ce point d'équilibre, fragile, ne cessera d'être déplacé, voire menacé par les échanges et les tensions qui se nouent entre les deux pôles qui vers lui convergent mais aussi s'affrontent.

Je ne peux qu'évoquer très succinctement ici les nombreuses et complexes interactions et interférences entre l'Amérique et l'Europe qui continueront à dynamiser la carrière et l'oeuvre de Supervielle.

Le colonel Bigua, héros du *Voleur d'enfants* (1926), a transporté dans son appartement parisien le décor d'un rancho ; mais il reviendra en Uruguay dans *Le Survivant* (1928), non sans avoir tenté de se suicider au beau milieu de l'Atlantique ... C'est en France que Supervielle écrit et publie ses souvenirs d'Uruguay (1928) ; mais il attendra de séjourner à Montevideo, en 1930, pour relater le pèlerinage qu'il a fait en 1926 à Oloron Sainte-Marie, où sont enterrés ses parents. Il se plaît à souligner la présence, dans les armes de la cité béarnaise, d'une vache qu'il marie au taureau qu'arbore l'écusson de l'Uruguay : "je ne rougirais pas d'avoir été entre ces deux bêtes, avant moi très éloignées, un intermédiaire plein d'espérance"³³. Mais il se sent étranger dans "la ville de(s)es pères" : "J'ai beaucoup trop rôdé dans d'autres parties du monde et ne me sens d'aucune province"³⁴.

Cette étrangeté, déployée à travers l'exotisme de *Débarcadères*, ou l'inspiration cosmique et métaphysique de *Gravitations*, va s'inscrire désormais dans un espace plus familier et plus intime. Elle s'intériorise entre 1926 et 1934, aussi bien dans les récits de Supervielle (Bigua, double de Guanamiru, "est une espèce d'homme de la pampa renforcé par le dedans"³⁵), que dans les poèmes du *Forçat innocent* (1930) et des *Amis inconnus* (1934). Dans ces deux recueils, une inquiétante étrangeté s'introduit souvent dans l'environnement le plus familier : dans la chambre du poète, entre lui et ses amis, qui demeurent des inconnus. Il se sent parfois étranger au monde et à lui-même, et se peint sous les traits du "Hors-venu" : ce terme semble être la transposition d'un mot du patois rioplatéen, *pajuerano*, qui désigne habituellement un marginal, un paysan arrivé tout droit du fond de sa campagne, et que Supervielle avait rencontré en révisant la traduction du *Don Segundo Sombra* de son ami Güiraldes. Le folklore gaúcho a été complètement intériorisé : en adoptant le point de vue de celui qui vient d'ailleurs, Supervielle traduit un égaré essentiel, dévoile l'étrangeté foncière de notre existence et de notre monde. Il cherche une "autre Amérique", moins exotique, plus intérieure, mais non moins dépayssante³⁶.

A cette intériorisation du propos correspond une forme poétique de plus en plus dense, et plus rigoureuse. Après la phase de libération et d'expansion du vers, du lexique et de l'image que marquaient *Débarcadères* et *Gravitations*, Supervielle revient de plus en plus souvent au mètre régulier, recherche une plus grande cohérence formelle et

sémantique. Il est encouragé dans ce sens par les conseils de Jean Paulhan, et par l'influence de l'"esprit NRF", qui dans les années 30, s'exerce au détriment de l'inspiration américaine.

Ce retour à une écriture plus classiquement française n'exclut pas la hantise de l'espagnol, ni le maintien de liens nombreux avec l'Amérique, mais ils semblent moins fructueux. La pièce que Supervielle a consacrée à Bolívar par exemple, vaut surtout par son message politique, qui lui a valu d'être à deux reprises la cible des droites françaises en 1936 et 1950, alors qu'elle a été bien accueillie en Amérique du Sud, mais elle n'est pas une réussite littéraire. Paulhan la jugeait sévèrement. Supervielle n'est pas parvenu à concilier les exigences d'un sujet historique latino-américain et les attentes du public français plutôt bourgeois auquel il avait choisi de s'adresser. En revanche, les contes que Supervielle écrit dans les années trente et dont plusieurs ont paru d'abord en version espagnole dans *La Nación*, réalisent une intéressante synthèse entre un genre en faveur en Amérique latine, et les grands mythes européens.

Le long séjour de Supervielle en Uruguay de 1939 à 1946 va être l'occasion de renouer ces liens quelque peu distendus, des deux côtés du Río de la Plata. A Buenos Aires, Guillermo de Torre publie un choix de contes de Supervielle³⁷, qui pour sa part traduit des poèmes de Silvina Ocampo³⁸.

Une version espagnole du *Voleur d'enfants* est donnée à Buenos Aires et à Montevideo, avant que la pièce ait pu être créée en France. A Montevideo, Supervielle retrouve Carlos Rodríguez Pintos, préface un livre d'Orfila Bardsio, se lie notamment avec Sara et Roberto Ibáñez, avec le peintre Torres García, avec José Pedro Díaz, qui publie *La Métamorphose ou l'époux exemplaire*. Il découvre Felisberto Hernández, qu'il introduit dans les milieux littéraires argentins, avant de le présenter au public français. Ces liens multiples seront couronnés en 1944 par l'édition d'un luxueux *Choix de poèmes*, procurée par les amis argentins et uruguayens de Supervielle. Mais l'essentiel de sa production poétique pendant la guerre est tournée vers la France, dont il se sent cruellement exilé ; il collabore aux *Lettres françaises* de Caillois, qui publie ses premiers *Poèmes de la France malheureuse*. A la fin de la guerre, il donne à Montevideo un cycle de conférences sur la poésie française moderne et contemporaine.

C'est grâce au gouvernement uruguayen que Supervielle pourra rentrer à Paris en 1946 comme attaché culturel honoraire. Il ne reviendra plus jamais en Uruguay, mais il est devenu le point de passage obligé pour les écrivains sudaméricains en visite à Paris, et s'acquitte avec bienveillance et efficacité de son rôle d'intermédiaire entre la France et l'Amérique, non sans une pointe d'humour :

*Savez-vous que chaque jour cent poètes d'Amérique
Remontent en même temps l'Avenue des Champs-Élysées?*

Dans le même poème il imagine "les poètes de France" débarquant "sur les côtes d'Amérique" et appelant familièrement par leurs prénoms Pablo Nerudá, Alfonso Reyes,

Jorge Luis Borges, Carlos Rodríguez Pintos, Roberto Ibañez, les Brésiliens Mario de Andrade, Manuel Bandeira, et Augusto Federico Schmidt, et les poétesses Sara de Ibañez, Gabriela Mistral, Silvina Ocampo, Juana de Ibarbourou, Orfila Bardesio et Cecilia Meireles:

Ohé Pablo et Alfonso, Jorge Luis, Carlos, Roberto, ohé Mario et Manuel et Augusto Federico,

Ohé Sara et Gabriela, ohé Silvina et Juana, ohé Orfila et Cecilia

Voici les amis de France !³⁹

Mais pendant ce temps-là, Supervielle s'emploie à purger son écriture et sa pensée de toutes les traces qu'y a laissées un usage prolongé de l'espagnol. Dans la première édition du poème *A la nuit*, parue en 1947, il avait laissé un hispanisme: *antorche*, qu'il s'est empressé de remplacer par *torche* dans la version définitive. Voici en quels termes il évoque en mars 1946 son rapport à la langue espagnole:

J'ai toujours considéré la langue espagnole comme une grande dame dont il fallait se méfier et qui était prête, si je n'y prenais garde, à faire main basse sur tout mon univers intérieur (lequel s'exprime en français). J'ai toujours délibérément fermé à l'espagnol mes portes secrètes, celles qui ouvrent sur la pensée, l'expression, et, disons, l'âme (...)

On ne sait pas, bien sûr, à quel moment se produisent les infiltrations d'une langue dans une autre. Mais, tout d'un coup, en levant les yeux de l'esprit, l'on voit quelque chose comme de l'humidié" au plafond, et voilà que, si l'on n'y prenait garde, il commencerait à pleuvoir à verse de l'espagnol dans toute notre chambre à penser ...⁴⁰

On comprend que Supervielle se soit éloigné après-guerre des jeunes générations d'écrivains uruguayens et argentins, comme des avant-gardes européennes d'ailleurs: car cette censure de tout ce qui n'était pas purement français a certainement affaibli sa poésie et apauvri son monde intérieur. La fin de la carrière littéraire de Supervielle, couronnée par le grand prix de l'Académie française en 1955, me semble illustrer, comme ses débuts, une tendance ou une tentation fréquente chez les écrivains plus ou moins décentrés par rapport à la culture dans laquelle ils aspirent à être reconnus: la tendance à l'hypercorrection, qui les conduit à adopter des modèles académiques ou des attitudes puristes, aux dépens de la singularité qu'ils ont à exprimer. Toute l'oeuvre de sa maturité manifeste au contraire la fécondité du trouble même qu'introduit chez ces créateurs leur appartenance à deux espaces et à deux cultures. Le va et vient entre Europe et Amérique a permis à Supervielle d'exprimer cette intime étrangeté qui est l'un des domaines d'exploration privilégié de la poésie moderne. En quoi, malgré des choix d'écriture apparemment plus conservateurs, Supervielle n'est pas si éloigné des deux autres montevidéens, Laforgue et Lautréamont.

NOTES

- 1 *Uruguay*, Emile Paul, 1928, p. 2.
- 2 Extrait d'une conférence inédite "Comment je suis devenu poète".
- 3 *Boire à la source*, Gallimard, 1951, p. 68.
- 4 "Sans murs", *Gravitations*, Pléiade, p. 176.
- 5 *Boire à la source*, p. 57.
- 6 "L'Insolite et le solite", reproduit dans Etienneble, *Supervielle*, Gallimard, 1960, p. 238.
- 7 Voir *Brumes du passé*, Pléiade, p. 1.
- 8 Lettre à Etienneble du 7 juin 1948, *Supervielle/Etienneble. Correspondance*, SEDES, 1969, p. 141.
- 9 En songeant à un art poétique, Pléiade, p. 58.
- 10 "Apparition", *Gravitations*, Pléiade, p. 165.
- 11 Voir *Comme des voiliers*, Pléiade, p. 34.
- 12 Pléiade, p. 76.
- 13 Lettre de 1915, Fonds Rodo, Biblioteca Nacional, Montevideo.
- 14 "L'enfant et la fleur", *La Poétique*, n°49, 1909.
- 15 Propos de M. Peyssonnier, rapportés par *L'Echo littéraire* du 16 décembre 1910.
- 16 Consignées dans plusieurs centaines de fiches, conservées par la famille.
- 17 A propos de "L'Arauco domado" de Pedro de Oña.
- 18 Dans "La Araucana" de Juan de Ercilla.
- 19 Dans un article sur "l'Americanismo literario", paru dans la *Revista nacional*.
- 20 "Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine", II, *Bulletin de la Bibliothèque américaine*, 15 mai 1911, p. 309.
- 21 *Ibidem*, p. 304.
- 22 "Le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine", III, *Bulletin de la Bibliothèque américaine*, janvier 1912, p. 108.
- 23 Fictle de lecture sur *Cantos del Peregrino*.
- 24 Auteur de *Palmas y Ombues* (1884).
- 25 Pléiade, p. 100. Le poème est dédié à Santiago Fabini.
- 26 Voir "Le Goyavier authentique", *Poèmes*, Pléiade, p. 93.
- 27 Manuscrit inédit d'une conférence sur Lautréamont et Laforgue.
- 28 "Retour à l'estancia", *Débarcadères*, Pléiade, p. 128-129.
- 29 Pléiade, p. 139.
- 30 *Débarcadères*, p. 152.
- 31 "A Lautréamont", *Gravitations*, Pléiade, p. 222.
- 32 Version manuscrite du poème "Une étoile tire de l'arc", Pléiade, p. 734.
- 33 *Boire à la source*, p. 35.
- 34 *Ibidem*, p. 37.
- 35 Lettre à V. Larbaud du 21 mai 1926. Fonds Larbaud. Bibliothèque municipale de Vichy.
- 36 Voir "L'Autre Amérique", *Le Forçat innocent*, Pléiade, p. 284.
- 37 Sous le titre *La Desconocida del Seno*, editorial Losada, 1941.
- 38 "Mémoire irrémisissable", publié dans *La Licorne*, n°2, 1948, p. 166-169.
- 39 "Champs-Élysées", *Oublieuse mémoire*, Pléiade, p. 520.
- 40 *Boire à la source*, p. 145-146.

NADA ESTÁ VERDADERAMENTE LEJOS
(“RIEN N’EST VRAIMENT ÉLOIGNÉ”)

LISA BLOCK DE BEHAR

*Une voix dit: “C’est pour bientôt”.
Une autre: “Je l’entends venir!”
Je ne sais ce que veulent dire
Ces belles voix à la dérive”.*

Jules Supervielle

Ir hacia el umbral. (...) Hacia el umbral, en éxtasis.

Giorgio Agamben

El lugar común como punto de partida

Empezaría por comparar una vez más a los poetas de la trinidad francouruguaya y a partir de su “trivialidad”, de esas tres vías de una asociación tan trillada, reconocería que, a diferencia de los misterios de “la estética incomprensibilista” de Lautréamont¹ y de las disonancias con que el genio verbal de Jules Laforgue sigue desconcertando, la poesía de Supervielle aparece como contradictoriamente fácil: “Ce ton réel, cette sincérité dans l’accent, cette simplicité”², que consigna Supervielle como propios, podría radicar su escritura al borde de una poética del lugar común, concerniente no a un espacio o tiempo determinados sino a la instancia donde se articulan las especies inteligibles, los arquetipos, los universales, el lugar común por excelencia.

Sin embargo, y a fin de descartar cualquier sospecha de insinuación peyorativa -que el cultismo *koinoi topoi* en parte hubiera atajado- habría que admitir también que es un lugar común rechazar sistemáticamente los lugares comunes. Así como las extravagancias, por rebuscadas, no dejan de ser banales, los lugares comunes bien pueden salvar los sitios compartidos, configurar con nitidez esa zona no descrita por la cartografía convencional o confirmar los argumentos estratégicos de una lógica "que facilitaría, por conocida, la invención de razonamientos necesarios para el caso"³. En términos más personales, ajenos a los definidos por el tratado de los *Tópicos* de Aristóteles, eludiendo a quienes considera los especialistas del misterio, decía Supervielle:

*"Je n'ai guère connu la peur de la banalité qui hante la plupart des écrivains mais bien plutôt celle de l'incompréhension et de la singularité"*⁴.

En otro pasaje de ese ensayo insiste sobre la misma ansiedad de comprensión: "No me gusta la originalidad demasiado singular (salvo algunas radiantes excepciones como, en Francia, Lautréamont y Michaux)..."⁵. Pero, a pesar de su admiración por ambos poetas, marca la diferencia: ni aun cavando hondo en la tierra, ni despejando pueblos y bosques, ni esperando la noche entera con las ventanas abiertas, como confiesa en el poema que le dedica a Lautréamont, logra que el poeta advenga. Invocado varias veces, permanece esquivo, sus *desplantes*, que son tanto desarraigo retórico como arrogancia poética⁶, no acortan la distancia que, consabidas las coincidencias biográficas, no son tantas:

"Mais tu ne venais pas, / Lautréamont" (...) "Mais tu ne venais même pas, / Lautréamont".

Sin embargo, ante la certeza del desenlace, de que el advenimiento sea final o fatal, "Le jour même de ma mort je te vois venir à moi", precipita su ansiedad de influencia: el poeta la reclama del poeta, no se desanima por sus esquives y sigue acosándolo hasta alcanzarlo "en el sueño donde los encuentros son más fáciles"⁷. Mientras tanto, liberándose de la tutela y los "rigores espirituales" de Jules Laforgue -la fórmula cita el poema que le dedica- Supervielle se inclina ante el otro Jules -su otro "Je-jeu" repentino- accediendo, por medio de la doble reverencia, a hacer una parodia de las parodias de Laforgue. Momentáneamente, por pura "pansympathie"⁸, pretende prestar a los artificios verbales de Laforgue las moderaciones de su voz más templada pero aspirando a que el otro aparezca jugando con las previsibles resonancias a las que su propio nombre, el nombre propio, se presta:

*Écoute pauvre Supervielle
Mais tu n'as pas ni lyre ni vielle
Et super? oh! Super... si peu...
Une paille au bout d'un cheveu.
Dès ton originelle enfance
Tu me plagiais mon prénom
Ensemble et mon lieu de naissance*⁹.

Lautréamont furtivo, Laforgue lunar; uno por diferencia, otro por reverencia, ambos se alejan deliberadamente del lugar común por gravitaciones poéticas diversas. Próximo prójimo, más cerca del paisaje de un Uruguay, que se le "ofrece dócilmente"¹⁰, podría considerarse a Supervielle un poeta de cercanías, natural oriundo de este "país de cercanías", que es así como define Carlos Real de Azúa al Uruguay, sin que la definición implique -de la misma manera que las medidas dimensiones nacionales y la amortiguación también institucionalizada- una apacibilidad que aún no le sobra. Es en estas inmediaciones, donde tiene lugar (por realización y por radicación), gran parte de la poesía de Supervielle:

*"Uruguay, Uruguay, de mon enfance et mes retours successifs en Amérique"*¹¹.

La campaña uruguaya supo prodigarle un marco bucólico llano suficientemente mítico, suficientemente real para el ejercicio poético del recuerdo pausado (como la serenidad de "souvenir" en la pintura de Corot) que se desliza sin sobresaltos, sin asperezas, entre la memoria y la imaginación, dentro de un territorio pastoril al borde del río que "Juan Díaz de Solís appelait Mer Douce"¹². Mar dulce, tierra dócil: Ni hace falta salir fuera de la casa para encontrarse con una armonía cosmológica que pone el mundo a sus pies:

*"Et le soleil monte sur les trottoirs. Le ciel descend sur la chaussée, se mêle aux voitures, s'assied à côté des cochers. Et dans toutes les rues qui avoisinent le port, la mer ne veut pas non plus qu'on l'oublie. Dès qu'on lève la tête, elle vous entre dans les yeux"*¹³.

Si, hace pocos años, Gilles Deleuze hablaba de una "filosofía de l'aise"¹⁴ en relación a formas de displicencia que orientaban el pensamiento de Roland Barthes, a una escritura indolente que se apartaba de los rigores disciplinarios de la metodología vigente para dejarse llevar por ciertos deslizamientos progresivos del placer, del texto, del discurso amoroso o de sus murmullos, no sería abusivo formular, en el caso de Supervielle, a pesar de tantas diferencias, una *poética de l'aise*, considerando que *adjacens* -que es en propiedad su origen- recuerda lo contiguo, la proximidad, la cercanía. Accesible, adyacente, exige para sí una *voluntad de simplicidad* pero "simple" como consecuencia de lo adyacente, suponiendo, simulando, la facilidad de lo cercano en oposición a lo que se podría entender como una poética de lo arduo. Más, o además de la condición de "difficile", aludiría a la aspereza de las cumbres escarpadas, a los riesgos de los riscos, a las cimas imposibles que, a pesar de las ondulaciones atenuadas del entorno, no se verán:

*"Des chevaux de la Pampa rouleront de pré en pré"*¹⁵

de "prado en prado", o "cerca", muy cerca, según como se quiera oír y advertir la significación de una homonimia.

La pampa contra las montañas, el ganado bestiarío de ejemplares vernáculos contra el prestigio mítico de los animales fabulosos, de esos que suelen hablar o de los que se

suele hablar, la flora autóctona, casi doméstica, contra los hechizos de un herbario abonado por leyendas brumosas y catalogado por la doctrina de lenguas antiguas, doctas y desconocidas, que prestan el misterio de la erudición al reconocimiento de las especies. Antes que la enciclopedia y la memoria, Supervielle prefiere la estupefacción; antes que la sabiduría, la sorpresa¹⁶; un gesto pre-ecológico le permite ceder el paso a los elementos emblemáticos de un universo paradisíaco aclimatándolo gracias a una disposición olvidadiza apta para habilitar, por sobre el inventario de los modelos arcaicos, su invención. Pero nadie puede no saber lo que ya sabe. Refiriéndose a *"Oublieuse mémoire"*, decía Maurice Blanchot:

*"Si la vérité du conte lui est à tous moments donnée si naturellement, c'est à cause de ce rapport unique avec la profonde mémoire immémoriale, celle qui prend origine dans le temps "fabuleux", en deçà de l'histoire, à cette époque où l'homme semble se rappeler ce qu'il n'a jamais su"*¹⁷.

Una poética de lo cercano pero, sobre todo, de *l'aise*, de la facilidad (lat. *facilis* de *facere*), *"faisable"*, factible, *"facil de hacer"*-que resulta hacer dos veces o más. ¿Fácil de hacer? Las numerosas correcciones que registran sus manuscritos dan cuenta de dificultades que las gentilezas de una facilidad final disimula, una meta de felicidad a la que intenta llegar superando el *"vértigo"* de la dicción¹⁸ al borde del abismo semántico. Si bien el vestigio de las tachaduras estratificadas desaparecen en la publicación, se entrevé, entre líneas, la preocupación por la palabra justa y por la dicha de decirla, su anhelo de una poesía -ya se dijo- contradictoriamente fácil.

No basta la ilusión de nombrar; es necesario hacer, inventar, reinventar: *"Pero no se conoce, no se comprende sino aquello que, en cierta medida, se reinventa"*¹⁹. Supervielle avala en términos de Bergson, sus propias convicciones:

"(les poètes) en arrivent à se prendre pour le Créateur et le comble est qu'ils n'ont pas tout à fait tort puisqu'on retrouve dans leurs univers toutes les bêtes du paradis terrestre voisinant avec quelques monstres qui leur sont particuliers."

Si Borges siente *"la gravitación de los libros"*, *"De una manera casi física"* (cuando *"entra en la Biblioteca"*)²⁰ -que escribe con mayúscula y entiende sub especie de Paraíso-, Supervielle accede a ese espacio de eternidad pero apropiándose de los seres y fenómenos de una *naturaleza paradójica* ya que le es familiar y ajena a la vez o, en otros términos, de una *extrañeza paradójica* donde lo extraño es natural y lo contrario extraña que así sea.

Sin conformarse a las ambivalencias de esa *naturaleza extraña* hace de tal dualidad su *segunda naturaleza*, la constante de su deseo de un orden, leyes y fuerzas, un universo constituido en un claro objeto de decir: doblemente, dualmente, natural, la transparencia de su escritura celebra los fenómenos de una naturaleza terrígena, solazada y desolada a la vez, oceánica, astral, austral, libre (del hombre) por medio de una construcción tan

natural que, por natural, sorprende. Sus versos, los más conocidos, reivindican la unidad inicial, la instancia donde se confunden las palabras y aquello que ellas designan; en una misma voz, como en el origen cuando el origen se confunde con los relatos del origen, cuenta el principio creador, un principio preverbal que suspende, por unión, por unidad, por uno -único y primero- la fractura de la referencia, el trámite de la designación que, racional y conceptual, abstrae, corta y quiebra.

Supervielle adopta formas intraducibles de una originalidad que dirige la corriente del sueño, o la lleva a la deriva:

*"Je n'aime pas le rêve qui s'en va à la dérive (j'allais dire à la dérève)"*²¹.

Dicho y hecho, la preterición pone a salvo el sueño y, como el sueño no responde a una dialéctica de coherencias y contradicciones, la deriva sigue su corriente -la ambigüedad del posesivo vale-, la sigue y la remonta a la vez, curso y dis-curso, va y viene. Bouvard y Pécuchet se inquietaban por las idas y vueltas de un curso similar que podría acercarlos a la perfección de una lengua primera pero presunta:

*"Ils voulaient même apprendre l'hébreu, qui est la langue mère du celtique, à moins qu'elle n'en dérive!"*²²

La deriva a la deriva: del sueño, de las palabras, de las lenguas y del tiempo. *"Ni monde de «l'avant», ni monde eschatologique de l'«après»"*²³, solo los dos, por el sueño contrariado, el poeta regresa al principio, anticipando el final, una muerte que revierte el tiempo en destiempo; al galope, se ahonda en la Pampa como si la extensión del espacio vacío asegurara la eternidad:

"Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire"

volviendo a un principio posterior al final; preposterado, a un antes que deviene después, después de la muerte:

"... O Mort! Me voici revenu."

Son varias las vueltas que se resumen en ese *"Retour"*, que está al principio y del que se ha hablado tanto²⁴. En un primer *Choix de poèmes*, el título es solo *"Retour"*; en una publicación anterior *Gravitations* precedido por *Debarcadères*, es *"Retour à la estancia"*. Es significativa la pérdida de la localización: el título no solo pierde el fuerte color local con que el término, en español, desde el título arriesga una referencia exótica, pintoresca, que restringe las dimensiones de un retorno mayor, más allá.

En lugar de observar la fuga del horizonte que es, contradictoriamente, un límite en fuga, una teoría hermenéutica propugna *"la fusión de horizontes"* entreabriendo, por la historia, la lectura. Revisada por M. Collot, en poesía, la noción que había formulado la hermenéutica primero, y adoptara la teoría de la recepción después, recupera, entre otras solidaridades, la coincidencia entre lo imaginario y lo real, entre el principio y el final.

Bastaría volver para unirse, coincidir en uno, el más atrás en un Más Allá pero cercano. Paradójicamente, es solo al regreso cuando el poeta lleva a cabo el descubrimiento; cuando cree o quiere descubrir en la soledad (en)clave del universo natural, una eternidad anterior al agotamiento de la cultura, a las segmentaciones del conocimiento, a la vigencia de las oposiciones, a las particularidades que diferencian los idiomas.

El paisaje agreste propicia las aventuras de una escritura que se propone revelar el pasaje secreto pero, disimulando sus propios atributos, la poesía se extiende como si fuera prosa o se acorta como en un verso que altera, a través de la repetición, tanto la originalidad como la continuación, ambas discutibles. Se trataría de proseguir para volver al origen; recuperar, por lo menos, a pesar de la contrariedad, los sentidos de *verso* y *reverso*, de ir *hacia: vers, vers*, hacia el verso, hacia atrás, repetirse, darse vuelta, revirtiéndose en homofonías.

Como en un sueño, a la deriva, donde el tiempo no cuenta; solo por esta vez, a manera de hapax, irrepitible, me permitiría entrever o soñar con que *rêver* también podría ser "volver a ver":

On entre, on sort, on entre.

La porte est grande ouverte.

Seigneurs du présent, seigneurs du futur,

*Seigneurs du passé, seigneurs de l'obscur*²⁵.

Entre los numerosos y acertados comentarios que dedica Claude Roy²⁶ a Supervielle, pesan las reservas con que se despacha contra "el pensamiento a menudo infantil de un Claudel" a quien reprocha su consabido calambur etimológico argumentando que *connaissance*, "co-nacimiento" en tanto que co-nacimiento no se verifica en todas las lenguas. ¿Infantil un poeta porque padece "el efecto Babel" contra el que se debaten todos los poetas? ¿Sobrio solo porque vigila sus juegos y no le da "la iniciativa a las palabras"? ¿desde cuándo son juegos disipados el vaivén semántico impulsado por las homofonías, el acuerdo del sonido y el sentido, las asociaciones que recuerdan "naissances latentes"²⁷?

Si hubiera que justificarse ante un trasnochado positivismo crítico por la frecuencia de paronomasias -que han sido designadas como el *locus classicus* de los signos en acción-, recordaría que eran previsibles en un idioma pre-dispuesto a homofonías; no descartaría que los recursos conjeturales de una lengua absoluta vislumbra, por las consonancias, el retorno a una unidad primordial, anterior a castigos, caídas y destrucciones. Además de la convicción de W. Benjamin, esgrimiría la fundamentación de E. Lévinas quien al restablecer el fondo simbólico en la verbalidad lúdica, en las voces dispares su armonía, el sueño en la lucidez, consiente la deriva de la razón en una escritura que, simbólica, se bifurca:

La pensée est originellement biffure -c'est-à-dire symbole. Et parce que la pensée est symbolique, les idées peuvent s'accrocher les unes aux autres et former un réseau

*d'associations. Dès lors, qu'il soit dû aux circonstances où le mot fut appris, à ses ressemblances sonores avec d'autres mots ou même à sa forme écrite, enrichi ainsi de tout ce que les signes de l'écriture évoquent à leur tour - ce réseau vaut, non point parce qu'il fait passer d'une idée à d'autres, mais parce qu'il assure la présence d'une idée dans l'autre..... La liberté surréaliste ne s'oppose pas aux autres mécanismes de la pensée -elle est leur principe suprême*²⁸.

Las gravitaciones restituyen, por atracción y correspondencia, la unidad principal, el principio que el símbolo requiere. Superada la confusión, las fuerzas ordenan el cosmos a partir de un pensamiento, un lenguaje, que suele recordar la belleza del cuerpo y su abstracción. En la poesía de Supervielle, la palabra, que *da lugar* a una estrella, también le da la palabra, en una traslación cartesiana

*"Mais l'étoile se dit: «Je tremble au bout d'un fil,
Si nul ne pense à moi je cesse d'exister»"*²⁹.

que no impugnaría, a pesar de la negación, el reconocimiento estelar que les concede Gaëtan Picon a las mismas estrellas:

*"Les étoiles pour exister, n'ont besoin ni du regard humain ni de la cosmographie. Mais les œuvres d'art n'existent que parce qu'existe un esprit qui les accueille et les ordonne, -une conscience et une histoire de l'art"*³⁰.

Imprevisiblemente, las estrellas pasan a formar parte del "paisaje interior", un tópico que sigue siendo tema y *lugar común*, es el paisaje o pasaje obligado que se anticipaba y ese paisaje interior coincide en Supervielle con "el paisaje anterior", pasado pasado a ese "libro interior de signos desconocidos" que recordaba Proust³¹. Más simple, desde estas tierras, sería interpretarlo como *el paisaje del interior*, en el que las íntimas profundidades del recuerdo ceden su espacio a las particularidades de una toponimia rioplatense, latinoamericana³², que designa "interior" un espacio de provincia, apartado de la capital, de la ciudad, un interior que, indistintamente, contradictoriamente, en estas latitudes, se denomina "afuera". La misma naturaleza aparece impugnada por un antagonismo léxico que el recuerdo resuelve en una inmediatez soñada: "confundir, de alguna forma, el mundo exterior y el interior."

*"Je cherche à en faire un rêve consistant, une sorte de figure de proue qui après avoir traversé les espaces et les temps intérieur affronte les espaces et les temps du dehors..." (...)
"c'est oublier la matérialité de son corps, confondre en quelque sorte le monde extérieur et l'intérieur."*

Una retrospectiva que se vuelve introspección queda ni adentro ni afuera como la escritura que se inscribe al margen, trazos al margen del río, donde el curso del agua y de la sangre corren a la par, descubriendo correspondencias simbólicas que Henri Michaux aparta de su pensamiento, o del pensamiento en general:

*L'homme se promène volontiers au bord des fleuves, ne pensant à rien.
Croyant contempler le fleuve, ou simplement, se promener sans rien faire, il contemple en écho son propre fleuve à lui, son fleuve de sang dont il est une île délicate, malgré ses os, ses organes, ses principes (plus dure encore) qui voudraient lui en faire accroire.
Les montagnes, la mer, les hauts plateaux, tous ces spectacles de la nature sont des spectacles en écho. Sans eux, le symbolisme n'existerait pas, ne serait qu'un jeu de quilles pour faire tomber les gens*³³.

En "Le sang", Supervielle traba un compromiso semejante entre las dos corrientes:

*Mon sang a pris mon cœur pour sa montagne.
Et se déverse avec un bruit léger
Dans cette plaine humaine et sans vergers
Qui fait le corps cherchant une compagne
(.....)
(Le sang)
Va dévalant vers les rives ravies*³⁴.

Al borde, ni adentro ni afuera, a la entrada o a la salida de la caverna, donde el alma ama el sol, solo, se queda como un perro echado en el umbral:

*(L'âme) aime le soleil qui n'ose pas pénétrer dans les cavernes et se couche comme un chien devant le seuil*³⁵.

En lugar de la irradiación de "Les phares" de Baudelaire que irradian como "l'air dans le ciel et la mer dans la mer", en "Sol y sombra" Supervielle dice deleitarse en la oscuridad que se introduce en la oscuridad:

"J'aime à vivre obscur et même obscur sur obscur."

El título aparece en español³⁶, sin reparos, pero no son esas voces del español destacadas o intercaladas, oscuras, coloridas, o candorosas, las que interesan. En un pasaje de *Boire à la source*³⁷, preocupado por las frases hechas del español, los humores de esta lengua que impregnan su discurso, dice Supervielle que "No se sabe bien en qué momento se producen las infiltraciones de una lengua en otra." No se trata de describir esos humores sino de trasladarlos, soslayando las particularidades pintorescas de una escritura y vislumbrar hasta dónde los símbolos se reúnen en una *correspondance* a la que los límites de un solo idioma no suele acceder. Son las articulaciones que revelan una imaginación que se dice "terre à terre" y, sin embargo, se eleva, por el sueño, "secreto y central"³⁸ hasta perderse en el espacio, sin distinguir al hombre de su entorno, una comunión cósmica que hace del paisaje esa *segunda naturaleza* que ya se mencionaba más arriba. Sin dejar huellas, Supervielle intenta cruzar el límite, borrar el borde entre uno y el universo y, sin advertirlo, instalarse en la eternidad sin apartarse demasiado de su domicilio. Una poética de cercanías, se había dicho, que no soslaya la adhesión de la

sombra a la figura. Tal vez se referiría Borges a la misma estancia o a un similar retorno cuando en "Estancia El Retiro" termina afirmando:

*Sombras los dos, copiamos lo que dictan
Otras sombras: Heráclito y Gautama*³⁹.

La sombra es uno de los temas (o temores) constantes de Supervielle y lo sigue tan de cerca como para desechar, por evidencia, el requisito laborioso de una verificación: A veces "La sombra es una y circulante"; otras son sombras con memorias de la vida, de niños y mujeres que pasan de la sombra al sol, sombras donde se juega la memoria. El poeta se instala cerca de las sombras, donde plena se vuelve llanura, como las pompas las sombras, fúnebres las dos:

*A ces ombres reste-t-il — La mémoire de la vie(...)?
Dans la rue, des enfants, des femmes,
A de beaux nuages pareils,
S'assemblaient pour chercher leur âme
Et passaient de l'ombre au soleil.
Et que dans l'ombre enfin notre mémoire joue,
L'ombre est une et circulante
Serais-je donc si près des ombres?
Le chêne redevient arbre et les ombres, plaine,
Ces messieurs des Ombres funèbres*

Proust hablaba de "esa infalible proporción de luz y sombra, de relieve y omisión, de recuerdo y olvido que la memoria o la observación conscientes siempre ignorarán". El hombre consiente, a medias, esa memoria dudosa y observa desde el umbral: "J'ai toujours délibérément fermé à l'espagnol mes portes secrètes." Según su afirmación, tal vez no interesen más que anecdóticamente esas "gotas de español", una referencia casi irrelevante a los uruguayismos que deja caer discontinuamente en sus escritos (una figura más en la serie de las metáforas "filantes" que reconoce Daniel Lefort⁴⁰ en las imágenes de Supervielle).

Pero, para terminar, no habría que pasar por alto una sospecha transidiomática que controvertiría en trascendencia la displicencia de esa afirmación:

*Ombre pour ombre, ami, nous sommes compagnons*⁴¹.

En francés, el nombre *ombre*; el nombre *hombre*, en español; entre las dos lenguas, ambos términos contraen un mismo estatuto fantasmal. Parecidos, aparecidos, espectros, vagan del exterior al interior o, al revés, se vuelven, confundiendo en una zona que es íntima y pública a la vez; atraídos por las penumbras de la caverna filosófica o por la gravedad de la cavilación poética, divisan el arquetipo común. Entre la luz y la tierra en profundidad, antes del principio de los tiempos y después del final, el hombre y su sombra

acechan desde el umbral, como al amparo de un zaguán en esta ciudad, esa estancia dudosa de la casa en la calle, en ese entre-dos de la palabra⁴², donde habría que detenerse.

NOTAS

- 1 J.P.Lasalle. "La bibliothèque du Lycée de Pau". Lautréamont & Laforgue dans leur siècle. Paris, 1995.
- 2 J. Supervielle. "En songeant à un art poétique". Naissances. Gallimard, 1951. P.59.
- 3 Aristóteles: Topique.
- 4 J. Supervielle. "En songeant à un art poétique". Op.Cit. 61
- 5 Ibidem, P.63.
- 6 A Lautréamont": In Gravitations. "Poèmes de Guanamiru".
- 7 "Ibidem.
- 8 J. Supervielle. "À moi-même quand je serai posthume" in Poèmes, 1919. J. Supervielle. Poètes d'aujourd'hui. Por C. Roy. Seghers. Paris, 1964.
- 9 Este texto leído y proporcionado por Jean-Luc Debaue en el cementerio de Oloron-Sainte-Marie, frente a la tumba de J. Supervielle (setiembre de 1994), constituye "un petit dialogue écrit en 1919 (et) dédié au poète G.Jean-Aubry par son ami et reconnaissant Jules Laforgue. le 19 juin 1922". Publicado en Les dits Modernes. Vienne, 1919.
- 10 S.Supervielle: Uruguay Éd. Émile-Paul Frères. Paris, 1928. P. 5
- 11 Ibidem. P.2. Aparece con pocas variantes en Boire à la source. 1951.P.48.
- 12 Ib.P.2.
- 13 J. Supervielle. Uruguay. Éditions Émile-Paul Frères. 14, rue de l'Abbaye. Paris, 1928.
- 14 Gilles Deleuze. Magazine Littéraire No. 292. Paris,
- 15 J. Supervielle. Gravitations: "Poèmes de Guanamiru, Terre."
- 16 J. Supervielle. "En songeant à un art poétique". P.58
- 17 Maurice Blanchot: "Oublieuse mémoire". In La Nouvelle Revue Française. Hommage à Jules Supervielle. 1884-1960. Textes inédits. 1er.octobre 1960. 8e. année No.94. Ps.746-752
- 18 Ver el texto correspondiente a la conferencia de Michel Collot donde el facsímil del manuscrito muestra la palabra tachada más de seis veces, dejando sin tachar el término "vertige".
- 19 J. Supervielle. "En songeant..."
- 20 J.L.Borges. El hacedor. "A Lugones". Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente.
- 21 J. Supervielle. "En songeant..." Op. cit. P. 57. Primeras líneas.
- 22 G.Flaubert. Bouvard et Pécuchet. Paris. Gallimard. Poche, 1959. .
- 23 J. Chénieux-Gendron. "L' autre monde, l'envers du monde." In Nouveau mondes, autres mondes. Surréalisme & Amériques. Textes réunis par Daniel Lefort, Pierre Rivas et J. Chénieux-Gendron. Collection Pleine Marge, No.5. Paris, 1995.
- 24 M. Collot. La poésie moderne et la structure d'horizon. PUF. 1989
- 25 Gravitations. "Un rêve"
- 26 Jules Supervielle. Poètes d'aujourd'hui. Seghers, Paris, 1964.
- 27 Michel Leiris. Biffures. Gallimard, 1948.
- 28 E. Lévinas. Hors sujet.
- 29 "La demeure entourée".
- 30 Gaëtan Picon: L'écrivain et son ombre. 1953.P.30
- 31 M.Proust. Le temps retrouvé. P.880. "Cette infaillible proportion de lumière et d'ombre, de relief et d'omission, de souvenir et d'oubli que la mémoire ou l'observation conscientes ignoreront toujours."
- 32 DRAE: 15: En algunos países de América, todo lo que en ellos no es la capital o las ciudades principales: p.ej. en la Argentina, lo que no es la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores; en Panamá lo que son las ciudades de Panamá y Colón.
- 33 H.Michaux. LETTRES FRANÇAISES. No.6. Buenos Aires, Nov.1942.
- 34 SUPERVIELLE. Connaissances. "Le sang". Gallimard, 1968.
- 35 Gravitations, "L'age des cavernes".
- 36 NRF. Op.Cit. P.764.
- 37 Daniel Lefort. "Espace américain et matière d'Europe" in Nouveau monde autres mondes. Surréalisme & Amériques. Pleine Marge No.5. Paris, 1995. Textos reunidos por D.Lefort, P. Rivas, J. Chénieux-Gendron. P.126-127.
- 38 Borges. "Sobre Chesterton" Otras inquisiciones. P. 695.
- 39 Borges. "Trece monedas". El oro de los tigres. Emecé. Buenos Aires, 1972.
- 40 D. Lefort. Op.cit.
- 41 "Le forçat innocent".
- 42 E. Lévinas. "Le mot est l'entre-les-deux par excellence. Hors sujet". Fata Morgana. Paris, 1987.

“AMÉRICA LE DIO A MI CORAZÓN SU MURMULLO.”

JACQUES-ANDRÉ DUPREY

Hace ya prácticamente cincuenta años que Supervielle se alejó definitivamente del Uruguay. También son aproximadamente cincuenta, los años que separan su fecha de nacimiento y la mía. A pesar de ese lapso de medio siglo que inexorablemente marca distancias, no puede negarse que la presencia de Supervielle entre nosotros sigue siendo permanente.

En mi caso particular, aunque ello pueda parecer una paradoja, es evidente que, por el hecho de haberlo conocido de niño, el poeta ha dejado en mí una mayor impronta que si me hubiese sido dado tratarlo siendo ya mayor. Sin duda alguna, la situación es la misma que la de aquellos abuelos que uno prácticamente no conoció pero no por eso dejan insistentemente de manifestarse dentro de uno como algo vivo que perdura.

En la medida en que tiene sentido que les relate mi experiencia personal, es para mí un placer inventariar algunos sentimientos o recuerdos que, con el paso del tiempo, he llegado a compartir con Supervielle; estar en condiciones de elaborar una tal reseña es una de las pocas pero profundas compensaciones que procura el hecho de ya no ser joven sino de espíritu.

En primer lugar, gracias al ejemplo de Supervielle y no sólo a través de mi propia experiencia o la de mis padres, pude tomar conciencia de todo cuanto podía implicar un sentimiento de binacionalidad, al que, en este caso, venía a sumarse el bilingüismo; desde entonces, toda vez que las rigideces burocráticas no hicieron obstáculo, me ha parecido natural hacer figurar en mis documentos la palabra “francouruguayo” como un todo indisoluble o sea escrito sin el menor atisbo de guión. Un análisis más insistente me hizo ver hasta qué punto la condición de franco-uruguayo llegaba a apoyarse en símbolos o elementos propios de una auténtica nacionalidad: los “colores francouruguayos” son los que figuran tanto en la bandera francesa como en la de Artigas o en la de los “33” (sabemos que no se trata de una casualidad); en cuanto a la fecha patria, proponemos el 16 de julio (promedio entre el 14 y el 18) o bien el 24 de agosto (comprendido entre el 23 de la Liberación de París y el 25 de la Declaratoria de Independencia uruguaya. Por otra parte, disponemos los francouruguayos de una literatura específica (que me he empeñado en reunir), de una epopeya propia (la actuación de la Legión Francesa durante el Sitio de

Montevideo) y también de algunos monumentos que honramos particularmente (como el que, a los fondos del Solís, rinde homenaje a *Lautréamont*, *Laforgue* y *Supervielle*, o bien alguna de las tumbas del Cementerio Central). Agregaría que no fue otro sino Supervielle el que me enseñó que ser franco-uruguayo implica no reconocerse en el francés que ignora todo del Uruguay y menos aun en el uruguayo que reniega de las raíces francesas de su patria.

Una nostalgia que comparto con Supervielle es la de las travesías oceánicas y diría que un barco como el *Groix* representó mucho en nuestras respectivas vidas. En el caso de Supervielle, fue el barco que lo trajo a Uruguay justo antes de la Segunda Guerra Mundial y el mismo que lo devolvió definitivamente a Francia una vez recobrada la paz. En mi caso personal no sólo también supe ser su pasajero sino que pocos años antes había sido el barco que me devolvió a mi padre, vestido de uniforme, al cabo de su participación en la guerra.

Con la irremediable desaparición de los últimos transatlánticos, he perdido toda posibilidad de acercarme al récord de 25 travesías y a la estimación hecha por Supervielle de más de un año de su vida pasada en alta mar. Pero por grande que haya sido su intimidad oceánica y por más infantil que sea la ridícula competencia que aún mantengo con él, atesoro en cambio celosamente en mis recuerdos una experiencia que él jamás tuvo: la de haber viajado de niño en un barco afectado por un incendio al cruzar el Atlántico.

Para quienes no los hayan conocido, recordemos que los barcos franceses que llegaban a estas costas tuvieron primero nombres de islas (*Groix*, *Désirade*, *Kerguelen*), luego de inventores u hombres célebres (*Louis Lumière*, *Laennec*, *Charles Tellier*, *Louis Pasteur*) y finalmente nombres de provincias (*Bretagne* y *Provence*). Un capítulo de *Boire à la Source* revive para nosotros aquel mundo de cabinas y corredores, salones de lectura y comedores, decorados donde ex profeso nada parecía recordar el mar, agua dulce ofrecida con parsimonia, variedad de juegos previstos para disipar el tedio, "perezosos" de que tanto disfrutaba Supervielle, festejos organizados en oportunidad del cruce del Ecuador. Supervielle le dedica una poesía a una de las plantas decorativas de a bordo, condenada en cada año a cambiar veinte veces de estación; y ello me hace pensar que yo también llegué a meditar acerca del "sandwich de varios pisos" que tales plantas representaban: la tierra que uno debía suponer al fondo del océano, el espesor de algunos quilómetros de agua salada, la tierra contenida en la propia maceta (¿tierra de qué país?), el agua con que se la regaba, el polvo depositado en las hojas y el agua de lluvia que cada tanto venía a lavarlas y que, a su vez, algo de polvo atmosférico tendría...

Con Supervielle comparto también recuerdos mucho más personales, como el hecho de haber sido tratados por tuberculosis en los primeros años; mientras él pasaba su convalecencia en el *Hotel Prado* de *Colonia Suiza*, mis días transcurrían en la cercana *Colonia Valdense*; todo hace suponer que compartíamos, en Montevideo, el mismo fisiólogo de la Sociedad Médica Francesa que ya no existe y, en Rosario, el mismo equipo de Rayos X que por entonces era el único de la zona.

En cuanto la mejoría de nuestras respectivas salud lo permitió, volvimos a instalarnos en Montevideo y fue en tales circunstancias que pasaron a menudear nuestros encuentros en el *Zoológico de Villa Dolores*. En una carta que dirigiera a *André Gide*, Supervielle, cuya familiaridad con los animales es obvia a lo largo de toda su obra, confiesa que por entonces pasaba la mayor parte de sus tardes en el zoológico montevideano. Y más que nadie estoy en condiciones de confirmarlo: tengo el claro recuerdo de un Supervielle disfrutando como un niño de un mini-show de elefantes que por entonces se ofrecía al público: aparecían los elefantes (estimo que no serían más de tres) tomados cola con trompa, se erguían por un instante sobre sus patas traseras y corrían luego hacia unas pelotas que pateaban con fuerza. Eso era todo, pero bastaba para que el poeta, en cada reiterada oportunidad, se mostrara siempre radiante.

Cuando hoy pienso en aquellas tardes en Villa Dolores, me doy cuenta de que si me beneficié con tal asiduidad de aquellos paseos, debí haber sido en gran parte porque mis padres me acompañaban con la esperanza de encontrarse allí con el poeta. En aquellos días en que Francia ya no existía sino como un símbolo de esperanza, debe haber sido para ellos un gran consuelo poder disfrutar de la compañía de un gran poeta capaz de encarnar el espíritu de la patria perdida.

Los encuentros con Supervielle no se limitaban a Villa Dolores sino que también recuerdo haber participado de alguna visita a la propia estancia *Agueda*. Con mis padres tomábamos el *tranvía de la Barra*, que nos dejaba de este lado del río (tranvía que también es evocado en *Boire à la Source*); cruzábamos a pie el puente reticulado (que existía desde no mucho tiempo atrás) y, luego de una caminata a la sombra de los eucaliptos, llegábamos hasta la estancia. Aún creo percibir como en un murmullo, el extraño timbre de la voz de Supervielle y sus largos silencios, cuando, desde todo lo alto de su estatura, leía alguno de sus poemas. Supongo que quien profesa una auténtica fe religiosa puede llegar a dar una impresión semejante, pero nunca más llegué a experimentar con igual intensidad la sensación de estar frente a alguien habitado por algo que lo trascendía. Gracias a Supervielle, el niño que por entonces era se abrió al mundo de la poesía.

Como testimonio de aquellos contactos de mis padres con Supervielle, que por momentos llegaron a convertirse en una verdadera amistad, hoy atesoro alguna foto y algunas líneas manuscritas. Y lógicamente un libro como *Boire à la Source* es capaz de sumirme en las más emotivas evocaciones. Así fue como nació en mí el deseo de traducir el texto. No ignoro que la empresa ya fue abordada; pero toparse, en alguna versión, con tantos términos que un rioplatense debe ir a buscar en el diccionario o bien oír a un gaucha decirle a otro ¿*Quieres queso?*, ¿*Comerás una naranja?* o ¿*Juegas al dominó?* no puede menos que resultar chocantes.

No quisiera que la mención que hago al libro que acabo de editar se interprete como un acto de propaganda fuera de lugar; se trata sí de hacer partícipes a otros del placer que experimenté compartiendo la intimidad del poeta a través de sus textos; mi propósito fue

el de ofrecer una versión capaz de hacer imaginar cuál hubiese sido el resultado si Supervielle hubiese consignado sus recuerdos de infancia no en francés sino directamente en español rioplatense; por sus propias confidencias, sabemos que Supervielle manejaba el castellano con total naturalidad pero al mismo tiempo (quizá pensando en los numerosos hispanismos de Lautréamont) en el campo literario, por miedo a las interferencias lingüísticas, eligió deliberadamente expresarse exclusivamente en francés.

El libro original de Supervielle estaba destinado a un público francés y era lógico por lo tanto que contuviera notas referentes a la historia o la geografía del Uruguay; en una traducción que en cambio apunta al lector uruguayo, no solamente ya no cabían tales aclaraciones sino que nos ha parecido pertinente introducir algunas informaciones específicas con referencia al Béarn y al País Vasco Francés, que, así como lo son para la mayoría de los uruguayos, representaban para Supervielle la patria de sus antepasados.

Con esta publicación que he intitulado *El Uruguay de Supervielle* y que incluye diversos otros textos o poemas además de *Boire à la source* creo haber puesto en evidencia hasta qué punto el recuerdo del país natal estuvo permanentemente ligado a la vida y la obra del poeta. ¡Cómo mejor expresar esa idea sino a través de la cita del propio Supervielle que he elegido como título de esta comunicación: *L'Amérique a donné son murmure à mon cœur* (América le dio a mi corazón su murmullo)!

La cita antedicha resulta particularmente relevante por cuanto, además de América (o si se quiere Uruguay), alude directamente al corazón, un órgano que obsesionó al poeta, no en el sentido que se le suele dar en los tangos o los boleros, sino como algo que sentía a la par de un ser vivo autónomo; durante largas horas de su vida, no se cansó de estar atento a su murmullo, ya sea que funcionara como un metrónomo o que estuviese afectado de arritmia.

Entre los temas recurrentes en la poesía de Supervielle ya mencionamos los recuerdos de infancia, los viajes en alta mar y el sentimiento de solidaridad con los animales. Otra faceta muy propia de su arte es la continua evocación de seres u órganos cuya vida resulta parcial, incompleta o, hasta literalmente, "entre dos aguas": al respecto, no sólo cabe recordar los órganos que parecen alzarse con vida propia especialmente en le *Corps tragique*, sino también las frecuentes metamorfosis surrealistas descritas en su obra, los seres en curso de creación de *La fable du Monde* o cuentos tales como *L'enfant de la haute mer* o *L'inconnue de la Seine*.

En ese sentido Supervielle cumple con la función del poeta que es la de intuir el curso que habrá de seguir el pensamiento humano. En concordancia con las ideas que parece haber esbozado, hoy la biología, cada vez más teñida de filosofía, ya no descarta que la propia Tierra sea un ser vivo (hipótesis designada con el nombre de "Gea") o que los seres vivos puedan vivir unos dentro de otros, a la manera de las tradicionales muñecas rusas: el hombre es un ser vivo, pero también lo son sus glóbulos blancos o la especie humana como tal; la abeja es un ser vivo pero también lo es la colmena que en su organización

dispone de grupos de abejas operando como genuinos aparatos digestivo, circulatorio, respiratorio o reproductivo.

La primera vez que nos acercamos a un poema como aquél famoso que Supervielle dedica a *Oloron-Sainte-Marie* —los pago de sus antepasados—, no puede menos que fascinarnos la evocación de esa inquieta tropilla de huesos que cada uno de nosotros llevamos dentro, unos, las tibias, como flauta, y otros, la vértebras, dispuestos como rosarios, pero todos ellos, del más grande al más pequeño, impacientes de verse por fin liberados del envoltorio opresor que es nuestra piel. ...

Sin embargo, como todo efecto sobre el cual se insiste en demasía, la obsesiva evocación por parte de Supervielle del universo orgánico interior bien puede llegar a hartarnos. Y cuando eso sucede, su figura pasa entonces a confundirse con el hipocóndrico que sin duda fue. Y por la brecha así abierta, aprovechan para colarse toda una serie de imágenes que constituyen la faz oscura del poeta, aquella que una vez conocida resulta difícil echar a un lado: sus prolongadas horas de reposo en los bien llamados "perezosos", su renuencia a practicar cualquier forma de deporte o de trabajo físico, y lo que es más grave, una suerte de orgullo que saca del hecho de ser torpe o distraído. Así como una vedette entiende que aparentará mayor belleza si se muestra más boba de lo que en realidad es (valgan al respecto los ejemplos de Brigitte Bardot y de Marilyn Monroe) diríase que Supervielle ve en su condición de torpe y de neurótico, la prueba irrefutable de sus innegables dotes para la poesía.

Pero ya en tren de franca crítica, cabe preguntarnos si en realidad fueron tantas esas dotes. Supervielle no precisó de ningún test vocacional para dedicarle toda su vida a la literatura: obviamente era la única actividad para la cual tenía condiciones. Pero también uno se pregunta si en el mundo no habría muchos más poetas si todos dispusieran de los dos privilegios mayúsculos de que gozó Supervielle: el no tener nunca que ganarse la vida (aun luego de la quiebra del Banco familiar) y la suerte de tener una compañera que, como Pilar Saavedra, lo apoyó ciegamente, constituyéndose en su mejor agente propagandístico.

Al cabo de una lenta maduración de su oficio, especialmente en la década del treinta, el autor llegó a componer varios poemas, indudablemente de excelente factura: pero también es cierto que pocos poetas como Supervielle dan tanto la impresión de una creación laboriosa: decididamente no es de aquellos hacia los cuales, como en un acto mágico, fluye naturalmente la inspiración. El mismo indicó en alguna oportunidad: "*el poeta no puede contar con los muy escasos momentos en que escribe como bajo un dictado.*" No en balde, aludiendo a *Le forçat innocent* (El condenado inocente) —uno de los libros del autor—, en la biografía que le dedica su yerno Ricardo Paseyro, éste le aplica el apodo de *forçat volontaire* o sea *condenado por voluntad propia*. Probablemente pocos habrán sido los autores que hayan tenido la posibilidad y la constancia de dedicarle tanto tiempo a sus obras. Años después de publicado un poema, vemos cómo en sucesivas ediciones, su autor agrega una coma por aquí o por allá sustituye una palabra por otra. Y

a decir verdad, luego de tanta dedicación, el resultado dista muchas veces de la perfección: la versificación resulta generalmente pobre y las composiciones suelen presentarse como algo amorfo e invertebrado en que falta ilación y sobre todo remate; se tiene la penosa impresión de que concluyen simplemente porque el poeta ya no encuentra más nada que agregar.

Según nos enseña una clásica poesía de Albert Samain, siempre por algún lado se inicia la fisura que habrá de terminar con la rotura del entero vaso de cristal: en mi caso personal puedo fácilmente situarla en el siguiente ejemplo que nos da Etiemble: en una primera versión escribió Supervielle:

*Que fais-tu là, diplodocus,
avec ta tonne d'o têtus?*

Pero en una posterior edición ese segundo verso se transforma en:

avec tes os longs et têtus

¡Qué cruel desencanto! Aquello que uno bien pudo interpretar como una aliteración de logrado efecto cómico, se ha convertido en una confesada torpeza, con el agravante de que ni siquiera el autor ha logrado corregirla enteramente: no sólo es ahora el sonido *te-te* que se repite sino que se mantiene la pobreza de la rima *cus-tus*. Mejor hubiese sido quedarse a esperar una inspiración para nuevos poemas y no, por falta de ella o de otra cosa que hacer, perder tiempo retocando en vano viejas composiciones.

Mucho me temo haber incursionado demasiado en lo que ya he llamado la faz oscura de Supervielle. Es hora de volver a consideraciones más positivas para lo cual habremos de retomar el verso que hemos elegido como hilo conductor de nuestras divagaciones. De los tres sustantivos que comporta la cita, *América* y *corazón* ya han sido objeto de nuestros comentarios; para terminar, no nos cabe pues sino hablar del *murmullo*. Tratándose de poesía, ello implica abordar la temática del ritmo y la melodía. Y, para entrar en tema, comencemos por pasar revista a cómo el tema de la música se vincula con cada uno de los clásicos poetas franco-uruguayos.

De Lautréamont, nada sabemos de una eventual inclinación musical. Sin que exista ninguna prueba de ello, algunos críticos se han complacido en imaginarlo componiendo sus *Cantos de Maldoror* en plena noche, al ritmo de los acordes de un piano, con gran desesperación de los vecinos del cuarto parisino que alquilaba. Si ello *non e vero*, *e bene trovato*: si tuviésemos que darle alguna forma musical a *Los Cantos*, ello debiera consistir en una ópera, con toda la estridencia y grandilocuencia propia del género.

De Laforgue, tenemos claros indicios de su atracción hacia la música: los conciertos a los que asistía en Alemania, su emoción al tener en uno de ellos al propio Liszt como

vecino de asiento, la cartas que le escribía a su hermana rogándole que no abandonara sus estudios de piano, el deseo expresado de que alguien le pusiera música a sus *Complaintes*. No cabe duda de que la música está subyacente en la obra de Laforgue, y no sólo cuando hace uso de estribillos de aires populares. No es pues de extrañar que resulte fácil encontrar sencillas melodías que se adapten tanto a sus sonetos formales como a los versos libres que fue uno de los primeros en practicar.

Si bien aparentemente Supervielle no fue personalmente ningún melómano, contó sí entre sus numerosas amistades a varios músicos que trabajaron en base a sus textos. Al final de su libro, Etiemble da una lista de obras de Supervielle que fueron musicalizadas, la que puede así resumirse:

Georges AURIC	1
AZOULOU	1
Elsa BARRAINE	1
Guy BERNARD	4
BROQUA	3
CLIQUET	1
DEVENY	1
E. d'HARCOURT	3
Lucien DUCHEMIN	1
FERROUD	3
FOURDRAIN	1
JACOB	8
Maurice JARRE	1
Maurice JAUBERT	2
JEANNET	6
JUDENSTEIN	1
MARGONI	1
Darius MILHAUD	8
Raphaël PASSAQUET	1
Henri SAUGUET	2

En total son 20 diferentes compositores que le pusieron música a no menos de 70 obras de Supervielle; cabe tener presente que la importancia de dichas obras es muy desigual: mientras la mayoría no son sino cortos poemas, algunos trabajos, particularmente de Milhaud, están a la altura de verdaderas óperas.

Quienes me conocen, saben de mi *hobby* de componer canciones; no les extrañará pues que haya intentado sumarme a la legión de musicalizadores de obras de Supervielle. Confieso que no conozco ninguno de los antecedentes citados: sin embargo me ha parecido que el *murmullo* que mejor habría de adaptarse a los versos del poeta debía en

algo recordar la arritmia de un corazón que a pesar de su condición enfermiza lo acompañó fielmente durante sus 76 años de vida.

Sin temor al ridículo, mi homenaje personal comenzará por dos poesías que me he tomado la libertad de entremezclar de modo que no formen sino una: la primera es *Devant un miroir* (*Frente a un espejo*); a la otra, Supervielle no le dio título:

Devant un miroir

*Encore frissonnant
sous la peau des ténèbres,
tous les matins, je dois
recomposer un homme
avec tout ce mélange
de mes jours précédents
et le peu qui me reste
de mes jours à venir.*

*Lumière de ce jour,
je viens du fond des temps,
repecte avec douceur
mes minutes obscures,
épargne encore un peu
ce que j'ai de nocturne,
d'étoilé en dedans
et de prêt à mourir,
sous le soleil montant
qui ne sait que grandir.*

*Que me veulent ces rides
et ces vallons arides
et cet air aux abois.
Vous vous trompez, miroir.
Vos lois me sont trop dures
et vos poids et mesures
ne sont pas faits pour moi.
Je refuse vos lois
et vous êtes peu sages
de taire la fraîcheur
qui, s'élevant du cœur,*

*a bien trop de pudeur
pour gagner le visage.
O miroir de malheur,
vous taisez le meilleur.
Vous vous trompez, miroir,
je refuse vos lois.*

*Tous les matins, je dois
recomposer un homme
avec tout ce mélange
de mes jours précédents
et le peu qui me reste
de mes jours à venir...*

Quisiera ahora presentarles

Pour un poète mort (*Para un poeta muerto*):

*Donnez-lui vite une fourmi,
et si petite soit-elle,
mais qu'elle soit bien à lui!
Il ne faut pas tromper un mort.
Donnez-la lui, ou bien le bec d'une hirondelle,
un bout d'herbe, un bout de Paris.
Il n'a plus qu'un grand vide à lui
et comprend encor mal son sort.*

*A choisir, il vous donne en échange
de cadeaux plus obscurs
que la main ne peut prendre:
un reflet qui couche sous la neige
ou l'envers du plus haut des nuages,
le silence au milieu du tapage
ou l'étoile que rien ne protège.*

*Tout cela, il le nomme et le donne,
luis, qui et sans un chien ni personne.
Donnez-lui vite une fourmi:
il ne faut pas tromper un mort.*

Y ahora, en un tono alegre y optimista, bastante inusual en Supervielle: *Hommage à la vie* (*Homenaje a la vida*). Por tratarse de texto algo largo, aclaro que me he permitido la libertad de saltar algunos versos.

Hommage à la vie

*C'est beau d'avoir élu
domicile vivant
et de loger le temps
dans un coeur continu,*

*et d'avoir vu ses mains
se poser sur le monde
comme sur une pomme,
dans un petit jardin,*

*d'avoir aimé la Terre,
la Lune et le Soleil,
et servi de rivage
à d'errants continents,*

*et d'avoir atteint l'âme,
à petits coups de rame,
pour ne l'effaroucher
d'une brusque approchée.*

*C'est beau d'avoir connu
l'ombre sous le feuillage
et d'avoir seni l'âge
ramper sur le corps nu,*

*et d'avoir tous ces mots
qui bougent dans la tête,
de choisir les moins beaux,
pour leur faire un peu fête,*

*d'avoir senti la vie,
hâtive et mal aimée
de l'avoir enfermée
dans cette poésie.*

Si me permiten quisiera terminar con aquella poesía en que Supervielle evoca su nacimiento en Montevideo; puede que los compañeros uruguayos que participaron conmigo hace algo más de un año en el último coloquio sobre Lautréamont y Laforgue la recuerden pues constituyó mi homenaje de entonces cuando tuvimos la oportunidad de acercarnos a la tumba de Supervielle en Oloron-Sainte-Marie. A quienes conozcan el texto, debo advertirles que Supervielle publicó varias variantes del mismo.

Montevideo

*Je naissais et par la fenêtre
passait une fraîche calèche.
Le cocher réveillait l'aurore,
d'un petit coup de fouet sonore.
Flottait un archipel nocturne,
encor sur le jour liquide,
les murs s'éveillaient et le sable
qui dort écrasé dans les murs.
Un peu de mon âme glissait,
sur un rail bleu, à contre-ciel,
et un autre peu, se mêlant
à un bout de papier volant,
puis trébuchant sur une pierre,
gardait sa ferveur prisonnière.
Le matin comptait ses oiseaux
et jamais il ne se trompait,
le parfum de l'eucalyptus
se fiait à l'air étendu.
Dans l'Uruguay, sur l'Atlantique,
l'air était si liant, facile,
que les couleurs de l'horizon
s'approchaient pour voir les maisons.
C'était moi qui naissais jusqu'au fond sourd des bois
où tardent à venir les pousses
et jusque sous la mer où l'algue se retrousse
pour faire croire au vent qu'il peut descendre là.
La Terre allait, toujours recommençant sa ronde,
reconnaissant les siens avec son atmosphère
et palpat, sur la vague ou l'eau douce profonde,
la tête des nageurs ou le pieds des plongeurs.
Je naissais, et par la fenêtre
passait une fraîche calèche...*

JULES SUPERVIELLE, ¿UN MONTEVIDEANO EN PARÍS?

FERNANDO LOUSTAUNAU

La escritura de esta ponencia me ha suscitado, desde el comienzo, algunas literales coincidencias. La primera es un simple error en el título. En verdad denominé -o pretendí denominar- a este texto: *Jules Supervielle, ¿un montevidiano en París?* El título con el cual fue anunciado en el programa, cambiando solo una palabra que de hecho incluye la anterior (en última instancia Montevideo es cada vez más "*de América*"), adquiere carácter quasi cinematográfico. O, al menos, de biógrafo; algo involuntariamente apropiado dado que en última instancia nos estamos involucrando en la vida de Jules Supervielle.

Otra coincidencia surge del hecho de que en estos días se realiza aquí en Montevideo un coloquio acerca de Onetti. No es demasiado exagerado inferir que ambos provienen doblemente de la mítica misma ciudad. Ya que, amén de su obvia condición de montevidianos, son ambos genealogistas -en distinta o en igual medida-, de las respectivas *Santa María* y *Oloron Sainte-Marie*.

Como si fuera poco, el crítico de origen cubano Héctor Febles (ya que vamos a hablar de realismo fantástico avant la lettre), se divierte en ver la raíz de la onettiana Santa María en la pequeña ciudad uruguaya de Colonia Suiza. No tengo la menor idea de supuestos viajes reales simbólicos o imaginarios de Onetti a Colonia Suiza, a Nueva Helvecia, o a cualquier parte del país que no se asemeje a un paisaje semántico abusivamente urbano. Sí se sabe, en cambio, que Supervielle pasó en Colonia Suiza largas temporadas entre 1940 y 1943. Fue incluso allí donde se enteró, oyendo el informativo radial, de la quiebra del banco de sus parientes. Esta súbita indigencia contribuirá a oficializar los vínculos con el país. Al nombrarlo agregado cultural del Uruguay en París, el canciller Eduardo Rodríguez Larreta no está solo dando el imprescindible sustento económico al poeta. Hay un gesto suplementario: el Uruguay devuelve a Supervielle a la patria de su lengua. Pero una vez en Francia, el rol remunerado de Supervielle consistirá en representar al Uruguay; esa purpúrea tierra que considera "*un país de vanguardia, bien conocido por sus conceptos personales en cuestiones de política interior, exterior y social*".

Jorge Luis Borges, quien nunca acusó recibo de los valores del Uruguay democrático, se preocupa en cambio tanto de La Tierra Purpúrea como de Supervielle. Esta ya célebre novela acerca de las guerras civiles uruguayas, fue escrita en inglés por William Henry Hudson, nacido en la vecina Argentina e hijo de padres norteamericanos. Se trata, para Borges, de una obra maestra de la literatura regional argentina. En cuanto a Supervielle, dice Borges en el número 266 de la Revista Sur: *"No hay literatura a más selfconscious que la de Francia. En ella se movió y produjo su delicada labor nuestro amigo Jules Supervielle. Al margen de anatemas y de polémicas desempeño, elemental y simplemente, su función de poeta. Fue, en la medida de lo posible, esa cosa liviana, alada y sagrada de la definición platónica. Algo tomó de cada una de las escuelas beligerantes, y no profesó ningún documento, abordó con fortuna la cosmogónica y el relato fantástico o arbitrio, pero sin abandonar su nativa condición de poeta"*.

Desde el otro idioma, como fundador de algo nacional que anota en Hudson, hasta la "nativa condición de poeta", son borgianas maneras de ejercer la representación; o en el mejor contrario sensu, certificado de esa representación.

Y he usado de modo deliberado un ejemplo de la lengua inglesa, como forma casi exagerada. Ya que la situación del francés en el Uruguay que vio Supervielle es particularmente compleja. Más que mera influencia, me recuerda un personaje de Wim Wenders, en *In Lauf der Zeit*, quien lamenta que los norteamericanos hayan colonizado su inconsciente. Si la presencia de Francia ha sido muy importante en occidente hasta muy entrado el siglo XX (los mismos alemanes han creado el término *Wie Gott in Frankreich*), sin duda el Uruguay merece una consideración autónoma de su francés. Sabido es que todo el sistema cultural y científico nacional se supo inspirar en la Francia burguesa. En ningún otro país se estudió tanto el francés como idioma obligatorio. El Liceo Francés de Montevideo es el primero del Continente. El 14 de Julio fue feriado nacional -tanto como la Marsellesa ejecutada junto al himno uruguayo- hasta 1934. De este país, de acuerdo a su población, como bien lo hace notar Jean Lacouture, salieron más voluntarios que de otra parte para jugarse la vida por la Francia libre. El Uruguay fue el primer país del mundo en reconocer al Comité Francés de Liberación Nacional, al tiempo que el primer dinero que recibió De Gaulle en Londres provino del Comité Franco Uruguayo Pro Francia Libre de Montevideo. En diciembre de 1940 el general escribe al Dr. Juan de Amézaga presidente de Uruguay; lo califica de *"cher et grand ami"*.

"Nací en Montevideo -dice Supervielle-, pero tenía tan sólo ocho meses cuando un día partí para Francia, en brazos de mi madre, que allí moría, la misma semana que mi padre. Sí, todo eso dicho en una sola frase. Una frase, un día, toda la vida, ¿no son acaso la misma cosa para quien, como yo, naciera bajo los signos gemelos del viaje y de la muerte?". En cierta medida pareciera que nada de lo adjetivable como terrible ocurre en Supervielle después del drama de sus primeros meses. Al menos por nosotros conocido. Acaso ese drama, ese mito de origen, sea el conformador de esa *"nativa condición de poeta"*. Y si Supervielle es escritor, obedece a que logra superar el error estético básico

que consiste en creer que el lenguaje es un simple instrumento de representación. *"Una frase"*, dice el autor y la inserta a aquello que denomina *"signos gemelos del viaje y de la muerte"*. Ya que escribir, creo, es aquello que obliga a vivir de cierto modo, a hacerse cargo, o no es nada.

El tránsito de lo discontinuo, formado por las variantes posibles y en última instancia finitas, de la imaginación humana a lo continuo, manifestado por la persistencia de la muerte, se articula a través de lo prohibido, de las prohibiciones. Así, al cabo de los tiempos, la animalidad, el sacrificio, las formas perversas de la religión, la sexualidad, las prácticas del lenguaje y hasta el enigma tan arcaico como contemporáneo del loco que soy / del loco que no soy, han ido pautando nuestras formas de comportamiento. En Supervielle, tal vez, una muerte, dos muertes nutricias alcanza para vivir EN MUERTE la vida toda. Dice: *"cómo explicar que la muerte me angustie, si al mismo tiempo me atrae, y si la vida no constituye para mí sino un hoy a la vez recargado y vacio: Francia invadida y nuestras armas dispersas, la libertad de escribir amenazada y la ruina. Mil veces por día deseo la muerte, pero al mismo tiempo me cuido como si quisiera vivir 100 siglos. Como más de uno pensé en matarme, en apurar esa muerte que desde hace demasiado tiempo coquetea con mi persona, a menos que sea yo que, sin saberlo, coqueteo con ella. Desearía que mi muerte ocurra sin mi intervención. Mi obra es la que ama la vida. Lo que me retiene sobre la tierra, es lo que está por nacer en mi cabeza y espera su turno para desparramarse sobre mi papel de escritor"*.

Supervielle parece percibir el juego que subyace en el suicidio, y en las formas de la muerte. Y es así por su asumida función de escritor. *"Victoriosamente huido del suicidio"*, afirma Mallarmé; ya que el único suicidio posible es literario. Si el sujeto-escribidor es la consecuencia de su lenguaje, si se hace cargo, no existe como sujeto en sí, y no desaparece con su aniquilación. Solo cabe entonces llevar el lenguaje hasta el confín, hasta su confín, y así poder elucidar quién se trata en nosotros, de quién se trata en nosotros.

Los confines formales de Supervielle aparecen demarcados por el viaje y por la muerte. Confinado al cambio: a su dinámico país natal, a su Francia en ebullición, a un océano tan móvil y tan inmóvil. Alguien ha dicho que el hombre se casa para tener historia, para dotarse de historia, dígame la otra dote. Tal vez tenga sentido recordar que su mujer será montevideana, Pilar Saavedra, tanto como su primogénito. Jules, a veces Julio Supervielle, se sorprende, se sorprenden de los encuentros cosmopolitas de la etnia uruguaya. Afirma: *"¿Qué me dicen de los nombres de quienes Uds. cruzan por la calle? William de Pereda Etchegoyen, Weissmann de Sanguinetti Durand (con d o sin d final), Bernardez Robertson de Zufriategui. Mezcla de todos los países. Y sin embargo, qué aire afinado, que exaltación en los tipos morocho, muy morocho, rubio, muy rubio, castaño claro u oscuro. Triunfo de la raza blanca. La calle también está llena de reminiscencias internacionales. Ese tranvía viene de Inglaterra o de Alemania, ese auto de Francia, esa motocicleta de EE.UU. ..."*.

Supervielle no es solo un montevidiano, es mucho más. Su doble nacionalidad le ha dado una doble mirada tanto como un doble desarraigo. No es, tampoco, un francés más en París; en la Primera Guerra, por razones de salud, se le asigna el control postal en francés, español, inglés y portugués. Le intrigó un blanco en una carta luego de esta frase: *"aquí pongo un beso"*. Había un mensaje en clave. Y así se logró arrestar a Mata Hari. Su extranjería le daba ese bagaje políglota, por ser *no francés* propicia que encuentren a Mata Hari. Es la misma extranjería que le hace admirar el arboretum Lussich. Hombre prolífico, Antonio Lussich escribió un texto fundador del género gauchesco, debidamente admitido por el propio Borges. Y ya que Supervielle había fundado hondamente su infancia en la estancia Agueda, no es improbable que halle en el Arboretum una síntesis de aquel Uruguay finisecular de su niñez con este aluvional y a los efectos *doblemente* transplantado. Como si fuera poco el enclave se llama Punta Ballena, y tiene una privilegiada visión del océano Atlántico. Dice Supervielle: *"pero si Ud. desea ver todos los árboles del mundo, es en Punta Ballena, cerca de Maldonado donde los encontrará reunidos, en una propiedad de 3.000 hectáreas que hasta no hace mucho no era más que dunas y desierto. Se encuentra allí cedro de la india, cerezos del Japón, eucaliptos australianos, que supieron venir de muy lejos atravesando mares y tifones. Otros tan solo bajaron los ríos de la América austral, probablemente de noche para que nadie los vea, flotando miedosamente según el capricho de las corrientes. Otros debieron cruzar los Andes, con paso largo de a dos en pequeños grupos, apretados los unos contra los otros. ¡Punta Ballena! Ahí es donde el pino ártico se cubre de orquídeas. Junto a nosotros, árboles de Madagascar, China o Canadá. ¿Dónde estamos? En todos lados a la vez. Es la encrucijada de las antípodas y hasta dudábamos, por lo inverosímil, de lo que estamos viendo si todos esos árboles no nos demostraran con su profunda serenidad que todo está bien así, que todo está en su debido lugar, y que todas esas miles de especies que nos rodean constituyen un único y reconfortante bosque, el homogéneo bosque de la Tierra"*.

Polisemia, políglotismo, transplante de hombres y transplante de plantas, transcultura, son elementos familiares -también con polisemia- a Supervielle. Desde su conocimiento de idiomas y regiones, hasta las transacciones mercantiles que sugiere su nombre a través de la banca. Elementos personales al poeta, en ciertos casos generales al país. Lo observa tanto en lo heterogéneo de los apellidos, como en *"el homogéneo bosque de la Tierra"* que encuentra en Punta Ballena, tal vez en el Uruguay todo. Árboles que anima, animados, que constituyen un microclima único en Punta Ballena, que Supervielle reconoce en un paisaje tan propio como apropiado.

Pero más relevante que hurgar puntualmente en cada signo que identifique a Supervielle con Uruguay, es darle una compartida condición de montevidiano y de uruguayo como producto, como arquetipo de ese Uruguay universalista que supo bien conocer y representar. Una universalidad que era tal, pero que provenía sustancialmente de una traza francesa. De una Francia republicana, laica, pobre que dio primero sus hijos y luego sus libros al pequeño Uruguay.

De Gaulle se sorprende de tanto afecto en su visita oficial a Montevideo en 1964. Dice *"... ante el magnífico recibimiento que nos ha reservado el pueblo uruguayo, cómo no señalar que refleja vínculos excepcionales y un tanto misteriosos que unen a nuestros dos países?...se nutren de íntimas relaciones culturales y bien sabemos en Francia que debemos al Uruguay tres de nuestros mayores poetas: Lautréamont, Laforgue y Supervielle...."*. Hasta el viejo presidente de la Quinta República Francesa aparece interesado por esta otra Santísima Trinidad un poco más laica y un poco más pagana. Menos deslumbrado se muestra el periodista del parisiño diario Le Combat, mientras cubría la gira presidencial. Dice: *"... desde el principio se hizo evidente que Montevideo no tiene policía: después de tantas secciones armadas y con casco, de tantos desfiles a paso de ganso (aludiendo a los demás países latinoamericanos), la democracia aquí estalla en el simpático desorden de la multitud. Democracia lograda hasta el punto que este país no tiene un presidente de la república ...de esta vieja democracia se había dicho que era la Suiza de América Latina, una Suiza amenazada por la fuga de los capitales acumulados después de la guerra. Se había dicho también que sus estudiantes estaban haciéndose turbulentos después de la ruptura con Cuba. Cuando el general De Gaulle pasaba ante la universidad, en el centro de la ciudad, se vio a los estudiantes subir sobre camiones y unirse a los vehículos oficiales para formar un cortejo de honor. Esta Suiza se ha hecho muy italiana..."*.

En ese país emergió un Supervielle; fue hijo y también padre de esos vínculos misteriosos que intuye De Gaulle precisamente en el Salón de los Pasos Perdidos. Y junto con sus compatriotas Lautréamont y Laforgue, los tres juntos, en esa anotada Santísima Trinidad, desvertebran o revertebran medio siglo de historia de Francia.

SUPERVIELLE Y LA VACA

CARMEN MARA

Realmente me siento muy intimidada y a la vez muy honrada de participar en este primer coloquio internacional dedicado a un autor dual y polifacético. Y los dos sentimientos se deben al mismo motivo, el hecho de encontrarme entre tantos especialistas e investigadores tan prestigiosos a nivel internacional. Por lo tanto, considero que lo primero es agradecer a los organizadores del evento el que me hayan invitado.

En segundo término quisiera aclararles el porqué del título de mi ponencia. En principio debía hablar el jueves de tarde a última hora, después de una larga jornada de trabajo y creí que un título así, por lo menos iba a sacudirnos un poco. Nosotros, como profesores de letras, somos más bien clásicos; por la formación francesa muy racionalistas y me atrevería a decir que, por lo menos en mi caso, bastante conservadora. Así que el título fue elegido para sacudirnos un poco. El tema que vamos a tratar sucintamente, porque el tiempo es limitado, es la presencia de los bovinos en algunos de los trabajos en prosa de Supervielle.

Además tuve que elegir entre el francés y el español como lenguas vehiculares para esta ponencia. Como ya había hablado en ocasiones anteriores en francés, pensé que quizás no estaría mal hacerlo en este caso en español yendo a contra corriente de la decisión tan duramente tomada y llevada a cabo por el autor.

En la mayoría de los diccionarios, diccionarios enciclopédicos y enciclopedias, Jules Supervielle es considerado escritor francés, lo que no parece discutible al constatar que toda su obra está escrita en francés. Esto fue, en su caso, una decisión deliberadamente tomada y practicada, tal como él mismo lo expresa en "*Boire à la source*" en el capítulo "Uruguay", subtítulo "Diario de una doble angustia". (Gallimard, 1951, pág. 145).

"Deliberadamente, siempre cerré al español mis puertas secretas, aquellas que se abren al pensamiento, la expresión y más aun al alma. Si en algún momento me sucede que pienso en español, no es nada más que por cortos intervalos.(...). Hablo, pienso, me enojo, sueño y me callo en francés."

También podemos agregar que en la biblioteca personal del escritor y poeta uruguayo Fernán Silva Valdés se encontraron dos libros que Jules Supervielle le regaló: *"L'enfant de la haute mer"* y *"Les amis inconnus"*. Ambos libros están autografiados y tienen una dedicatoria escrita de puño y letra del autor. Dicha dedicatoria está escrita en francés y no es ni claro ni comprensible el motivo por el cual pudiendo comunicarse en español, lengua que ambos dominaban, lo haya hecho en francés.

Sin embargo, aunque no haya escrito en francés, la influencia del Uruguay y de sus paisajes es innegable. El hecho de haber nacido en Montevideo y de ser uruguayo por *"jus soli"* no fue un mero accidente en su vida. Llevará toda su vida esta doble nacionalidad, que le permitirá al final de sus días ser el agregado cultural de la embajada de nuestro país en París.

Y aun cuando a partir de su último regreso a Francia haya decidido ser el gran poeta francés (meta que logró cumplir y ver realizada en vida), de tanto en tanto, a través de un lenguaje metafórico y una imagen espléndida, nos dice que el español lograba infiltrarse a través de los más mínimos resquicios:

"On ne sait pas, bien sûr, à quel moment se produisent les infiltrations d'une langue dans une autre. Mais tout d'un coup, en levant les yeux de l'esprit, l'on voit quelque chose comme de l'humidité au plafond, et voilà que, si l'on n'y prenait garde, il commencerait à pleuvoir à verse de l'espagnol dans toute notre chambre à penser..."¹

El Uruguay real y el Uruguay sensible siempre estuvieron presentes en su vida así como en su obra, ya sea con sus paisajes, sus costumbres, sus nombres o con su arte y su sentir propios.

En esta charla analizaremos solamente uno de los temas que muestran la influencia y la presencia del Uruguay en su obra, en este caso se trata de la vaca, más precisamente de los bovinos en general, así como las múltiples connotaciones de este vocablo.

¿Por dónde empezar? Es tan vasta su obra que sería absurdo pretender analizarla en su totalidad en el tan breve tiempo de que disponemos hoy aquí. No debemos olvidar que Jules Supervielle frecuentó todos los géneros literarios: teatro, prosa y verso.

Es por eso que veremos las referencias a estos animales que encontramos en sus cuentos y en su obra en prosa sin adentrarnos en su poesía de la que ya nos han hablado los especialistas.

En *"Boire à la source"*, cuando nos habla de sus recuerdos del pueblito de sus padres, Oloron Sainte-Marie, nos dice que en las armas de ese lugar hay una vaca². Inmediatamente después la pone en relación con el escudo de nuestro país en el cual hay un toro y se dice feliz de esta doble presencia.

Como si a través de este animal su doble ascendencia estuviera reunida y más cercano un país del otro.

Supervielle en el opúsculo dedicado al Uruguay, confiesa la importancia particular que le confiere a la vaca:

*"Entre todas las bestias de este mundo,
(...) amo la vaca de la pampa..."³*

que de acuerdo a su opinión no se parece en nada a la que describen los autores franceses, en este caso cita a Víctor Hugo. Y, siempre en la misma obra, asegura que fueron *"esas que no quisiera nombrar"*⁴ las que realmente lograron conquistar nuestra región: las provincias del Río de la Plata.

El poeta confiere a estos animales sentimientos humanos y una personalidad muy importante. Nunca son los animales de los libros de historia natural o de las enciclopedias. Con cada aparición de alguno de ellos descubrimos la mirada particular del autor que nos pinta con otros colores algo que se considera tan común.

En general estamos acostumbrados, ya sea en la mitología griega o en el universo raciniano, a ver y a pensar en el Minotauro como un monstruo horrendo y sanguinario. Sin embargo Jules Supervielle, influido por su amor hacia estos animales, le da al Minotauro sentimientos, una inteligencia y una sensibilidad prácticamente humanas⁵. A través de un neologismo "animalidad" encontraremos esas características.

En ese cuento animalidad y humanidad se confunden y se transfieren recíprocamente, no siendo el animal el continente de la bestialidad sino el héroe Teseo y todo lo humano sensible y hasta diríamos heroico está presente en el hijo de Minos y Pasífae. Existe una transmutación de propiedades, sentimientos e inteligencia entre ambos.

Así es cómo vemos al joven Minotauro tímido y retraído siendo la víctima inocente, el *"buey"* expiatorio de las pasiones humanas.

Se establece entonces así, cómo este animal aparece en la antigua Grecia, y en los escudos de ambas márgenes del océano Atlántico. La presencia física y real del bovino retrotrae al autor a la época feliz de la infancia cuando no había aún el desgarramiento de la doble identidad ni de la doble nacionalidad, cuando todo era simple y claro y él era uno más de los niños en la estancia Agueda a los que se les prohibía hacer correr a las vacas porque presumiblemente este ejercicio las adelgazaba⁶.

En su libro de cuentos *"L'Enfant de la haute mer"* en el cuento titulado *"El buey y el asno del Pesebre"*, Supervielle introduce al buey junto al niño Jesús. Buey éste que se sentirá tan compenetrado con el sentimiento religioso y espiritual que lentamente pasa a ser un puro espíritu.

No respira, no bebe, no come porque tiene miedo de tragarse un ángel al hacerlo. Todo lo que rodea al niño Jesús le inspira respeto y devoción y finalmente viéndose débil se deja morir y no acompaña a los viajeros en su huida a Egipto pasando a ocupar su lugar definitivo en la constelación de Tauro⁷.

Así un simple buey y el mítico y monstruoso Minotauro se convierten por la magia de la pluma de Supervielle en seres más espirituales y considerados que los hombres mismos.

La ausencia de bovinos en el paisaje urbano de París afecta al autor que internaliza esta falta, la hace suya y la siente como un efecto atemorizador y aun diríamos desestabilizante. Su ausencia provoca en el poeta la falta de un marco de referencia adecuado a través del cual pueda lograr sentir su pertenencia al lugar y que, en cierta forma, el lugar también le pertenece. Sin referentes conocidos sus coordenadas espacio-temporales se desdibujan, no hay actualización del propósito y la modalización deíctica tampoco aparece.

No debemos olvidar que en nuestra ciudad, hasta hace algunas décadas los tambos en donde se podía beber leche recién ordeñada eran algo corriente y que no sorprendía a nadie.

Es por eso que dos de sus personajes, Guanamirú y Bigúa intentan lograr un paisaje urbano más a su medida a través de esos animales tranquilizadores y representativos. Les sucede lo mismo a las almas en pena y descarnadas que intentan encontrarse y volver a un sistema referencial conocido y menos aterrador.

En el primer caso Guanamirú, al hacer erupción, dejará salir de su cerebro una tropilla de vacas, bueyes y toros⁸. Como si estos animales estuvieran tan presentes en su mente que al hacer erupción hubiesen salido de su cerebro como otras tantas ideas.

Esta será en este coloquio nuestra única alusión a la pequeña novela *"El hombre de la Pampa"*, que ha sido y será estudiada por otros exponentes a lo largo de estas jornadas.

Bigúa, héroe de las novelas simétricas, *"Ladrón de niños"* y *"El sobreviviente"*, por su parte, decorará su apartamento parisino tapizando las paredes de cueros de vacas y agregando como elementos de decoración esqueletos de cabezas ¡ con cuernos y todo !⁹.

Para las ánimas del cuento *"Les boiteux du ciel"*¹⁰, existe el deseo de ver un animal de carne y hueso y el primero que les gustaría ver es a un verdadero toro mugiendo.

O sea que el único animal que puede dar sentido a la existencia en los lugares desestabilizantes, es un bovino en las cercanías. Este animal representa para el autor la esencia de la fuerza de la vida y de la libertad.

La vaca era en el Uruguay de Supervielle la única fuente de riqueza. Recordemos que de este animal se utilizaba prácticamente todo: el cuero, la carne, todas las achuras, la leche, la grasa, los cuernos, la sangre y la bosta como abono y/o como combustible.

Todos los personajes se alimentan de vacas salvajes y desayunan incluso con churrascos.

En su cuento *"Le Survivant"* el autor presenta una verdadera fiesta del campo uruguayo: la yerra¹¹. Esta fiesta que se repite año a año se nos muestra tal y como él mismo la vivía en la estancia. Allí vemos a los bovinos en toda su animalidad, pero la actitud de los hombres que realizan esta tarea está bastante alejada de los conceptos de *"humanidad"*. Todos los actores de esta escena tienen comportamientos más bien salvajes y en cierto modo acordes con *"el nuevo mundo"* (o más bien con el concepto del *"nuevo mundo"* que había en Europa).

Supervielle cita tantas veces en una sola narración a estos animales que tiene que

recurrir a la sinonimia y a ciertas perfrasis para evitar caer en abusos del lenguaje.

Algunas de las formas que utiliza son :

- bêtes à cornes
- celles que je ne voudrais plus nommer
- los bovins
- una tropilla de veinticinco millones de cabezas.

En *"Premiers Pas de l'Univers"*, leyendas de la mitología greco-latina contadas a la manera de Supervielle, en su cuento *"El rapto de Europa"* Juno se pasea clamando por *"Fidelidad"* y de las voces de los animales lo primero que le responde es un mugido de asentimiento¹². Júpiter adoptará para engañar a su *"divina"* esposa la apariencia de un toro. El rey del Olimpo elige, de entre todos los animales, un toro blanco para realizar su metamorfosis adúltera y es esa metamorfosis la que Supervielle toma como tema de su cuento mitológico.

Este cuento termina por un rasgo de humor, el amante olímpico, *"decide ser más astuto en adelante y para empezar, no le daría a su esposa el regalo que le traía: una alfombra bien blanca, para poner a los pies de la cama, su propia piel de toro"*¹³. El cuento que le sigue en esta antología es el de *"Io"* en donde el tema central es el mismo: las metamorfosis de Júpiter con los mismos fines. El poeta nos especifica que el rey de los dioses había conservado un grato recuerdo de su metamorfosis. Por haberlo sido él mismo, sabía que esos animales son muy serios y pueden rumiar largo tiempo un secreto sin descubrirlo. Pero esta vez es la mujer que se transforma en ternera obedeciendo a su mandato divino.

Vemos así cómo en los primeros pasos del Universo, cómo al inicio del mundo, o por lo menos de nuestra civilización greco-latina, aun los dioses consideraban a los bovinos el animal más confiable, más sereno y en cierta forma más cercano al hombre.

Considero que Jules Supervielle llevó, quizás muy adentro suyo, toda la vida una envidia secreta hacia los toros, los bueyes, esos animales tan fuertes y vigorosos, como él mismo hubiese querido serlo. Su enfermedad lo angustiaba y habiendo vivido entre las vacas veía en ellas un símbolo de fuerza y de vigor.

El joven Apestègue, héroe de la novela *"Le jeune Homme du dimanche et des autres jours"*¹⁴, logra recuperarse de su extrema debilidad gracias a la buena carne de las estancias, y a la buena voluntad de las carnes de vaca o de buey de las carnicerías.

Considero que la importancia que Jules Supervielle le da a los bovinos está fuertemente motivada por su infancia. Sus raíces en cierto modo estaban aquí cerca de las estancias, de los grandes espacios abiertos y de la libertad que estos inculcan a aquel que los experimenta. No son, en definitiva, un mero azar las numerosas referencias que Jules Supervielle hace de los bovinos en general y nuestro último ejemplo creo que permite en cierto modo demostrar esa doble influencia puesto que en la misma frase habla con respecto a la carne que compramos en la carnicería de carne de vaca, como decimos aquí,

y de "viande de boeuf" como se le llama en Francia que aquí bajo ese apelativo nada compraría ni comería aún regalada.

Ya vimos en estos días que trabajaba mucho sus manuscritos hasta darles una forma definitiva. Así que si "la vaca" aparece tantas veces es algo que el autor ha decidido y ha hecho voluntariamente.

NOTAS

- 1 B.A.S. pág. 146.
- 2 B.A.S. pág. 35.
- 3 "URUGUAY" éd. Emile-Paul Frères, 1928, pág. 11.
- 4 UR. pág. 13.
- 5 "Premier pas de l'Univers". Gallimard, 1950, pág. 23.
- 6 UR. pág. 12.
- 7 L'enfant de la Haute mer, Gallimard, 1985, pág. 61.
- 8 El hombre de la Pampa. Bolsilibros ARCA, pág. 98.
- 9 Ladrón de niños. Ed. Trilce, 1993, pág. 61.
- 10 L.H.M. pág. 83.
- 11 Le Survivant, ed. Gallimard pág.
- 12 P.P.U., pág. 39.
- 13 P.P.U., pág. 47.
- 14 Le jeune homme du dimanche ..., ed. Gallimard, pág. 122.

BUSCAR EL OCÉANO DEL LADO DEL MANANTIAL

NORA SUPERVIELLE

Jules Supervielle nació en Montevideo y pasó la mayor parte de sus primeros años en el Uruguay. Esto lo marcó para el resto de su vida.

Según Borges toda poesía es autobiográfica. Es uno de los casos en que esto se aprecia con mucha claridad.

Dice el poeta: "*Desciendo de una familia de pequeños relojeros que han trabajado durante toda la vida, la lupa fija en el ojo. Los más mínimos resortes deben estar en su lugar si uno quiere que todo el poema se ponga en movimiento bajo nuestra mirada.*"

Bernardo, un descendiente de los "pequeños relojeros", cuenta Supervielle, "*enojado de ser mandado al colegio con una capa de lana tejida, se embarcó en Boreaux para las Américas, sin un vintén y en silencio*".

El barco naufragó y él fue uno de los sobrevivientes. Se instaló en Montevideo y no en Buenos Aires, como había pensado en un primer momento.

Con el tiempo prosperó y terminó fundando un Banco. Entonces hizo venir a su hermano Jules.

Ambos se casaron con dos hermanas Munyo, que también eran francesas.

Las dos parejas fueron un día a pasear a Francia. Llevaron consigo a quien más tarde sería el poeta. Tenía solo ocho meses.

En una excursión en los alrededores de Oloron, el pueblo natal de los Supervielle, los padres del niño tomaron agua de una canilla envenenada de verdín. Murieron en la misma semana.

Jules fue educado por sus tíos como un hijo más.

Cuando tenía nueve o diez años escuchó a una amiga de su tía preguntar: "*Dime Marianne, ¿es el hijo de tu hermana ese chico?*"

"*Dis-donc, Marie-Anne, c'est le fils de ta soeur, ce petit?*"

Ese instante, esa frase, van a cambiar la vida de ese niño.

Escribió en "*Boire a la source*": "*Pienso en ciertas palabras insignificantes en apariencia y que me resultaron especialmente duras: «en el medio de la semana» en que murió mi madre, «el sábado siguiente» en que le tocó el turno a mi padre. Y cómo olvidar la frase de mi tío Bernardo: «Beberás en casa» que le salvó la vida a Aglaé, su hermana más joven*".

Y son estas palabras que tienen más posibilidad de resistir al tiempo, de ser las últimas en morir, por eso mismo que se asocian a la idea de la muerte, que permanece fiel a sí misma y no se mueve, no cambia continuamente como la vida.

Por esa razón, porque lo estático le recuerda la muerte, el poeta buscará en su poesía el movimiento, lo dinámico, las metamorfosis.

Los primos de Jules, cuando se enteraron de que no eran hermanos, quedaron dolorosamente sorprendidos.

Recordaron entonces que su madre, frente a sus travesuras, no permitía que le dieran palmadas como a los demás. Siempre decía: "*Cet enfant, il ne faut pas le toucher*" (A este niño no hay que tocarlo). Comprendían ahora el porqué, y la frase adquiría un tinte siniestro. Jules, al saber que había perdido a sus padres, pierde en cierto modo a sus tíos. Tiene un problema de identidad.

Sus sentimientos son los de Fausto cuando dice: "*Cuanto poseo flota en lo distante, cuanto perdí lo siento verdadero.*"

La muerte irrumpe en su vida. Nunca dejará de pensar en su madre. Se sabe distinto y de hecho será distinto.

Más de cuarenta años más tarde escribirá "*El niño asesinado*", "*L'Enfant Assassiné*".

*Es un sollozo infantil pero que viene de tan lejos
Que solo se le podría llamar silencio,
Sin embargo aquí estoy yo que siempre pienso en él,
No pudiendo impedirle rondar en mi camino,
Donde ese llanto vuelve a empezar.*

*Te hago lugar en mí, oscuro acontecimiento,
Y me parece que todo el resto miente,
Remonto el tiempo para parecerme más a ti,
Pequeña cara errante de niño inconsolable.*

*C'est un sanglot d'enfant venu de si loin
Que l'on ne saurait plus que l'appeler silence,
Et pourtant, je suis là qui toujours le repense,
Ne pouvant l'empêcher de hanter mon chemin
Où, dans son naturel le pleur se recommence.*

*Je te fais place en moi, obscur évènement,
Et j'ai l'impression que tout le reste ment,
Je remonte le temps pour t'être plus semblable,
Petit visage errant d'enfant inconsolable.*

El poeta alude a las dos experiencias: a la del momento en que se enteró de que era huérfano y a la otra, a la pérdida de sus padres. Ese rostro más próximo de niño de nueve años expresa un llanto que es mucho más antiguo. Él, sin saberlo, lo sabía. El secreto de ese rostro inconsolable, esa es su verdad. Por eso remonta el tiempo, para encontrar aquella "*cara errante*". Esa condición de errante lo va a acompañar toda la vida. De Montevideo a París, atravesando el mar. Estos tres aspectos van a aparecer en su obra. Y también el espacio interior y el cosmos. Tiene el sentimiento de ubicuidad. Está en todos lados al mismo tiempo.

Es interesante comparar los sentimientos de este franco-uruguayo con los de dos latinoamericanos.

Dice Borges:

*"Los años que he vivido en Europa son ilusorios
Yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires."*

Cortázar, en cambio, está en París y su obra transcurre en las dos ciudades.

En "*El otro cielo*" está en Buenos Aires, llevando una vida gris. Su fantasía, nutrida de folletines, lo lleva a París, al cielo de las Galerías y a otro siglo.

Los siglos están también presentes en la obra de Supervielle, que se remonta hasta los tiempos de la Creación. El poeta se preguntará:

*"¿Estoy aquí, estoy allá? Mis orillas de siempre
Cambian de un lado al otro y me dejan errante."*

*"Suis-je ici, suis-je là? Mes rives coutumières
Changent de part et d'autre et me laissent errant."*

Otra vez la palabra "*errante*". Él reconoce que cuando está en Francia extraña el Uruguay y que cuando está en Uruguay extraña Francia.

Aunque sus lazos con el Uruguay fueron muy fuertes, optó por ser francés. Estudió en Francia. Incluso hizo el servicio militar, lo que le resultó muy penoso. En la guerra del 14 realizó trabajos de oficina, ya que su salud le impedía ir al frente.

Optó pues por el francés y es interesante oírlo hablar sobre el tema de la lengua: "siempre consideré la lengua española como una gran dama de la que había que desconfiar y que estaba pronta, si no me ponía en guardia, a invadir todo mi universo interior (que se expresa en francés). Siempre cerré deliberadamente al español mis puertas secretas, las que se abren sobre el pensamiento, la expresión y digamos, el alma... Hablo, pienso, me enojo, sueño y me callo en francés... No se sabe, por supuesto, en qué momento se producen infiltraciones de una lengua en la otra. Pero de golpe, levantando los ojos del espíritu uno ve algo así como humedad en el techo y hete aquí que, si uno no se pone en guardia, comenzaría a llover a torrentes en español en todo nuestro cuarto de pensar"... ("*Boire à la source*").

Se le conocen algunos poemas infantiles escritos en español. En uno de ellos recuerda la estancia sobre el río Santa Lucía donde iba de niño. "*Es en el campo uruguayo que tuve por primera vez la sensación de tocar las cosas del mundo y de correr detrás de ellas*". Esto va a influir en su obra. El poema dice así:

*"¿Quiénes son aquellos que pasan por el lado del río?
¿Es mi gato y mi tío.
¿A dónde van?
A comprar pan.
¿Y después?
A ver a Andrés
¿Van en carruaje?
Sí, porque hay gran equipaje."*

Cuando sus diez años eran un recuerdo lejano, el poeta escribió "*Le nuage*".

*Hubo un tiempo en que las sombras
En su sitio verdadero
No oscurecían mis cuentos:
Mi corazón daba su luz
Mis ojos comprendían a la silla de paja
Al tronco de madera
Mis manos no soñaban por culpa de mis dedos.*

*Escucha, Capitán de mi infancia
Volbamos al pasado;
Subamos otra vez a mi primera barca
Que surcaba los mares cuando tenía diez años.*

*Por lo menos en ella no entra el agua del sueño,
Y ciertamente, huele todavía a alquitrán
Escucha, solamente en mis recuerdos
El leño es leño aún, y el hierro duro.*

*Desde hace tiempo, Capitán,
Todo se me hace nube y de ello muero.*

*Mais maintenant le temps se désagrège
Comme sous mille neiges;
Plus je vais et je viens,*

Moins je suis sur de rien.

*Depuis longtemps, Capitaine,
Tout m'est nuage et j'en meurs.*

Es un poema impregnado de nostalgia. Nos recuerda al Arcipreste cuando dice: "*El corazón suele írsenos a los nidos de antaño, aunque no tengan pájaros ya*".

El mar impone una enorme distancia entre esta época y aquella. No es suficiente un camino terrestre, es uno mucho más profundo.

En esta imagen simbólica de la nube, como cuando habla del humo en otros poemas, vemos dos nebulosas tan impalpables como el transcurrir del tiempo, pero tan reales como él.

Es interesante recordar la poesía que escribió en aquel tiempo que después añora: *¿Quiénes van por el otro lado del río?*

Aquí también está el agua, pero es el río Santa Lucía, no es el mar infranqueable de los años que se fueron.

Aunque se sabe huérfano "*las sombras están en su lugar verdadero y el corazón daba su luz*".

Es el mismo sentimiento que expresa cuando dice:

*"Buscar el océano del lado del manantial
Ya que atrás queda lo mejor de la esperanza".*

*"De chercher l'océan du côté de la source
Puisqu'est derrière lui le meilleur de l'espoir."*

Ese pasado que evoca está en Uruguay y se casará con una uruguaya. No se puede hablar de este poeta sin evocar a Pilar.

Luis, el primo de Jules, se había casado con Amalia Saavedra y se instalaron por un año en un departamento en París.

Invitaron a una de las hermanas de Amalia. Y así fue que vino Pilar, una morocha estilizada de grandes ojos negros.

Jules y ella se encontraron y fue el amor a primera vista.

Los padres de Pilar, como suele suceder, preferían que los poetas se quedasen en sus libros. Nada contentos le escribieron a Amalia: "*Así es cómo nos cuidan a esta niña?*"

Muchos años después, a ella le gustaba contarle a sus nietos y aún se divertía recordando: "*Inmediatamente les contesté: ¿Así que ustedes no están conformes? Sepan que aquí, los Supervielle, tampoco.*" Y todavía se reía, llena de picardía. "*Claro que eso era mentira, estaban encantados con Pilar. ¿Quién hubiera podido no querer a Pilar? ¡Pero uno tenía que hacerse respetar!*"

Pilar fue una esposa extraordinaria. Lo quiso, lo cuidó, lo apoyó en todo momento.

Él le leía sus poemas y tenía en cuenta su opinión, porque era, además, muy inteligente.

Pilar velaba por el silencio necesario al poeta y por demás difícil de lograr con seis hijos y una parentela numerosa.

Cuando estaban en Montevideo, en la quinta de Instrucciones, el ruido de los pasos sobre el pedregullo era particularmente irritante para Jules. Unos niños de aquel entonces se divertían saltando debajo de la ventana de su tío. Bien sabían que al momento vendría Pilar, quien siempre con buenos modos les decía: "*Chicos, ¿por qué no van a jugar allá? ¡Miren qué lindos los árboles, las flores!*".

Uno de sus críticos decía que pocos autores escribirían tantas palabras para hablar del silencio.

Dice el poeta:

*Sentí que se abría este oído del alma
Más fino que el otro y con su propio calor
Percibe todos los matices del silencio
Pero el ruido lo ensordece y lo llena de rencor.*

*J'ai senti que s'ouvrait cette oreille de l'âme
Bien plus fine que l'autre, ayant sienne chaleur,
Elle perçoit toutes nuances du silence
Mais le bruit la rend sourde et l'emplit de rancœur.*

"Nuestro poeta" como lo llamaba Pilar, le dedicó una de sus obras importantes, "*La fable du monde*". Le dedicó también poemas y además suele nombrarla.

Dice de ella:

*Bello rostro de mujer
Cuerpo envuelto en espacio.*

*Beau visage de femme
Corps entouré d'espace.*

En otro poema, "*Aparición*", en una comida familiar, de repente, en la mesa, los niños, los amigos, le parecen zarpar en un viaje vertiginoso "*sin mapa, sin timón y sin baranda*". Dice en el mismo poema:

*-He aquí Pilar que me apacigua, sus ojos desplazan el misterio.
Siempre la envuelve como un recuerdo de familia
El sol del Uruguay que secretamente brilla para nosotros.
Pilar lleva consigo como aureolas intangibles.*

En el soneto que lleva su nombre el poeta la invita a vivir el amor en un plano atemporal. Así como la muerte se hizo presente muy pronto en su vida, sueña con una memoria que permanezca viva en la muerte.

*Para no estar solo en la eternidad
En ti busco futura compañía
Para cuando juguemos a la vida
Y alojemos allí nuestra constancia*

*Para no desear invierno ni verano
Ni morir de nuevo de tanta nostalgia
La otra vida tenemos que arar ya
Y empujar nuestros grandes buyes tardos*

*Ver cómo reemplazar los amigos
Francia, el sol, los frutos y los hijos
Tallarse un día en una noche obstinada.*

*Palpar sin dedos y mirar sin miradas
Hablarse sin tener voz ni palabras.
Rígidamente, cambiar apenas de sitio.*

*Regarder sans regard et toucher sans les doigts,
Se parler sans avoir ni paroles ni voix,
Immobiles, changer un petit peu de place.*

Nos recuerda a Quevedo cuando dice: "*Polvo serán, mas polvo enamorado*". Supervielle habla de la muerte con la añoranza de quien tiene un enorme amor a la vida.

El mismo sentimiento se encuentra en "*El pesar de la Tierra*" ("*Le Regret de la Terre*").

*Un día cuando digamos. Era el tiempo del sol
Recordáis, alumbraba hasta la más mínima rama*

Era el tiempo inolvidable de cuando estábamos en la Tierra,

*El tiempo en que no podíamos apoderarnos del humo,
¡Ah! Es lo único que pueden ahora asir nuestras manos.*

Como en el soneto a Pilar el poeta habla al sol que alumbra, que da calor, que

acompaña. Nos lo hace añorar como el bien perdido.

Su madre, que era lo querido, lo conocido, un día se le esfuma! Le queda para siempre la sensación de lo inaprensible.

De uno de los poemas de Supervielle, como la mayor alabanza Rilke dijo que parecía haber sido escrito por ... nadie.

Punta de llama

*A lo largo de su vida
Siempre le gustaba leer
Con una bujía
A menudo pasaba la mano
Por la llama
Para cerciorarse
De que vivía
De que vivía*

*Desde el día de su muerte
A su lado tiene
Una bujía encendida
Y las manos escondidas*

El poeta le decía a Eddy, una de sus sobrinas, que la poesía no se declama. Se dice al oído del amigo.

Es la idea de Machado cuando la llama "cosa cordial".

Decía también Supervielle: "... cada poeta tiene sus secretos. Pero el más importante de esos secretos es el misterio que habita el poeta... Ojalá haya encontrado refugio en mi poesía".

LOS CONTACTOS

DEUX MONTEVIDÉENS: SUPERVIELLE ET LAFORGUE

JAMES A. HIDDLESTON

C'est en 1958 que j'ai fait la connaissance de Jules Supervielle. J'étais très jeune, 23 ans, et très timide devant le sujet en chair et en os de ma thèse pour l'université d'Edimbourg. C'était à la Sorbonne lors d'une conférence d'un éminent spécialiste, qui distribuait l'éloge et le blâme sur son oeuvre avec un parfait aplomb. Pendant tout l'exposé Supervielle avait l'air d'un Diplodocus gêné, mal à son aise, comme s'il était de trop dans cette docte analyse de sa poésie. Quand à la fin, avec l'inconscience de la jeunesse, j'ai demandé à ce Survivant s'il était content, il a coupé court en me disant qu'il avait "*surtout très mal au dos*". Plus tard à la Bibliothèque Doucet où Nadal avait organisé une exposition en son honneur, il a parlé de sa petite fille Marie-Laure, qui venait d'écrire un poème avec la trouvaille "*Armée, sois ma colère!*". Qu'est-ce que j'en pensais, et avec un petit sourire et des yeux étincelants, "*Elle est très belle aussi, n'est-ce pas?*" -ce qui était manifestement le cas. Après quelque temps passé à l'exposition, toujours très mal à son aise d'être entouré de ses livres et de ses souvenirs, il a déclaré "*Je m'ennuie*", et vu la gravité du jeu de mots, il a été décidé de nous rendre à la galerie Maeght voir du Derain. A un certain moment, il est allé seul regarder un des tableaux et en revenant vers nous, soit fatigué, soit que le tableau l'eût bouleversé, il avait l'air dévasté, et il m'a fait penser à une de ces présences spectrales de ses propres poèmes, "*Avec cet air de sortir comme un trois-mâts du brouillard*", air qui est merveilleusement bien rendu par Thérèse le Prat dans la photographie qui figure sur la couverture du catalogue de l'exposition. Au milieu de cette salle désertée, il me fit aussi penser aux statues de Giacometti qu'on voyait à cette époque à la même galerie, et qui avaient la même capacité d'exagérer l'espace de tous les jours et de le transformer en un milieu vaste et incertain. C'est ainsi qu'à la première rencontre j'ai vu confirmées trois des grandes préoccupations de sa poésie: l'humour, l'enfance et l'espace.

Mais laissons là l'anecdote. Il me semble que je n'ai pas à justifier mon titre "*Supervielle et Laforgue*" devant un public Montevidéen. L'un ayant plagié à l'autre son prénom et son lieu de naissance, les deux poètes ont plusieurs choses en commun; orphelins très jeunes, l'un de sa mère, l'autre de ses deux parents, tous deux sont connus pour leur humour triste, écrivent des contes qui utilisent et bouleversent la tradition, et lisent au début de leur carrière des livres sur l'astronomie qui orientent ou qui déclenchent

une imagination qu'on pourrait appeler "*cosmique*" (que je mets entre guillemets parce que, c'est Nadal qui me l'a raconté: un étudiant lui ayant dit un jour qu'il était un poète cosmique, Supervielle a fait semblant d'avoir mal entendu et avait dit "*comment, un poète comique?*"). Tous deux sont fascinés, mais non au même degré, par les mystères du corps et de la physiologie; tous deux s'incarnent dans des alter ego, Pierrot et Hamlet pour l'un, Guanamiru, Bigua et le Hors-Venu pour l'autre. Enfin, et pour justifier mon anecdote, bien que Laforgue ne se soucie pas du thème de l'enfance, on trouve que chez les deux auteurs l'humour joue un rôle important, et qu'ils partagent une préoccupation, ou plutôt une obsession de l'immensité spatiale. Mais il me semble aussi, en plus de la connexion Montevidéenne et pour justifier mon titre, qu'établir ce que deux auteurs ont de commun et ce qui les sépare est un procédé critique utile et qui peut servir à cerner de plus près leurs oeuvres respectives et à définir ce qui chez chacun est *sui generis*.

Commençons donc par l'humour. A l'époque des *Poèmes* de 1919 Supervielle publie dans *Les Dits modernes*¹ un poème adressé à Laforgue et où il exprime le désir de se débarrasser de l'influence de son compatriote. Voici la première strophe:

*Laforgue, furtif nourricier,
Vois-moi, je dépéris, daigne enfin me sevrer.
Je sens en cette saison
Assez de mûre déraison
Pour faire un Poète
A ma tête.
Délivre-moi de ta tutelle
De tes rigueurs spirituelles:
Souffre que je sois Supervielle.
Enseigne-moi l'ingratitude,
Nécessaire béatitude.
Loin de ta chère Ombre importune
Ah! fais-moi une
Petite place dans la Lune!*

Mais cette influence laforguienne semble bien exagérée quand on regarde de près les textes: elle se borne dans *Poèmes* et *Débarcadères* à quelques rimes et expressions farfelues: "*vache béate*" et "*glycéro-phosphate*"; "*laque*", "*plaque*", "*macaque*"; "*aimâtes*" et "*aromates*"; le "*petit bruit doux/Qui rappelait le coucou*" de la *Chanson du Baladin*, dont le titre lui aussi est significatif; elle se limite à des images comme celle du canard qui de sa queue "*fait signe que non*", ou des "*négrillons montés au cou d'une girafe/Savonné préalablement*"; à l'emploi ironique de l'adverbe trop long; à sa déclaration qu'il sera un mort frivole effaçant rétrospectivement le ci-gît; aux dialogues conjugaux ou autres; et à des emprunts comme "*verroteries*" ou "*la terre terre-à-terre*"; il y a enfin cet orgue forain qui en lui s'est tu presque avant de prendre la parole et qui semble l'enfant mort-né de

l'orgue de barbarie de son si jeune aîné. Il y a sans doute aussi ces poèmes où il nie l'authenticité de sa poésie et qui nous font penser à la manière dont Laforgue clôt *Les Complaintes* ou *L'Imitation de Notre-Dame la lune* en reniant tout le recueil et en promettant enfin un livre de bonne foi, avec cette différence que dans ces recueils Laforgue avait déjà trouvé sa voix, tandis que Supervielle craint que la sienne ne soit qu'un "*écho brisé d'une autre voix*", non pas tant de Baudelaire ou de Villon, mais des petits Parnassiens et de quelques poètes mineurs du début du vingtième siècle. L'humour dans ces premières poésies de Supervielle indique le refus de s'affronter, un désir de conjurer, ou de mettre de côté les obsessions qui ne sont pas encore montées à la surface de la pleine conscience, une timidité, née peut-être de la modestie qui ne l'a jamais quitté, mais aussi d'une sorte de mauvaise foi dans le sens où l'entendait Sartre. Il est à remarquer que de façon générale l'humour figure beaucoup moins dans les grands recueils qui sont le sommet de son oeuvre - *Gravitations*, *Le Forçat innocent*, *Les Amis inconnus*, et même *La Fable du monde* - que dans les recueils de 1919 et 1922, et que l'humour et la fantaisie sont les caractéristiques plutôt de ses oeuvres en prose et de son théâtre que de sa poésie. Il y a aussi cette différence qu'au début l'humour est un moyen de nier les grands problèmes de la vie et de la création poétique; tandis qu'à partir de *L'Homme de la Pampa* il constitue une voie, oblique sans doute, d'accès à ces mêmes problèmes. Pour celui qui ne connaît pas les autres livres de Supervielle/Guanamiru, *L'Homme de la Pampa* ne serait sans doute que l'éruption d'une fantaisie volcanique et enfantine, l'explosion d'une innocente bombe de bonne volonté on ne peut plus différente des fusées et pétards baudelairiens. (Il y a là d'ailleurs une filiation, très rare, *Fleurs (et fusées) du Mal*, *Fleurs de bonne volonté* laforguennes, *Bombes de bonne volonté*). Mais pour peu qu'on ait lu attentivement *Gravitations*, on se rend compte que ce roman fantaisiste ouvre la voie, ouvre l'espace, à des obsessions depuis longtemps refoulées, la force de l'explosion étant en raison directe des années d'évasion et de suppression. On se rend vite à l'évidence que ces deux oeuvres sont les volets contrastés, humoristiques et sérieux, d'une même expérience.

Mais c'est ici qu'il se distingue le plus de Laforgue. La fonction de l'humour chez Supervielle, c'est de permettre l'évasion, ou de domestiquer et d'humaniser, de servir de voie d'accès à de plus graves problèmes. Chez Laforgue c'est très différent; son humour se fonde sur une philosophie de "*l'à quoi bon?*", sur un agnosticisme philosophique et culturel qui remonte jusqu'à Baudelaire et à Vigny et qu'il partage avec Huysmans, avec Bourget et les autres Décadents. Il se fonde sur un pessimisme issu de l'ironie romantique, non plus juxtaposition du sublime et du grotesque, mais fusion, synthèse du tragique et du comique. Ce qui manque par conséquent à la parole laforguienne, c'est la capacité d'établir des vérités stables et permanentes, d'affirmer quoi que ce soit, et d'organiser dans un monde où "*le semblable c'est le contraire*" le disparate des énoncés en un ensemble de significations. La génération précédente de poètes vivait écartelée entre deux ordres de choses, ciel-enfer, idéal-réal, Dieu-Satan, et dans la tension entre ces deux pôles contradictoires, elle y trouvait ainsi une identité, son être-là; tandis que Laforgue

met en doute la valeur des deux pôles. Il se trouve, dans le personnage de Pierrot, dans un milieu incertain, sans bornes ni balises, où les distinctions s'écroulent, et où il est impossible de séparer le vrai du faux, la sagesse de la bêtise. Pour lui, le poète n'est plus le mage ou le prophète d'une nouvelle religion, ni même la mauvaise conscience de la société, paria ou maudit, mais à ce moment de l'histoire culturelle où ni le positivisme ni l'idéalisme ne présentent une philosophie secourable, il n'a d'autre solution que de se faire clown, le fou dont l'attitude typique n'est plus celle de Mazeppa ou d'Icare, mais la pirouette ambiguë. Ce n'est pas pour rien que la pantomime de Pierrot se joue sous la lumière froide et stérilisante de la lune, lumière sans chaleur, et que ses soubresauts les plus extravagants menacent de se résoudre dans l'immobilité de la mort. Après le départ de Pierrot, on ne trouve plus que les dandinements de ces squelettes mouvants dont les dessins ornent les manuscrits du poète et qui sont comme l'emblème de sa poésie.

Laforque, c'est donc l'effondrement du romantisme et la crise d'une culture, et ceci se voit confirmé par ses *Moralités légendaires* où l'intention est non seulement de banaliser la mythologie et l'histoire littéraire par une nouvelle interprétation ironique, mais d'accuser le décalage entre les Hamlet, Salomé, Pan, Andromède de la tradition et le monde moderne incrédule, où la pensée mythique n'a plus aucun cours. Et son ironie ne s'arrête pas là, car le parodiant devient la victime de son propre jeu et se trouve pris au piège de sa propre ironie, de sorte que son texte se nie et se défait sous les yeux du lecteur. Il en est de même de sa poésie où figurent Isis, la Sulamite, Galathée, les Corybantes, Memnon, Antigone, Philomèle, Roland, Mme de Maintenon, Philippe de Champagne, Bayard, Don Quichotte, Pétrarque, dans un pêle-mêle qui constitue une mise en question d'une culture et d'une civilisation, mais aussi de l'oeuvre poétique et de l'aventure intellectuelle qui les citent ainsi en vrac. Dans cette oeuvre fragmentaire, réflexive et décidément post-moderne avant la lettre, on ne saurait se trouver plus loin de l'expérience d'un Nerval qui s'efforce de créer une continuité du moi et de l'histoire par-dessus la dérive des mythes et des siècles.

Cet effondrement et cette crise se révèlent dans ce qu'on pourrait appeler la manie "citationnelle" de Laforque. Dans ses premiers poèmes d'avant *Les Complaintes* la voix du poète perce rarement. Baudelaire, Hugo, Vigny, Verlaine, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Mme Ackermann et Bourget, pour n'en nommer que quelques-uns, se disputent le haut du pavé et bousculent notre poète à la recherche de sa propre voix. Là sans doute il ressemble assez à Supervielle, mais même après *Les Complaintes* où se déclare pleinement son originalité, les citations ne disparaissent pas comme elles le feront chez Supervielle. De *Gravitations* au *Corps tragique*, c'est comme si la poésie française n'avait pas existé; ce que nous avons c'est la voix, grave, de plus en plus hésitante à mesure que les années avancent, de Supervielle et de personne d'autre, sans l'ombre d'une autre présence et sans le moindre écho d'une autre musique. Je ne sais pas si Supervielle était un grand liseur, je crois plutôt que non; le témoignage de ses premiers écrits le montre au courant de la petite poésie plutôt que de la grande; et je me souviens qu'il m'a dit qu'il

écrivait pour se débarrasser de quelque chose et que quand il lisait il avait l'impression de s'embarrasser. Laforque avait rêvé de faire une poésie d'un Gaspard Hauser qui n'aurait pas fait ses classes², mais c'est ce Hors-Venu Supervielle qui a réalisé ce rêve, avec une poésie sans attaches culturelles et qui semble venir de nulle part. Par contre, chez Laforque la citation et surtout l'intertextualité ironique sont la substance même de l'oeuvre. Il y a chez lui le sens non tant que tout est dit et que l'on vient trop tard, mais plutôt qui n'y a pas moyen de sortir du déjà-dit, le sens d'un décalage entre la parole et l'expérience. L'oeuvre de Laforque est pleine de pièges pour le lecteur qui n'arrive pas à percevoir l'intertexte brouillé qui se cache sous la surface trompeuse du poème. Cette intertextualité ironique porte surtout sur les images et sur les thèmes, mais aussi sur la forme, les rimes et les rythmes, et même sur le genre de poésie -aubade, ballade, hymne, litanie, don du poème, poème-dédicace etc.-, si bien qu'on se désespère de venir jamais à bout de sa lecture. On croit relever une résonance et l'on s'aperçoit qu'elle s'est mise à se multiplier. Que d'échos³, en effet! Ce n'est nullement une question de faire étalage de son érudition, de citer les "maîtres" des générations précédentes; puisque la signification du poème réside précisément dans le choc du texte absent et du texte de Laforque. Le procédé qu'il emploie est en fin de compte assez analogue à l'ironie de la répétition, mais là encore il s'agit d'une ironie qui démolit non seulement les textes auxquels elle renvoie, mais du même coup celui qu'on a sous les yeux. Le texte laforquien semble s'effiloche sous nos yeux pour se déclarer tout aussi gratuit et éphémère que les intertextes dont il s'est nourri. Il y a des moments où Laforque semble vouloir réduire sa poésie à un simple exercice de style, ou pis encore à un jeu de mots, si grand est l'écart entre poésie et réalité, entre dire et être. Chose singulière qu'un poète si original et dont l'accent ne ressemble à nul autre ait pu parler avec des voix si nombreuses et diverses. A parcourir son oeuvre, on a l'impression de lire une histoire critique de la poésie du dix-neuvième siècle.

Impossible donc de lire et de comprendre Laforque sans une connaissance de l'histoire littéraire et sans une oreille tendue vers les résonances et les échos les plus atténués d'oeuvres antérieures. C'est éminemment une poésie qui fait appel à la mémoire. Mais chez Supervielle par contre, la dimension historique et culturelle est absente, et s'il s'agit d'une mémoire, c'est une mémoire si distante, si affaiblie, qu'elle semble venir des soubassements de notre inconscient, ou d'une expérience que nous avons l'impression d'avoir vécue il y a très longtemps. C'est une mémoire presque de rien du tout, où pourtant, et c'est là sa force et son charme, nous n'avons aucun mal à nous reconnaître:

Dans votre grand silence
Vous avez l'air de dire
Un chant irréparable
Qui part de la montagne
Et gagne au loin la mer.

*Vous appellerai-je fantômes,
Amalgames de ténèbres
A la recherche d'un corps,
D'une mince volupté,
Vous dont les plus forts désirs
Troublent le miroir du ciel
Sans pouvoir s'y refléter...*

*Dans la forêt sans heures
On abat un grand arbre.
Un vide vertical
Tremble en forme de fût
Près du tronc étendu.⁴*

Ce sont là des vers qui semblent ne rien devoir à la tradition littéraire, les paroles pour ainsi dire du premier homme devant les grands problèmes de la vie et de la mort, de l'amour et de la solitude, du temps et de l'espace, de la mémoire et de l'oubli. C'est comme si les grandes questions métaphysiques se fussent délestées de l'acquis des siècles pour se poser à neuf comme aux origines de la pensée, et c'est pourquoi sa poésie, comme la pampa, l'océan et le ciel, paraît sans histoire, aussi vieille et aussi jeune que le monde - tandis que chez Laforgue on sent le poids du passé et de la fin du siècle. Si la poésie de Supervielle est marquée par l'innocence primitive d'un matin du monde, elle est marquée aussi d'une angoisse tout aussi originelle, d'où est sorti un sentiment de culpabilité qui a étonné et mystifié les commentateurs, puisqu'il semble ne venir de nulle part et être lui aussi sur le plan moral un Hors-Venu. Il n'a certainement rien à voir avec la doctrine de la chute et du péché originel; aucune trace de l'imagerie et du vocabulaire chrétiens. Et en effet on s'est souvent étonné qu'un poète formé dans un milieu hispano-français ait si peu subi l'influence du christianisme. *La Fable du monde* traite de la création poétique plutôt que de la théologie et, bien que "*Dieu derrière la montagne*" du *Corps tragique* fasse preuve d'un poignant désir de la foi devant la vieillesse et la mort, il est vrai que s'il croit en Dieu "*ce n'est qu'en poésie*". Comme tous les autres thèmes de sa poésie, le sentiment de culpabilité ne doit rien aux explications du passé, mais remonte à une interrogation première, existentielle sur la condition des hommes.

Les deux poètes diffèrent aussi dans leur façon d'appréhender l'espace. Le point de départ de Laforgue est une idée qui se mue en la hantise de l'espace interstellaire et du vide cosmique. Dans ses premiers poèmes du *Sanglot de la Terre* il reprend les grandes banalités de la poésie philosophique qui remonte jusqu'à Vigny et au *Songe* de Jean-Paul Richter, se lamentant de l'absence d'un témoin, de ce qu'il n'y ait au fond de l'infini déroulement des steppes stellaires nul "*songeur*", nul spectateur de la comédie qui se joue parmi les humains. Il y a là une tentative de réécrire les grandioses visions de Hugo sur un mode

franchement athée et pessimiste. En plus il y a l'influence du philosophe allemand Hartmann à qui il emprunte toute une série d'images de génération et de fécondation, des lunes, des soleils et des astres, si bien que son imagination cosmique est doublée d'une imagination sexuelle. Dans d'autres poèmes, partant de la rêverie romantique qui concevait la forêt comme une cathédrale gothique et la nature comme un temple avec de vivants piliers, il arrive en y intégrant une image-clef de sa poésie, celle de la rosace de Notre-Dame, à concevoir les couchants comme "*les rosaces en sang d'une aveugle cathédrale*", le soleil "*crevant*" comme une "*féerique église*", et la lune, suivant la même logique de l'imagination, comme "*la rosace de l'Unique Cathédrale*" et de la "*Basilique du Silence*". Dans ces images où l'espace apparaît finalement comme une église désaffectée, on sent tout le poids d'une tradition et d'une culture. Rien ne saurait être plus impressionnant, plus original, plus suggestif que la manière dont dans ces images Laforgue renchérit sur les romantiques et sur Baudelaire. Ce qui y prédomine pourtant, c'est moins le primesaut d'une imagination, qu'une idée et une tradition filtrées par une intelligence sûre de ses moyens et marquée d'un profond pessimisme philosophique.

Là encore chez Supervielle, c'est tout à fait différent; le silence éternel de ces espaces infinis ne l'effraie pas comme idée; car l'espace chez lui n'est pas une conception intellectuelle mais une obsession. Lui ne part pas d'une philosophie à la manière d'un Pascal ou d'un Hartmann, mais d'une sensation et d'une expérience vécue, autonome, et que rien ne semble précéder, sinon un désir de regarder ailleurs. L'imagination "*agoraphobique*" de Supervielle ne sort pas d'un ouvrage sur l'astronomie qu'il aurait lu vers 1920, bien que celui-ci ait sans doute contribué à faire sauter la soupape. Elle était déjà là, en puissance, en puissance impuissante aurait dit Supervielle, dans certains poèmes d'avant 1925, notamment dans ceux de la pampa dans *Débarcadères*. La "*célestophobie aggravée d'un picotement stellaire*" de *L'Homme de la Pampa* se mue dans *Gravitations* en un cauchemar des plus angoissants, dont l'origine est moins culturelle que perceptive. Il ne s'agit pas d'une crise anthropocentrique comme chez Laforgue, mais d'une sorte de maladie de la perception, présentant un univers où le rapport et l'équilibre du dehors et du dedans sont irrémédiablement détraqués et où les immensités des espaces interstellaires, de la pampa et de l'océan inondent et anéantissent l'espace intime de la perception ordinaire. On pense volontiers à l'irruption de l'espace dans "*Table*", "*Haut Ciel*", "*Projection*", et surtout peut-être dans "*Apparition*", qui montre la table familiale projetée sur un fond d'espace infini, ou à "*Naufrage*" où l'espace humain, démesurément élargi, devient celui de l'espacement, d'un lieu essentiellement négatif d'absence et de mort:

*Une table tout près, une lampe très loin
Qui dans l'air irrité ne peuvent se rejoindre,
Et jusqu'à l'horizon une plage déserte.
Un homme à la mer lève un bras, crie: 'Au secours!'
Et l'écho lui répond: 'Qu'entendez-vous par là?'*

Parmi ses poèmes les plus originaux se trouvent ceux qui sont chargés d'évoquer le monde non substantiel des morts, de ces galériens du ciel à la dérive sur un océan aérien, transformé en une sorte de cimetière sans bornes. Il excelle dans ces évocations "de la vie sans la vie" qui, comme dans "Souffle" et "Prophétie", survivent au naufrage du monde phénoménal, comme si leur seule fonction était d'indiquer par une présence des plus atténuées la suprématie écrasante de l'immensité et du néant. Toute la démarche poétique de Supervielle de *Gravitations* à *La Fable du monde* consiste en une exploration, une humanisation, une conquête de ce que son ami Henri Michaux avait appelé cet "horrible en-dedans - en-dehors qu'est le véritable espace":

Nuit en moi, nuit au dehors,
Elles risquent leurs étoiles,
Les mêlant sans le savoir...
Je ne suis qu'un faible point
Qui bat vite et qui respire
Sur l'eau profonde entourante...
L'ombre est une et circulante,
Le ciel, le sang ne font qu'un.

On ne pourrait pas dire que Supervielle est né poète. Bien au contraire, vu le temps excessif qu'il a mis à se trouver comme artiste et le fait qu'il publie son premier grand recueil *Gravitations* à l'âge de 41 ans, il semble plutôt s'être fait poète, obstinément et presque contre l'évidence d'un talent au mieux médiocre. Pensons à Baudelaire qui a 36 ans au moment de publier *Les Fleurs du Mal*, à Rimbaud, à Laforgue qui avait déjà écrit ses *Derniers vers* à 26 ans, le même âge que Supervielle quand il publie *Comme des voiliers* en 1910. Les grands recueils datent des années vingt et trente. Sans doute, faut-il longtemps pour arriver à une telle simplicité, à un tel dénuement de la parole, de l'idée et de l'émotion, du rythme et de la rime, il n'en reste pas moins que son développement est nettement retardé par rapport aux autres poètes. A cela il faut ajouter qu'après la guerre de '39 il a beaucoup trop écrit et publié, et que le déclin de son art, à part quelques merveilleuses éclaircies, a été long et souvent pénible. Le bilan pourtant est impressionnant, avec qui sait? une centaine de poèmes qui sont parmi les plus parfaits et les plus émouvants de la langue française. Combien de grands poèmes y-a-t-il de Vigny, de Verlaine, de Nerval, de Mallarmé, ou de Laforgue? Ce qui semble acquis, c'est que les grands recueils - *Gravitations*, *Le Forçat innocent*, *Les Amis inconnus*, *La Fable du monde* - se sont assurés une place prééminente dans l'histoire de la poésie.

J'ai beaucoup insisté sur l'obsession spatiale de Supervielle; mais il y a un aspect de sa poésie dont on a peu parlé et sur lequel je voudrais finir. Je me demande si l'on ne finira pas par l'estimer avant tout pour les vers qu'il consacre à la femme et à l'amour. C'est dans une poésie minimale, qui d'ailleurs fait penser aux moments lyriques de Stendhal, que la simplicité, la litote, la gravité d'une voix murmurante et quelque peu rocailleuse,

et le tremblé des rythmes et des rimes donnent l'expression la plus authentique à ce que Vigny avait appelé l'"amour taciturne et toujours menacé" de l'homme et de la femme devant la solitude, le temps et la mort.

NOTES

- 1 En août, 1919.
- 2 Voir mon *Essai sur Laforgue et les "Derniers Vers"*, Lexington, French Forum Publications, 1980, p. 126: "Des images d'un Gaspard Hauser qui n'a pas fait ses classes mais a été au fond de la mort, a fait de la botanique naturelle, est familier avec les ciels et les astres, les animaux, les couleurs, et les rues."
- 3 Voir *L'Hiver qui vient*.
- 4 Supervielle, *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, pp. 250, 291, 188.

LA INFLUENCIA DE JULES SUPERVIELLE SOBRE FELISBERTO HERNÁNDEZ

JOSÉ PEDRO DÍAZ

La presencia de Jules Supervielle en Montevideo durante los años de la última guerra europea, ejerció una influencia muy poderosa sobre uno de los escritores uruguayos que justamente en esos años alcanzaba su primera madurez. Me refiero a Felisberto Hernández, quien publicaba entonces, en 1942, el primero de sus libros propiamente dichos, ya que sus publicaciones anteriores, los cuatro minúsculos "*libritos sin tapas*" de los años 1925 a 1931 -que llamamos "sin tapas" porque, efectivamente, no las tenían-, en realidad solo habían sido los primeros anuncios de lo que sería su obra posterior.

Es necesario recordar que la formación estética de Felisberto Hernández había ocurrido en un terreno diferente al de las letras: ya se había destacado como músico, y había pasado buena parte de su vida -había nacido en 1902- haciendo giras de conciertos por las ciudades del interior de nuestro país y por las provincias argentinas. Uno de los más destacados melómanos de su tiempo, como lo era el Dr. Eugenio Petit Muñoz, no dejó de destacar su talento musical refiriéndose no solo a sus ejecuciones sino, y aun más especialmente, a sus composiciones pianísticas, que comenta expresamente en su libro "*El camino*" (1932). Pero por aquellos años, como subrayaba en sus recuerdos la poetisa Esther de Cáceres, sobre todo quería escribir: "*¡Quiero ser escritor!*", exclamaba.

Eso explica que las ajustadas frases de discreto elogio que sobre aquellos primeros "*libritos sin tapas*" dijera en alguna oportunidad el entonces Maestro de Conferencias, Dr. Carlos Vaz Ferreira, estuvieran siempre presentes en el recuerdo de Hernández, que no perdía oportunidad de mencionarlas. Eso permite comprender mejor la importancia que tendrá para él, en el año 42, la carta que Supervielle le dirigió agradeciéndole el envío del que era su primer libro propiamente dicho, "*Por los tiempos de Clemente Colling*". Las palabras de Supervielle fueron reproducidas, desde luego, en una página del libro siguiente de Felisberto, "*El caballo perdido*". Allí se celebra el "*placer*" de "*conocer un escritor realmente nuevo que alcanza la belleza y aún la grandeza a fuerza de «humildad ante el asunto»*"; se dice que el autor "*alcanza la originalidad sin buscarla en lo más mínimo por una inclinación natural hacia la profundidad*", y que "*tiene el sentido innato de lo que será clásico un día*", y al fin Supervielle agrega: "*Su narración contiene páginas dignas de figurar en rigurosas antologías -las hay absolutamente admirables- y lo felicito de todo corazón por habernos dado ese libro.*"

No se necesitaba tanto para que esos días, y aun muchos de los que siguieron, quedaran iluminados para Felisberto por el entusiasmo y la alegría que esas palabras motivaron.

Es cierto que, como señalamos en otros trabajos, Felisberto era un "*hombre de Maestros*" que mostró siempre una muy aguda sensibilidad ante la presencia de personalidades ricas y poderosas; con ello quiero decir que así como había sido muy importante para él su conocimiento de Vaz Ferreira, como antes lo había sido el de José Pedro Bellán, su maestro en la escuela primaria, y quien lo había llevado, precisamente, a conocer a Vaz Ferreira; y como fueron también importantes para Hernández, el Maestro Torres García, el psicólogo Radecki y el Dr. Alfredo Cáceres, es lo cierto que no creo que ninguno de ellos haya significado una presencia tan importante para nuestro autor, como la de Supervielle.

Es muy comprensible que sea así: la opinión tan comprensiva y tan alentadora que Supervielle vierte sobre su obra, la recibe nuestro escritor en el momento en el que se está proponiendo una tarea nueva y un nuevo compromiso; ya no se trata de los pequeños ensayos de "*los libros sin tapas*", sino de un relato de fondo autobiográfico en torno a la figura de aquel músico ciego que fue su maestro de armonía y composición, Clemente Colling.

Después de recibir esa opinión, que seguramente significó para él una categórica legitimación de su trabajo de escritor, Felisberto permaneció atentísimo a las señales que pudieran provenir de Supervielle a propósito de su obra.

Y según entendemos ello operó sobre la obra de Felisberto de dos maneras diferentes. En primer lugar tuvieron sin duda mucha importancia las conversaciones que mantuvieron con Supervielle a propósito de los trabajos que tenía entonces en proceso. Por lo pronto es evidente que, como consecuencia del interés que Supervielle manifestó por esos trabajos, y teniendo en cuenta sus opiniones, Felisberto decidió cambios importantes que iban mucho más allá de la consideración de simples ajustes; en varios casos se replanteó sus proyectos iniciales o decidió orientarlos según un criterio diferente, por ejemplo: abandonó la intención de seguir trabajando según la línea que había mantenido en sus primeros libros de orientación autobiográfica, para buscar o destacar los bordes más escondidos de la realidad, desdénando la evocación directa, y procurando, en cambio, descubrir o crear lo insólito.

Ese es el primer efecto que podemos advertir al considerar las consecuencias de las relaciones entre Supervielle y Hernández, pero no el único, porque ya desde el comienzo de esa amistad, y junto a la presencia personal de Supervielle, debieron hacerse presentes a Hernández sus obras, sobre todo las que sin dificultad podía abordar en la reciente traducción española de la editorial Losada, donde aparecieron con el título de "*La desconocida del Sena*" (1941). Ya veremos más adelante, los que creemos son algunos ecos de esas lecturas.

Por otra parte debo decir que el autor de este trabajo recuerda haber oído en aquellos años, de labios del poeta, su entusiasmo por la "*calidad de memorialista*" que veía en

Felisberto, así como el nombre de Proust a cuya obra vinculó, en la conversación, la de nuestro autor. Por eso creemos que el mismo Supervielle debió inducirlo entonces a leer al autor de *A la recherche du temps perdu*.

De "*Por los tiempos de Clemente Colling*" a "*El caballo perdido*"

La primera observación que a este propósito debe hacerse es la de señalar que después de su "*Clemente Colling*" Felisberto publicó otro trabajo, también de fondo autobiográfico, aunque de un nivel de experiencia muy diferente; ya no se trata allí de evocar simplemente escenas del pasado, sino de comunicar la experiencia del buceo en la memoria, del proceso de búsqueda de las figuras que anidan en el recuerdo, y de intentar la recuperación de la calidad que tienen en su mente: esa es la materia dominante en "*El caballo perdido*".

Su reciente amistad con Supervielle determinó, según creemos, el cambio de nivel que la experiencia del recuerdo ofrece en esta última obra si se la compara con la anterior; pero además es evidente que el ahondamiento de esa experiencia acerca esas páginas al clima que pueden ofrecer algunos textos de su nuevo maestro. Sin embargo no pensamos que haya aquí influencias concretas; pero sí que hubo conversaciones en las que debieron comentarse pasajes de esta obra. En la correspondencia que Felisberto mantuvo con Paulina Medeiros, hay frecuentes alusiones a lo que está escribiendo, y durante el año 43 Felisberto se refiere frecuentemente a un texto que llama *Buenos días*, y que, según podemos deducir de esas menciones, en las que se alude al "*retrato de la sala de Celina*" (abril 25 de 1943), es el que se publicará luego como "*El caballo perdido*". En otro lugar se alude también al momento en que la obra ya tiene su título, y el escritor dice: "*El lunes llevé «El caballo perdido» a la imprenta, después de haber hablado con Supervielle. (Es decir: ya hablé con él y no sólo me dijo que lo hiciera y que sería el mejor libro del año sino que redujo a casi nada la «crítica que tú también conoces»)*" (24 de oct. de 1943). No sabemos a qué crítica alude, pero no hay duda de que fue a recibir de Supervielle el "*Visto bueno*" que necesitaba para publicar su nuevo libro.

No cabe duda de que el notable cambio de nivel que se advierte al pasar de la historia de C. Colling a "*El caballo perdido*", está vinculado a esa nueva relación literaria. Según consta en la correspondencia, hubo pasajes de ese texto -que él llamaba en su correspondencia con Paulina, "*Buenos días*"- que fueron discutidos con Supervielle, y de ello derivaron modificaciones.

La necesidad de la aprobación de Supervielle a propósito de sus trabajos está vinculada con las frecuentes lecturas que hacía a su "*maestro*". Así puede leerse en otro lugar de esa correspondencia - casi un año después-, una alusión que molestó muy fuertemente a Paulina Medeiros: "*Recién hoy le leí a Supervielle el trabajo hecho. Y «me puso bien en la libreta», como dicen los paulinotitos que van a la escuela*" (12 de junio

1944). La reacción de Paulina fue inmediata: en la respuesta a la carta que citamos, escribe a Felisberto: *"Me da celos que le hayas leído a Supervielle cosas aún desconocidas para mí. Sabes cómo me encantan tus cosas. ¿Por qué suprimiste con tanta facilidad trozos de tu creación? [...] Si yo hubiera opinado igual, seguramente habrías peleado o te habría desagradado la menor observación que te hiciera."* Esta situación genera entre ambos corresponsales una tensión insólita; cambia hasta el tratamiento que se dan. En la carta siguiente de Felisberto se leen frases como éstas: *"Ya sabe usted lo difícil que es para mí escribir una carta. Pero jamás he tenido mayor dificultad que la de escribirle a Vd en estos días. Si usted se asfixia sin la correspondencia, yo me asfixio con ella."* Los tres "usted" son muy significativos.

Estos hechos nos permiten señalar que el cambio de nivel que ocurre entre los dos relatos de esos años, así como el cambio de orientación general que se advierte en la obra de FH después de la publicación de esos libros de 1942/3, no solo tienen que ver con su evolución personal, sino también con el influjo indudable que ejercieron sobre él, la persona y la obra de Jules Supervielle.

Por lo pronto es evidente que luego de publicar el segundo de sus libros de los años 1942/43 con el *Visto Bueno* del poeta, ya no publicó el tercero de los escritos en esos años, *"Tierras de la memoria"*, que sólo publicamos póstumamente en 1965. Sin embargo en 1943 el autor lo había dejado en manos de su amiga Paulina para que intentara publicarlo en Buenos Aires; pero ella no encontró editor e, insólitamente, Felisberto no se molestó ni se preocupó por ello. Es evidente que su interés por esa obra había decaído entonces; quizá haya pensado en reescribirla, como pueden sugerir algunas anotaciones que quedaron en el manuscrito, pero lo cierto es que no lo hizo.

La formación de "Nadie encendía las lámparas"

Pero aun así debemos preguntarnos por qué Felisberto se desinteresó de ella. Y hay una razón: es claro que estaba buscando en otra dirección; eso se advierte porque lo que sí le importó fue terminar otros textos que entonces había estado escribiendo mientras comentaba su trabajo con su maestro. En varios pasajes de la correspondencia con Paulina hay referencias a lo que ellos llamaban, provisoriamente, *"la novela del concierto"*, y otras *"el comedor"*. Un pasaje de una de las cartas de Felisberto se refiere explícitamente a las modificaciones y cortes que ha decidido hacer sobre esa obra siguiendo los consejos del poeta. Es la carta de junio 24 de 1945, donde se lee: *"Supervielle estuvo estudiando «El comedor» y le parece que todo el relato del concierto aleja la atención por demasiado tiempo del comedor y de los demás asuntos. Lo saqué enterito y queda como un cuento aparte con angustias y hechos propios"*.

La operación que allí realizó Felisberto generó dos de los textos que aparecieron en el libro que publicó en Buenos Aires en 1947: *"Nadie encendía las lámparas"*; ellos son *"Mi primer concierto"* y *"El comedor oscuro"*, pero del desguace de la novela proyectada quedaron además otros fragmentos que Felisberto guardó durante años, y que publicamos póstumamente en las dos ediciones de Editorial Arca de sus *"Obras completas"* y en la selección que preparamos para la Editorial Ayacucho de *"Novelas y cuentos"*. Allí figuran como un cuento independiente que titulamos *"Mi primer concierto en Montevideo"*, del que dimos, en las ediciones mencionadas, dos diferentes versiones.

La reestructuración que Felisberto hizo de aquel trabajo inicial, que unas veces llamó *"El comedor"* y otras *"la novela del concierto"*, se explica en la carta de julio 12 de 1945, donde vuelve a referirse al tema subrayando las gestiones de Supervielle y de Caillois a propósito de la publicación de su libro en Sudamericana: *"Esperaba darte la noticia de que ya había ido para ahí Supervielle por el estreno de la película con guión de él, entonces iría a la Sudamericana y me arreglaría la edición de «El comedor» y otros cuatro cuentos más, según el entusiasmo que Caillois dijo tendría el señor López."* Y además explica a su corresponsal en qué consistió aquella reordenación de sus originales: *"En cuanto a «El comedor», creo que no entendiste o no te expliqué bien. Es que sacaré solo el concierto primero -que había salido del recuerdo del que daba en Montevideo y alargaba el paréntesis alejándolo demasiado del asunto del comedor. Pero quedará todo lo mío «autobiográfico» y lo del piano y lo del concierto en Montevideo. Y aun aquel quedará entero como un cuento aparte."*

Así, a partir de lo que comenzó pensando que sería una *"novela"* -así la llamaba en su correspondencia con Paulina-, fue transformando aquel texto, luego de discutirlo con Supervielle, de modo que resultaron varios relatos a los que agregó otros de diferente origen, de modo que terminó organizando un libro de *"cuentos"*, *"Nadie encendía las lámparas"*, que apareció en 1947 en Buenos Aires y en una editorial conocida (Sudamericana), merced a las gestiones que, inducidos por Supervielle, realizaron Roger Caillois y Oliverio Girondo.

Un primer balance

Debemos detenernos aquí para hacer un primer balance de las consecuencias que parecen derivar del comienzo de la amistad de Felisberto con Supervielle. Lo primero que se advierte es el abandono de la línea de narraciones autobiográficas que, iniciada con *"Por los tiempos de Clemente Colling"*, se continuaría con *"El caballo perdido"* y *"Tierras de la memoria"*. Pero ya desde el segundo de esos relatos es evidente que cambia el ángulo desde el que se realiza su escritura: la calidad de evocación de lo narrado pasa a formar parte sustancial del relato, el temple de las imágenes evocadas pasa a importar

más que su función argumental. Y aun más, el tercero de los libros entonces escritos, *"Tierras de la memoria"*, es postergado sine die.

No cabe duda de que el notable cambio de nivel que se advierte al pasar de la historia de C. Colling a *"El caballo perdido"*, ya está vinculado con lo que podemos llamar los consejos de Supervielle. Según consta en la correspondencia, hubo pasajes de ese texto -que él llamaba, en sus cartas a Paulina Medeiros, *"Buenos días"*- que fueron discutidos por los dos escritores, y de esas conversaciones derivaron modificaciones de algunos pasajes de ese libro.

Casi simultáneamente se desarrolló otro proceso, que es el que culminaría con la publicación de *"Nadie encendía las lámparas"* y que implica también la presencia de Supervielle: nos referimos a un texto que empezó como un proyecto de novela y se convirtió luego en una serie de relatos independientes en los que se conservaron, ocasionalmente, algunas páginas autobiográficas. Esta transformación también fue comentada y decidida, sin duda, con Supervielle.

En carta de 28 de julio de 1945 Felisberto alude a su trabajo para el libro de cuentos: *"Bueno, aquí todo bien; yo estoy descansando de «El comedor», ya terminado hace varios días. Y hasta hice otros ensayos"*. Pero todavía no están prontos todos los cuentos que integrarán *"Nadie encendía las lámparas"*; casi un año después sigue trabajando todavía para ese libro y le da noticias de ello a Paulina: *"He tenido que hacer otras modificaciones en «El túnel». Estoy copiándolo de nuevo."* (6 de junio de 1946) El que allí llama *"El túnel"* es el que en el libro aparecerá como *"Menos Julia"*.

Aquí termina una segunda etapa de la influencia que Supervielle ejerció sobre Hernández; sin embargo puede estimarse que algunos de los cuentos que figuran en *"Nadie encendía las lámparas"* tienen ya un clima que los vincula con las producciones de los años siguientes; entre ellos pueden mencionarse *"Menos Julia"*, *"El acomodador"* y aun *"El comedor oscuro"*, en los que se aleja más claramente de sus anteriores relatos.

Simpatías y diferencias

Es evidente que si por un lado pueden indicarse coincidencias entre uno y otro escritor, por otro son muy notorias las diferencias de tono; la calidad aérea, desvuelta, el trazo ligero, leve y a la vez preciso de los textos de Supervielle, contrastan claramente con la densa materialidad de lo que suele verse y palpase en los de Felisberto, con su insistencia en lo corpóreo y en la plenitud orgánica, a veces grosera, de algunas de sus descripciones.

Una buena corroboración de lo que decimos puede encontrarse en un recuerdo del escritor Carlos Maggi a propósito de una variante que Supervielle sugirió a Felisberto en su presencia, durante una lectura que este último hizo de su relato, *"El acomodador"*: en el momento en que la joven sonámbula pasa sobre el protagonista y lo pisa, el texto decía

-según recuerda Maggi- que *"apoyó el dedo gordo del pie en mi garganta"*, y Supervielle lo interrumpió para decir: *"No, Felisberto, el dedo gordo del pie, no: la planta desnuda"*. Así en el recuerdo de Maggi. Ahora, buscando el pasaje correspondiente, leemos: *"su pie descalzo se apoyó en mi garganta"*.

Los textos posteriores

Pero además de la influencia que Supervielle ejerció directamente sobre Felisberto con sus consejos, o como consecuencia de las conversaciones que pudieron mantener a propósito de la obra que éste estaba escribiendo, debemos considerar también el valor ejemplar que las obras del mismo Supervielle debieron tener para nuestro narrador. En este sentido nos parece que deben señalarse diversas correspondencias entre los relatos de Felisberto y los cuentos de su maestro que hacen pensar en una influencia directa de algunos relatos del poeta sobre la obra del narrador.

Podemos decir que los de Felisberto no son precisamente cuentos; tampoco lo son, en ocasiones, los de Supervielle. Sus relatos suelen consistir, en general, en el desarrollo de una acción de carácter maravilloso en la que ocurren transformaciones, relaciones mágicas entre los seres, y que no siempre muestran una acción cabalmente orientada hacia un fin; así ocurre también, a veces, en los textos de Felisberto.

Esto hace que pueda indicarse una cierta correspondencia entre las obras de ambos. Así como en su *"Clemente Colling"* Felisberto había escrito: *"No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro"*, así Supervielle había escrito a su vez en *"L'enfant de la haute mer"*: *"Nous dirons les choses au fur et a mesure que nous les verrons et que nous le saurons. Et ce qui doit rester obscur le sera malgré nous"*. Se trata del mismo respeto por la zona de misterio que rodea la aparición de las imágenes, el mismo delicado misterio a que se refiere F.H. en su *"Explicación falsa de mis cuentos"* y que exige estar atento pero sin pretender explicarlo todo, sino sólo dejarlo surgir.

Algunos motivos coincidentes

Debo indicar que el texto que cité -de *"L'enfant de la Haute mer"*- apareció traducido en Buenos Aires en 1941 en el volumen titulado *"La desconocida del Sena"*, donde se incluían también otros textos del mismo autor. Debemos creer que si no en el original, esos cuentos debieron serle familiares a Felisberto al menos en esa traducción, ya que la arriba citada no es la única coincidencia que podemos observar con Supervielle. Así como ambos subrayan la existencia de una zona oscura, incontrolable por la conciencia, y a la que hay que obedecer, así aparece también en ambos la noción del *"espectáculo"* de la

memoria como un "teatro del recuerdo", como escribe Felisberto, o como "el cine de la memoria", según dice Supervielle.

Véanse estos textos. Escribe Felisberto: "En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante en el que Celina entra y yo no sé si la estoy recordando". Y en la página siguiente: "El cine de mis recuerdos es mudo". Por su parte uno de los personajes de Supervielle, Camino, asiste también "al cine del recuerdo": "Un día Camino cayó en la cuenta de que un poco de su pasado se proyectaba ante él como en una pantalla. Para volver a ver tal o cual fragmento de una existencia ya cumplida, bastaba con pensar en ella con un poco de energía. Aquello era, el famoso cine de la memoria..."

a. Vínculos entre hombres y animales

La evidente diferencia de tono que puede señalarse entre los dos escritores no deben hacernos perder de vista importantes correspondencias que, en ocasiones, llegan a ser coincidencias temáticas muy estrechas, como las que ofrecen el cuento de Supervielle "Consecuencias de una carrera de caballos" y "La mujer parecida a mí" de Felisberto. En ambos textos los protagonistas son hombres que se transforman en caballos; en ambos, una vez transformados, mantienen una relación "sentimental" con una mujer; en ambos los caballos-hombres motivan, al fin de cada relato, una muerte. En el relato de Supervielle el caballo goza primero arrastrando gallardamente el tálbury en el que va su enamorada, y cuando la mujer comienza a salir acompañada de un nuevo pretendiente, el "animal" motiva un accidente en el que mueren los dos: la joven y su acompañante. En el relato de Felisberto el viejo caballo es atendido cariñosamente por una maestra que, para protegerlo y ocultarlo del dueño que vino a buscarlo, lo esconde en su dormitorio: "yo, solo en aquel dormitorio [-cuenta el narrador, que es el hombre que piensa que "había sido caballo"-], no hacía más que preguntarme «¿Pero qué quiere esta mujer de mí?»". Y al fin, cuando su dueño lo encuentra, el caballo logra deshacerse de él matándolo.

En el cuento de Supervielle el protagonista advirtió su transformación cuando "notó, con el consiguiente estupor, al mirarse en el espejo del taxi, que tenía los mismos ojos de su caballo"; es una situación similar a la del protagonista de "El acomodador" de Felisberto, quien también tiene ante el espejo la revelación de una particularidad en sus ojos: "vi mi cara y mis ojos en el espejo con mi propia luz. Me desvanecí."

Otro cuento de Supervielle, "La mujer perdida y hallada", muestra otra transformación; en realidad se trata de un caso de metempsicosis: la reaparición del alma de un esposo que luego de su muerte regresa a su casa bajo la forma de un perro. No hay perro amante en la obra de Felisberto, aunque hay sí un amante que, como perro, se esconde bajo la cama de su enamorada y al que hay que defender de un perro real. (Véase "El árbol de mamá"). Las transformaciones de Supervielle son, en Felisberto, afinidades o ilusiones

de recuerdos. Afinidades es lo que hay en un cuento posterior a "Nadie encendía las lámparas", "Úrsula", en el que la protagonista tiene notoria afinidad con una vaca: "no sé por qué tuve la idea de que Úrsula entregaría su cuerpo como si él fuese un animal. Y se me ocurrió que si yo entraba en relaciones con él, amaría disimuladamente a una vaca".

Y en cuanto a recuerdos léase "La mujer parecida a mí", cuyo protagonista es un hombre que tiene recuerdos de caballo; véase el comienzo: "Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche este pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo".

b. Los muñecos

También hay otro tema que es común a Supervielle y a Felisberto: los muñecos. Un relato de Supervielle, "Los muñecos de cera", alude a los muñecos con los que un empresario llena la platea de un teatro para simular el éxito del espectáculo que presenta. Es notoria la relación con "Las Hortensias", cuyo protagonista exige que en algunas vitrinas reservadas para eso, se le preparen escenas cuyo sentido procurará comprender contemplándolas. Aunque en estos textos los muñecos tengan diferente significación, es evidente una cierta correspondencia entre ellos.

c. Erotismo

La mayoría de los relatos mencionados, de ambos autores, tienen connotaciones eróticas, aunque, dada la diferente índole de cada uno, con estilos diferentes. A menudo aparece también, en ambos, un matiz sexual levemente perverso.

Conclusión

De las observaciones que anteceden puede concluirse que la amistad de Supervielle tuvo una importancia notable para Felisberto Hernández.

Desde su encuentro, la presencia de Supervielle operó respaldando y confirmando en él su vocación de escritor, e impulsándolo a desarrollar su obra. Y el paso de una narración relativamente objetiva, directa, a otra más penetrante y atenta a niveles de mayor hondura, tanto psicológica como poética -lo que en otro lugar designamos como el pasaje de un nivel metonímico a otro metafórico-; esto parece haber sido motivado, siquiera en parte, por los consejos y el ejemplo de Supervielle.

También corresponde atribuir a su influencia la nueva orientación que rige su producción posterior a los años de sus primeros relatos y especialmente desde "*Nadie encendía las lámparas*" en adelante, que privilegia la narración corta y más libre. Ese cambio de orientación, que afecta al relato como estructura, se acompaña también de un cambio de tono.

Por último, y aunque creo que es lo menos importante, pueden señalarse, en la obra de Felisberto, motivos que pudieron ser sugeridos por algunos textos del mismo Supervielle: especialmente los que presentan motivos afines, como las muñecas de "*Las Hortensias*", que recuerdan "*Les bonshommes de cire*" de Supervielle, de "*L'arche de Noé*"; o los seres humanos vinculados a animales en las obras de Hernández, como el protagonista de "*La mujer parecida a mí*", que enlaza su vigilia de hombre con sus sueños de caballo, o como la protagonista de "*Úrsula*", cuya imagen se superpone a la de una vaca, que permiten recordar "*Les suites d'une course*" de Supervielle, donde se integran en una figura la presencia de un hombre y de un caballo.

LA POESÍA

PLEIN CIEL DU SUD

JEAN-PHILIPPE BARNABÉ

Sans que je me le sois proposé délibérément, l'exposé qui suit peut sans doute se rattacher aux deux thèmes de ce colloque, la poésie de Jules Supervielle et ses relations avec l'Amérique du Sud. En effet, je partirai du poème intitulé "*Plein ciel*" (*Les amis inconnus*, 1930), pour en arriver à quelques considérations plus générales sur le poids de l' "*espace américain*" chez Supervielle, pour reprendre un titre de son ami Caillois. En ce qui concerne le point de départ, il ne s'agira pas d'un commentaire linéaire ou méthodique du texte, mais de quelques remarques sur les étapes successives de sa genèse, c'est-à-dire sur le processus de son écriture, tel qu'il nous est partiellement accessible à travers deux versions préliminaires. La première, qui n'est certainement pas de premier jet (la strophe initiale, par exemple, est déjà celle de la version définitive), se trouve à la Bibliothèque Nationale, et a été reproduite dans l'ouvrage intitulé *Les plus beaux manuscrits des poètes français*¹; la seconde est une mise au net ultérieure. Pour ce qui est du thème sudaméricain, j'essaierai de ne mettre en regard de la limpidité de ce poème qu'une réflexion "modeste", pour employer un mot qui se trouve dans le texte lui-même. En cela, je suivrai les remarques de Philippe Jaccottet, autre grand poète, et grand lecteur de poésie, lorsqu'il écrit qu' "*Un poème de Supervielle désarme plus qu'aucun autre la glose ou l'éloge*"², et surtout l'avertissement du narrateur de "*L'enfant de la haute mer*", lorsqu'il nous prévient, au seuil de son récit que "*Nous dirons les choses au fur et à mesure que nous les verrons et que nous saurons. Et ce qui doit rester obscur le sera malgré nous*".

Deux mots, d'abord, sur le titre et le thème du poème. Le ciel, la mer, conjugués ici dans ces étranges animaux que sont les "*oiseaux-poissons*": nous sommes une fois de plus installés "*au milieu*" (ce sont les deux premiers mots) d'un paysage tout à fait familier. Comme on sait, Supervielle n'a cessé d'accomplir de très nombreux voyages d'un continent à l'autre, ce qui l'a fait avouer quelque part qu'il ne savait pas exactement s'il devait plus à Homère qu'à la ligne de transatlantiques faisant le trajet entre Bordeaux et Montevideo³. On connaît la place centrale de la thématique marine, depuis *Débarcadères* (dont le titre est déjà significatif), jusqu'à *Oublieuse mémoire*, livre qui contient une section intitulée "*Marines*" - dans laquelle se trouve d'ailleurs un poème dont le titre constitue le pendant exact de celui-ci, "*Pleine mer*". Soit dit en passant, si on aime les

symétries, on remarquera aussi que *Gravitations* comprend deux poèmes dont les titres sont "*Haut ciel*" et "*Haute mer*" (ce dernier ayant d'ailleurs été inséré dans une nouvelle section du livre, créée pour l'édition revue de 1932, et intitulée alors justement "*Le large*").

Pour rentrer maintenant dans la matière de nos deux manuscrits, en les confrontant au texte définitif, on peut penser que leur leçon essentielle concerne la recherche intuitive d'un équilibre formel. La version imprimée (annexe 1) arrête un schéma structurel basé sur un parallélisme rigoureux : trois septains de vers hexasyllabes, chacun d'entre eux étant suivi par un distique. Mais cette symétrie visuelle n'a pas surgi de prime abord ; elle a été construite, elle est le terme, le résultat d'un certain travail. En effet, notre premier manuscrit (annexe 2) présentait initialement une configuration bien moins homogène. Si l'on s'en tient à une stricte chronologie des opérations d'écriture, le poème est d'abord conçu comme un enchaînement de trois strophes dissemblables, de 7, 5 et 8 vers, un distique unique séparant la première et la deuxième strophe. Certes, les deux autres distiques se trouvent déjà sur cette page, mais on remarquera qu'ils figurent *en marge*, dans l'espace libre, et qu'ils ont donc manifestement été intercalés a posteriori. Ils portent d'ailleurs la marque d'une hésitation certaine, particulièrement pour le premier d'entre eux, qui constitue le seul passage raturé dans cette version. Quant aux deux vers "*Ils ne connaissent pas / Cette dame étrangère*", que l'on lit aussi déjà sur cette page, ils sont à leur tour indiscutablement ajoutés lors d'une révision postérieure : outre qu'ils forment ici une phrase indépendante, les caractères sont ramassés, tracés dans une taille inférieure, et avec une encre noire qui contraste avec le bleu employé pour le reste de la page.

On profitera de cet exemple précis pour observer la manière dont, après être passé de 5 à 7, par l'ajout de ces deux vers, Supervielle s'efforcera ensuite de polir la nouvelle strophe ainsi obtenue, dans le but évident de la rendre aussi parfaitement fluide et compacte que la première, formée comme elle d'une coulée unitaire. En effet, lors de la mise au net de notre deuxième manuscrit (annexe 3), la phrase perd son indépendance grammaticale, et se fond dans l'ensemble au moyen d'un pronom relatif : "*Ce sont bêtes sans chair / Qui ne connaissent pas / Cette dame étrangère*". En douceur, la phrase initialement décrochée est ainsi incorporée syntaxiquement au contexte immédiat. Par ailleurs, on peut considérer que les légères modifications apportées à la ponctuation (entre le deuxième manuscrit et la version finale) témoignent de ce même effort, dans le sens de la fluidité. Il ne s'agit, dans ces deux phrases qui forment les deux premières strophes, que d'un simple ajout de virgules (3 dans la première, 2 dans la deuxième), mais qui contribue presque imperceptiblement, me semble-t-il, à atténuer les coupures de vers, tout en renforçant la cohésion syntaxique, par un procédé inverse, si on veut, du célèbre coup de force apollinarien pour *Alcools*. Pour synthétiser ces observations, je dirai que Supervielle oeuvre ici à l'instauration d'un Ordre (textuel), idée à laquelle on pourrait d'ailleurs trouver une traduction imagée dans l'expression presque colloquiale de l'avant-dernier vers, "*comme il faut*".

Sur l'exemple de *Gravitations*, et des écarts constatables entre les manuscrits d'une

part, l'édition originale de 1925 ensuite, et la définitive de 1932 enfin, et lui aussi dans une perspective génétique, Michel Collot s'est attaché à mettre en lumière quelques faits concordants dans ce sens⁴. Il a bien montré comment, lors des révisions successives, Supervielle s'est appliqué à effacer, ou du moins à atténuer, tout ce qui était manifestation spontanée de violence, de perte, de séparation, d'abandon, d'angoisse, ou même d'une folie, dont à un moment il a pu par ailleurs s'avouer menacé. Cet effort passe aussi bien, sur un plan stylistique, par des corrections isolées de vers, qui concernent d'abord le rythme, les sonorités, la recherche d'euphonie ou d'euphémismes, que par la recomposition du plan de l'ensemble de l'ouvrage, par le déplacement ou la création de nouvelles sections. Ainsi, la douceur accueillante d'un univers stable, ordonné, harmonieux, provient aussi en partie d'une maîtrise de pulsions intimes qui allaient d'abord dans un sens tout à fait opposé, et que Collot met en rapport, sur un plan personnel, avec une histoire familiale douloureuse, comme avec une longue tension entre deux patries éloignées. Pour parler dans les termes d'une théorie analytique, le travail sur la matière verbale correspondrait aussi à un travail intérieur de dénégaration ou de réparation. De ce point de vue, le mouvement de création apparaît comme un mouvement tout à la fois esthétique et psychique : pour assurer la relève de l'objet perdu, pour mettre à distance les forces de destruction, pour apaiser les conflits, le poème élimine, au fur et à mesure de son élaboration formelle, tout ce qui est signe d'aspérité linguistique.

Or ce souci prégnant d'un ordre général des choses apparaît, de façon privilégiée, en rapport avec la contemplation de la voûte céleste. Comme le montrent les exemples cités par Collot, celui du poème "*Une étoile tire de l'arc*" (dans *Gravitations*), ou celui, beaucoup plus tardif, du poème en prose "*Rythmes célestes*" (dans le *Corps tragique* de 1959), chez Supervielle (mais c'est sans doute aussi un très vieux thème de l'imaginaire collectif⁵), le ciel étoilé est un espace ambivalent et contradictoire, susceptible d'inspirer tour à tour la sérénité ou le désarroi. Doit-il être éprouvé comme évidence d'une savante régulation du mouvement des "*sphères célestes*", dans les termes de notre poème, ou au contraire comme lieu d'errance sans dessein, comme fulgurance dénuée de sens, et de plan ? "*Rythmes célestes*" penche nettement en faveur de la première option, en polarisant le texte autour de mots comme "ordre, beauté, calme, architecture, confiance, hiérarchie, sérénité". Une chose semble certaine : l'ordre (postulé) du ciel est une manifestation sensible de l'ordre du cœur, comme l'illustre aussi bien ce poème angoissé qu'est "*Haut ciel*" de *Gravitations*, qui dans la version de 1925 fait partie de la section "*Les colonnes étonnées*", mais qui est déplacé lors de la refonte de 1932 vers celle intitulée "*Le cœur astrologue*".

Si maintenant, pour revenir à notre texte, on regarde d'un peu plus près la nature concrète des symétries instaurées, on s'aperçoit que, des manuscrits à la version finale, est progressivement mis en place ce que l'on pourrait décrire comme une sorte de *contrepoint vocal*. Arrêtons-nous surtout aux successives et subtiles modifications apportées aux trois distiques. On remarquera tout d'abord l'indication qui figure en regard

du premier: "*Les vers soulignés en italique*", dont on peut penser qu'il s'agit d'une idée qui ne s'est pas forcément imposée du premier coup. D'autre part, le parti sera finalement pris aussi d'encadrer et d'isoler ces trois distiques au moyen de parenthèses, cela non sans qu'à un certain moment auparavant une autre possibilité concurrente ait été envisagée, comme nous l'apprend la question dans la marge du deuxième manuscrit: celle d'un tiret, donc d'une marque de dialogue, ou d'alternance de points de vue. Enfin, le signe d'interrogation du premier distique sera supprimé, ce qui donne à l'acte de parole accompli une signification plus ambiguë, plus riche, plus ouverte: est-il encore conçu comme une question précise et univoque, ou bien plutôt désormais comme signe d'une inquiétude exprimée en sourdine, d'un léger ébranlement émotif, consécutif aux assertions initiales? En tout cas, par ces quelques retouches une divergence de tons s'insinue, une opposition subtile vers laquelle semble finalement vouloir se déplacer l'axe du poème.

Je verrais volontiers une autre "preuve" de cette intention dans le deuxième manuscrit. On remarquera que le premier vers y est précédé par des guillemets, qui ne sont refermés qu'après les derniers mots du poème: *...Sa tête entre ses mains*". Le fait peut probablement s'expliquer si on observe qu'en même temps ce manuscrit, à la place de "*Plein ciel*", donne un autre titre au poème: "*Le rêve du forçat*". L'alternative est intéressante, car elle montre dans quelle direction s'est engagé un moment l'imagination de Supervielle, celle d'une définition plus précise (ou plus limitée) de l'identité de la voix que nous entendons. Cet état du texte nous révèle que l'ensemble *a failli* se présenter comme transcription de la parole monologique du forçat, c'est-à-dire de la figure en quelque sorte mythologique qui donne au recueil, sinon une unité thématique, du moins son titre - parole qui d'ailleurs, dans le poème initial du livre, résonne précisément dans le même mètre ("*Je ne vois plus le jour / Qu'au travers de ma nuit*"). Mais l'important est que Supervielle choisit d'écarter cette possibilité, non sans cependant laisser une trace de son hésitation, qui se manifeste ici par une irrésolution graphique curieuse et significative: seuls les guillemets fermants sont barrés.

On aperçoit donc une direction capitale du travail accompli: celle d'une ambiguïté accrue, d'une plus grande indétermination, qui sont obtenues par un dédoublement de la source d'énonciation. Dans la version définitive, la narration linéaire de la scène maritime centrale (ou pour employer un terme générique cher à Supervielle, de la fable), est troublée à trois reprises par une voix *décalée*, retenue à la fois par les parenthèses et les italiques, et qui renonce à la tension d'un questionnement. Une voix assourdie, plus discrète, plus intérieure (une voix "en dehors"). Exprime-t-elle l'inquiétude, l'émotion, une quelconque réponse? S'agit-il même, au fond, d'une autre voix, ou bien d'une unité devenue soudain problématique, soudain contestée?

Sur un autre plan, notons que ce décalage presque imperceptible pourrait également être interprété dans les termes d'une opposition littéraire propre à Supervielle, celle du conte et de la poésie, ou plus exactement celle de "*la logique du conteur*", qui "*surveille la rêverie divagante du poète*", comme il l'explique dans les pages qu'il intitule, avec sa

pudeur caractéristique, "*En songeant à un art poétique*". Et puisqu'il "*ne craint pas*", explique-t-il, "*de faire prendre parfois [au poème] la forme d'un récit*", nous pourrions aussi envisager notre poème comme le développement d'une structure narrative qui se verrait ébranlée par la voix "*divagante*" des trois distiques. Il est certain en tout cas qu'un écart stylistique est marqué, entre le discours impersonnel des trois strophes centrales, et d'autre part celui du "je" qui se fait entendre dans les distiques, qui paraît "*avancer en cercles concentriques*", pour reprendre l'expression de "*En songeant...*"⁶. Sous la ligne droite d'un récit-cadre, un autre regard surgit, qui semble se tourner lentement vers le silence et le mystère de l'espace du dedans (pour employer les mots célèbres de Michaux, un des meilleurs amis de Supervielle), comme le suggère bien la suspension du point d'orgue final: "*Et voici qu'elle a pris / Sa tête entre ses mains*". Il en résulte que, de cette manière aussi, l'opposition des plans d'énonciation que Supervielle s'emploie à mettre en place peut suggérer l'accès graduel à une scène intime, peut figurer un effort de réminiscence ("*Où l'ai-je déjà vue?*") orienté vers la découverte d'une vérité enfouie, à la fois intérieure et antérieure.

L'étude de genèse montre donc que la fable (poème et récit, poème ou récit, peu importe) se précise peu à peu comme histoire d'une *identité* vacillante. Le deuxième distique, à travers les repentirs successifs que notre manuscrit permet d'observer, est particulièrement révélateur à cet égard:

*"Elle a des yeux [très] si noirs
[Que je les cherche en moi]
[Que me croyant (je me crois) miroir]
[Et les recherche] Que je les cherche en moi"*

Je n'ai pas besoin d'insister sur l'intérêt du mot "*miroir*", fugacement apparu à la rime de "*noirs*", puis écarté, mais que l'on retrouve dans de très nombreux textes. Pour ne prendre que deux exemples de cette époque, ici même, dans *Le forçat innocent*, un poème porte ce titre; et quatre ans plus tard, dans *Les amis inconnus*, c'est une section entière qui est intitulée "*Le miroir intérieur*". Dans presque tous ces cas (et dans bien d'autres), le miroir apparaît en relation avec d'autres mots-clé: le *visage*, perçu comme expression d'un inconnu fondamental, le *silence* (le poème "*Le miroir*" est inclus dans la section "*Derrière le silence*"), ou encore le *nom*, en tant que révélation ultime. En un mot, le miroir est en relation avec la notion de *secret*, par quoi une identité se cherche, par quoi l'un se découvre autre, comme en une nouvelle version du célèbre mot de Rimbaud⁷.

Ici, le recours momentané au mot "*miroir*" dans l'élaboration du deuxième distique montre surtout, plus explicitement que la version finale, l'ambiguïté des rapports du poète et de la "*dame étrangère*", suggère même, peut-être, une certaine indistinction, comme si cette relation spéculaire révélait une voix profonde de l'homme, qui serait demeurée jusque là refoulée, annonçait une sorte de dépassement de l'altérité sexuelle. D'autres

poèmes le disent presque : *"Dans votre propre coeur / Entendez-vous le pas, / Mais c'est plutôt la voix / D'une femme qui pleure"*, ou encore ce simple vers : *"Nous sommes deux, nous sommes un"*⁸. De cette façon, le miroir peut renvoyer à la fiction d'un corps originel, antérieur à la séparation. Sans rentrer du tout dans une perspective analytique, on pensera au titre du célèbre conte *"L'enfant de la haute mer"*, d'ailleurs tout à fait contemporain de notre poème, en rappelant simplement qu'en français le mot "enfant" échappe justement à la définition générique, comme si le "mythe" imaginé par Supervielle était lui aussi d'une certaine manière en rapport avec l'idée d'une unité primordiale⁹.

Or il n'est pas indifférent que dans *"Plein ciel"* ce mouvement d'approche d'une vérité cachée s'inscrive dans un paysage circonscrit par deux éléments "hauts" et "pleins", le ciel et la mer (l'un étant d'ailleurs le "miroir" de l'autre, comme il est dit quelque part dans *Gravitations*). Car la recherche de Supervielle est fondamentalement liée à l'expérience décisive d'une pureté, d'un silence de la nature, que l'espace sudaméricain, et plus précisément uruguayen, a pu lui offrir dès son enfance. Le vers bien connu de *Débarcadères* le dit très sans équivoque : *"L'Amérique a donné son murmure à mon coeur"*. Il est intéressant de comprendre ce "murmure" dans deux sens : d'abord en référence au ton "murmurant" de la poésie de Supervielle (Jaccottet parle même de "marmonnement"), et l'on sait à quel point la simplicité, le refus de tout effet déclamatoire caractérisent cette poésie. Mais aussi comme allusion à une réalité qui n'est perceptible que dans des moments de recueillement intense. Car le murmure du coeur, c'est aussi le soubassement profond de l'être, jusque dans son aspect physiologique, dans la matérialité de l'organe lui-même : la chair, le sang, les ténèbres du corps - on connaît la méditation de Supervielle autour de ces thèmes.

En d'autres termes, et de son propre aveu, c'est le corps même du poète qui est intimement modelé par un espace de vent, de silence, de mer (*"Dans l'Uruguay sur l'Atlantique / L'air était si liant, facile"*). Lors de son long séjour à Montevideo pendant les années de guerre, Supervielle écrit à Jean Paulhan de nombreuses lettres, dans lesquelles il révèle tout à fait sans équivoque son attachement, en Uruguay, beaucoup plus à la terre qu'aux hommes, dans des mots parfois assez durs en ce sens, et qu'il n'aurait probablement pas osé employer aussi nettement ailleurs¹⁰. Car l'Uruguay, c'est pour lui avant tout la conjonction de l'océan et d'une plaine inhabitée, et surtout l'expérience, impossible dans les paysages européens, d'une nature d'avant les hommes. On se souvient des vers très éloquents de *"Retour à l'estancia"*, de *Débarcadères* : *"Je fais corps avec la Pampa qui ne connaît pas la mythologie" (...)* *"Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire"*. Telle est la "légende" privée de Supervielle, pour reprendre le mot qui donne justement son titre à la section où se trouve *"Plein ciel"* : en fait une sorte de mythologie des éléments, sans personnages¹¹.

C'est le mot aussi qui devait sans doute le rapprocher du peintre Pedro Figari, un de ses principaux amis uruguayens, dont le chemin croisera le sien à plusieurs reprises, aussi bien au Río de la Plata qu'en France. Les deux hommes entretiennent une longue

correspondance, particulièrement fournie entre 1923 et 1924, lorsque Supervielle apporte à Figari une aide décisive pour l'organisation de sa première exposition parisienne. Le 18 août 1924, il lui écrit : *"Vous dites que votre effort tend avant tout à sauver de l'oubli notre légende. Oui sans doute mais c'est surtout parce que vous êtes un vrai peintre (le plus authentique que l'Amérique du Sud nous ait donné) que vous nous intéressez tous"*. Dans le même temps, il lui consacre aussi plusieurs articles élogieux, lui dédie un conte, et ce qui, dans la première édition de *Gravitations*, constitue le poème final du livre (inclus dans la section *"Géologies"*). Il est tout à fait significatif pour notre propos que ce poème, qui porte le titre de *"Age des cavernes"*, consiste en une description d'un monde végétal et animal, où l'homme n'apparaît que furtivement, presque indiscernable de ce qui l'entoure. Il me semble qu'il y a là une intention d'offrir un écho, sur le plan littéraire, à un ensemble très particulier de tableaux du peintre uruguayen, qui ne comptent pas parmi ses oeuvres les plus commentées : la série des *"troglodytes"*, ou des *"hommes primitifs"*, qui représente le plus souvent des couples solitaires de figures nues appartenant à un univers édénique, sur des fonds de paysage où se laisse deviner parfois une vision de la côte uruguayenne. Par ailleurs, si la peinture la plus connue de Figari fourmille de personnages, la ligne horizontale omniprésente, qui scinde le tableau en deux, en séparant la terre et le ciel, et qui englobe toutes ces figures, n'est pas loin de fonder à sa façon un espace mythique comparable à celui de Supervielle.

Une autre des grandes amitiés du poète, qui lui renvoie à son tour l'écho secret de sa voix américaine, est une figure importante de la culture uruguayenne, aujourd'hui regrettamment, injustement reléguée dans un quasi oubli. Je veux parler de Susana Soca, et de son oeuvre majeure, qui est sa magnifique revue *"La Licorne"*, dont les trois premiers numéros paraissent à Paris en 1947 et 1948. Dès le départ, la revue est étroitement liée à la figure de Supervielle, ne serait-ce que parce que le texte qui ouvre le premier numéro est son poème *"Genèse"*, écrit en juillet 1946, au cours de son voyage de retour définitif en Europe (et qui sera repris peu après dans *Oublieuse mémoire*). Plus tard, en 1956, le septième numéro de la série uruguayenne est constitué en partie par un hommage collectif au poète. A cette occasion, Susana Soca écrit un texte pénétrant, intitulé *"Encuentros"*, au cours duquel elle se remémore une conférence sur l'Uruguay donnée à Paris, où une certaine émotion ne s'était communiquée à un public jusque là plutôt indifférent qu'au moment précis où Supervielle s'était mis à évoquer la qualité particulière du silence de son pays natal. Ce n'est qu'alors, dit-elle, qu'elle a pleinement compris à quel point cette poésie par ailleurs si française était déterminée au fond par une tonalité qui la débordait subrepticement. Pour elle, l'Amérique n'est pas un contenu épisodique, singularisant ou pittoresque, mais constitue beaucoup plus que cela, son nerf central et continu, telle une *"presencia imprevista que hace irrupción como un gran viento que desplazara el orden de los bosques y de los jardines franceses. Un gran viento indeterminado..."*. Et elle ajoute : *"Así como Guanamiru era el americano visto por el francés, así también Guanamiru miraba a Supervielle, en el interior del poeta"*. Il est tentant de comprendre ces mots

comme une reformulation de la thématique du miroir : l'étendue sudaméricaine regarde et réfléchit Supervielle; le regarde, le décentre - ou l'invite à chercher son centre réel au delà des certitudes trop assurées de sa voix française. D'où, explique-t-elle enfin, son choix pour un hommage radiophonique au poète quelques années auparavant, d'un poème représentatif parmi beaucoup, "*Pins*" ("*O pins devant la mer (...) O poseurs de questions / Confuses et touffues*", poème également composé, notons-le, en vers hexasyllabes). Sans doute parce que l'image de permanence et de stabilité des pins, contrastant avec la turbulence ininterrompue du vent et de la vague, réunissait le souvenir des pins méditerranéens et celui des pins caractéristiques des côtes de l'Uruguay. L'arbre, comme la mer, sont deux dieux tutélaires dans la poésie des uruguayens, écrivait de son côté le jeune Borges, à la même époque que "*Plein ciel*"¹².

Sans tirer du rapprochement aucun parti si ce n'est de suggestion poétique, je voudrais enfin m'arrêter sur une autre image mythologique de réunification, parce qu'elle est aussi en rapport avec le ciel, et la pratique même de la science astronomique, avec cet acte en définitive d'imagination poétique par lequel le ciel nocturne est l'objet, depuis l'Antiquité, d'une mise en ordre. Car la configuration d'une constellation, rappelons-le, ne représente qu'un découpage somme toute arbitraire, d'ailleurs historiquement fluctuant dans son dessin même, d'une région du ciel. C'est en particulier le cas de la constellation "*petite et discrète*", et une des dernières à avoir été officialisée, choisie par Susana Soca pour donner un titre à sa revue. Elle s'en est expliqué de cette manière: "*El nombre francés del unicornio fue dado a la revista pensando en «La licorne hissante et non passante», es decir, en la figura astronómica que representa una constelación pequeña y discreta perteneciente al cielo del norte y vista desde el sur*". Parce qu'elle se situe non loin de l'équateur céleste, cette constellation, tout en se rattachant au ciel du nord, peut être observée et reconnue depuis l'hémisphère austral. Tel est le symbolisme avoué du projet de la revue, qui est, comme on dirait aujourd'hui, d'"*interculturalité*".

Mais d'autres significations, non explicitées ici, affleurent et viennent s'enchevêtrer avec la précédente : elles reposent sur la figure même de l'animal fabuleux. Comme on sait, ce symbole ancien est particulièrement polyvalent, évolutif, sinon contradictoire. Dans l'Occident chrétien, il est en rapport à la fois avec la virginité et la puissance virile, avec la pénétration physique et la fécondation spirituelle, c'est-à-dire avec la pénétration du divin dans la créature. Ange et bête en même temps, il fait partie de l'univers de l'amour courtois, comme de celui de l'ésotérisme alchimique, où il semblerait que la licorne représente une sublimation miraculeuse de la vie charnelle, un mouvement visant à dépasser la condition humaine d'être doublé et clivé, une aspiration à transcender la sexualité en reconstituant l'androgne primordial.

On voit ici sur quel plan peut se retrouver un écho inattendu de la "*légende*" maritime de Supervielle: en tant que symbole du retour au centre, et à l'Unité, la licorne se rapproche de l'enfant de la haute mer. Cette constellation, à mi-chemin entre le sud et le nord, pourrait bien être celle que regarde pensivement la mystérieuse "*dame étrangère*"

de "*Plein ciel*". Une dame à la licorne, en quelque sorte, elle aussi créature imaginaire où se chiffre, la mémoire, l'attente, ou le désir d'une unité perdue. Un autre emblème, qui aurait bien pu être aussi, pour Supervielle, celui d'une réconciliation rêvée entre le Nord de sa langue maternelle, façonnée par des générations d'hommes, et le Sud solitaire, silencieux, "*pré-historique*", des plages uruguayennes. Et la parole non proférée de cette femme mystérieuse pourrait bien être celle des deux derniers vers d'un poème de Susana Soca, que Supervielle traduit pour le deuxième numéro de La Licorne française, et qui donc en un sens répondent à son propre poème, depuis le Sud:

*Busco el color del mar, el mar color de nube
Que algún hilo de oro como el jaspé atraviesa*¹³.

Plein ciel

Au milieu d'un nuage,
Au-dessus de la mer,
Un visage de femme
Regarde l'étendue,
Et les oiseaux-poissons
Fréquentant ces parages
Portent l'écume aux nues.

*(Je connais cette femme
Où l'ai-je déjà vue.)*

Les chiens du ciel aboient
Dans un lointain sans terres,
Ce sont bêtes sans chair
Qui ne connaissent pas
Cette dame étrangère,
Et donnent de la voix
Avec leur âme austère.

*(Elle a des yeux si noirs
Que je les cherche en moi.)*

Silence tout à coup.
Visages dans les mains
Vont les sphères célestes
Qui retiennent leur souffle

Pour que ce chant modeste
Se fraye comme il faut
Son chemin jusqu'en haut.

(Et voici qu'elle a pris
Sa tête entre ses mains).

Plein Ciel.

⊙ Au milieu d'un nuage
Au-dessus de la mer
Un visage féminin
Regard l'éternité
Et les ondes - passant
Fuyant tant de temps
Portent l'homme dans mes.

Je connais cette femme
Où l'air s'en va ?

Je suis l'air
qui s'en va ?

Les heures du ciel abritant
Sont un labyrinthe sans fin
A nos fils sans amour
Mais l'homme d'aujourd'hui
Avec lui son destin
Il se crée son sort
C'est dans l'éternité.

Silence tout à coup.
Visage d'ange dans
Vues de plus en plus
Qui se lèvent dans le souffle
Après qu'un chant modeste
Et qui fleurit la Terre ?
Le frage comme il faut
Son chemin jusqu'en haut

Elle a des yeux si noirs
Qu'ils sont comme des étoiles
Elle a des yeux si noirs
Qu'ils sont comme des étoiles
Elle a des yeux si noirs
Qu'ils sont comme des étoiles

Et voici qu'elle a pris
Sa tête entre ses mains

Le Vain du prison

" En milieu d'un pays,
 Au dessus d'un lac
 Un village de femme
 Regardait l'océan
 Et les oiseaux prirent
 Frequentant les parcs
 Portant l'homme au vent

Je n'aurais cette femme
Où l'on se voyait

(un trait ?)

Les chiens s'abîmaient
 Dans un landais sans tress
 Les bêtes sans chair
 Mieux d'un pays
 Elle n'en a pas
 Elle n'en a pas
 Cette dame étrangère
 Qui n'est pas de là
 Cette dame étrangère
 Et donne le vent
 Avec une éme au sein

Elle a des yeux si noirs
Qu'ils se les cherchent en moi.

Silence tout à coup
 Vingt dans les mains
 Vont les yeux de la terre
 Qui n'est pas une terre
 Après un état modeste
 Le pays comme il faut
 Sans chemin jusqu'en l'air

Et vous qui êtes à moi
La terre n'est pas la terre.

NOTES

- 1 Paris: Editions Robert Laffont-Bibliothèque Nationale (collection "La mémoire de l'encre"), 1991.
- 2 Une transaction secrète, Gallimard, 1987, p.211.
- 3 "J'ai toute une vie, en marge de l'autre, qui se déroule dans les paquebots" (Boire à la source, p.170).
- 4 "Génétique et thématique: Gravitations de Supervielle", Etudes Françaises 28-1, 1992, p.91-107; "Tendances de la genèse poétique", Genesis n°2, 1992, p.11-26; "Ecriture et réparation dans l'oeuvre de Supervielle", Littérature n°90, mai 1993, p.49-61.
- 5 Dans le domaine français, on retrouve cette ambivalence du regard sur la nuit étoilée dans l'opposition entre Joubert, au XVIIIe siècle, et Mallarmé, au XIXe. Voir à ce sujet les commentaires de Maurice Blanchot, dans *Le livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959).
- 6 "Le conte va directement d'un point à un autre alors que le poème, tel que je le conçois généralement, avance en cercles concentriques".
- 7 Il est intéressant de remarquer que, par une bien curieuse coïncidence, c'est précisément au sujet de ce poème que Supervielle évoque indirectement cette notion, bien que sur un autre plan, lorsqu'il écrit à son ami Jean Paulhan, vers 1941: "Dans toute magie poétique - et sans doute aussi dans ce que l'on appelle inspiration il y a des voyelles ou des sons qui reviennent à l'état d'obsession (...) Mon poème "Plein ciel" paru, grâce à toi, dans Mesures, repose du commencement à la fin sur les dominantes a et i qui reviennent continuellement. Je m'en aperçois aujourd'hui deux ans après l'avoir publié".
- 8 Le forçat innocent, p.90; Les amis inconnus, p.201 (édition Folio Gallimard).
- 9 Dans l'édition définitive de Gravitations, la section "Le large" comprend le poème "Le village sur les flots", qui contient clairement en germe "L'enfant de la haute mer", et notamment ces vers, où on remarquera que le mot est masculin: "Un enfant de l'éternité / cher aux solitudes célestes / Plein d'écume et de vent".
- 10 "Ici c'est le vide absolu pour ce qui est des échanges. Je n'ai pas un seul véritable ami. Heureusement qu'il y a aussi en Uruguay des arbres et des animaux. Les nuages, aussi, bien plus beaux qu'en France et qui me montrent qu'il ne faut pas désespérer de l'avenir du pays." (18 janvier 1940); "Je crains de m'abêtir ici dans les viandes saignantes et le manque d'échanges spirituels, au milieu d'un caquetage aussi bruyant que sans signification." (24 février 1941); "L'Uruguay est le pays du vent. Voilà quatre mois de suite qu'il souffle" (30 décembre 1945); "Il est temps que je rentre. On s'abêtit à vivre si longtemps loin de la France" (23 mars 1946) (Archives Jean Paulhan, Paris).
- 11 "Mais ne vivons-nous pas toujours plus ou moins dans le fabuleux, dans un mythe présidé par le soleil lui-même qui nous trompe du matin au soir en faisant mine de se lever et, après un trajet abusif, de se coucher devant nous?" (Boire à la source, p.180).
- 12 "Reverencia del árbol de la otra banda", dans *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- 13 Dans la traduction de Supervielle: "Je cherche la couleur de la mer / La mer couleur de nuée comme un jaspe par un fil d'or traversé".

JULES SUPERVIELLE ET L'ÉPIQUE

DOMINIQUE COMBE

"*La France n'a pas la tête épique*": on a beaucoup glosé, depuis le célèbre diagnostic de Voltaire, sur l'échec de la poésie épique en France, malgré les tentatives renouvelées du XVIe et au XIXe siècle (y compris celle de Voltaire), et sur sa disparition - alors même que les autres littératures européennes continuaient à lui accorder une place de choix - du *Paradis perdu* (1667) de Milton à la *Messiede* (1748-1773) de Klopstock. Et il est certes indéniable que le genre épique en vers, conçu selon l'héritage classique de la *Poétique* d'Aristote comme le genre noble par excellence, a été supplanté par le genre lyrique, auquel la poésie a fini par se résumer à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. De ce point de vue, *La Légende des siècles* (1859-1883) est souvent présentée comme le terme d'une longue agonie, tandis que les épopées humanitaires d'Edgar Quinet sont laissées à l'historien de la littérature.

Si hormis *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et, précisément, *La Légende des siècles*, la littérature française compte peu de poèmes épiques essentiels - à la différence de l'italienne, avec la *Jérusalem délivrée* (1575) du Tasse et le *Roland furieux* de l'Arioste (1532) ou de l'anglaise, avec le *Paradis perdu* de Milton -, il faut tout de même relever la présence diffuse de l'épique - sinon de l'épopée -, non seulement sous d'autres formes (en prose, en particulier dans le roman, de Balzac à Zola, ainsi que Lukacs n'a pas manqué de le relever), mais dans la poésie moderne elle-même: chez Claudel, chez Saint-John Perse, chez Aragon, bien évidemment, mais aussi chez des poètes comme Supervielle, qui paraissent pourtant très éloignés de l'emphase oratoire du style épique - sans parler des parodistes comme Queneau ou Des Forêts dans ses *Mégères de la mer*.

Ce n'est pas le moindre des paradoxes que la poésie de Supervielle, souvent citée pour sa simplicité, l'humilité familière de son ton, participe aussi à sa manière des enjeux grandioses de l'épique et du "haut langage". Mais Supervielle n'a-t-il pas lu assidûment, ainsi qu'il le confie à Etiemble, Hugo et D'Aubigné? Qu'est-ce que Supervielle, de ce point de vue, peut avoir de commun avec la rhétorique oraculaire de Saint-John Perse, dont le verset, depuis *Anabase* (1924) est voué à la célébration des noces de l'homme avec le cosmos (pour ne retenir que l'exemple d'un contemporain de Supervielle)?

Pour réfléchir à la place et au rôle paradoxal de l'épique chez Supervielle je voudrais m'appuyer sur *Gravitations* (1925) et, surtout, *La Fable du monde* (1938)¹.

Epopée cosmique et cosmogonies

La poésie cosmique. On ne trouverait certes guère chez Supervielle les grands thèmes de l'épopée classique, définie au XVIII^e siècle par l'Abbé Batteux comme "*récit poétique d'une action héroïque et merveilleuse*": la guerre, sur le modèle de l'*Iliade*, la fondation d'une cité ou d'un peuple, sur le modèle de l'*Enéide* (repris par Saint-John Perse dans *Anabase*), la commémoration des grands événements fondateurs d'une nation. La dimension politique ou historique, essentielle à l'épique même si le "*merveilleux*" s'y mêle, n'y est guère représentée, à l'exception de quelques poèmes de *La Fable du monde*, qui font allusion à la montée des périls dans les années 30 et à la guerre d'Espagne, du recueil 1939-1945, évidemment, et de quelques poèmes du *Corps tragique* qui évoquent la Guerre d'Algérie. De ce point de vue, Supervielle, étranger à ce qu'Eluard appelle la "*poésie de circonstance*", est très éloigné de Hugo et de D'Aubigné.

Si l'oeuvre touche au genre épique, c'est par l'amplitude de l'espace qu'elle embrasse, par sa vocation à ce que Hegel nomme la "*totalité originelle*", et qui s'exprime dans les théogonies et les cosmogonies primitives. Comme pour Walt Whitman, que Supervielle a lu dans sa jeunesse, comme pour Saint-John Perse, comme pour le Claudel des *Cinq grandes odes*, on peut légitimement parler de "*poésie cosmique*" - ce qui n'est d'ailleurs aucunement incompatible avec la filiation hugolienne et avec le Romantisme en général, bien au contraire. Le titre *Gravitations*, indique bien cette perspective cosmique qui réinscrit l'homme et la terre dans l'espace céleste et intersidéral. La poésie n'est pas centrée sur la subjectivité narcissique du Moi lyrique, qu'elle réintègre dans le Tout de l'univers, mais elle représente la pampa, l'océan, le ciel, les nuages, la Terre, les astres, les étoiles, aussi bien que les profondeurs terrestres et le "*creux du monde*", selon le titre d'un poème de *Gravitations*. Selon une métaphore omniprésente, le poète se présente comme un astronome, ou un "*astrologue*" (cf. la section "*le coeur astrologue*" dans *Gravitations*) qui observe à distance le spectacle du monde, dont il participe pourtant:

*Le regard de l'astronome
Emeut au fond de la nuit
Sous le feuillage des mondes
Une étoile dans son nid* ("Alarme", Pleiade, p. 203)

¹ Cités dans l'édition Gallimard, "Poésie", 1996 et 1987, notés G et FDM.

Supervielle, Laforgue et Hartmann. Le thème astronomique des "*gravitations*" - et en particulier l'image de la Terre perdue dans la nuit céleste - semble profondément marqué par la poésie de cet autre Montévidéen, Jules Laforgue, que Supervielle a beaucoup lu. Ainsi, parmi d'autres exemples (cf. également "*Souffle*", "*Planète*", "*Terre*", dans le même recueil ou, déjà, "*La Terre*" dans *Débarcadères*), dans "*Prophétie*":

*Un jour la Terre ne sera
Qu'un aveugle espace qui tourne
Confondant la nuit et le jour.* (Pleiade, p. 168)

On ne peut s'empêcher de penser ici aux premiers poèmes philosophiques de Laforgue, écartés par la suite pour leur sérieux métaphysique, et qui devaient constituer le recueil *Le Sanglot de la terre*, inspiré de la philosophie "*cosmique*" de Hartmann, disciple dissident de Schopenhauer qui voyait dans l'Inconscient le principe de la vie cosmique (Laforgue avait lu la traduction française de la *Philosophie de l'Inconscient*, parue en 1876). L'épopée est ici une épopée métaphysique.

Le microcosme et le macrocosme. Supervielle s'inscrit dans une tradition qui, au-delà du Romantisme, est également fondée par les grandes épopées renaissantes et leur philosophie analogique. *Gravitations* et *La Fable du monde* mettent en effet en oeuvre une conception analogique de l'univers dans laquelle l'homme est en étroite correspondance avec le cosmos, le microcosme avec le macrocosme, comme dans les *Hymnes* de Ronsard et, surtout, *Le Microcosme* (1562), vaste épopée de 30000 vers de Maurice Scève. Ainsi, dans le poème de *Gravitations*, "*Distance*", l'esprit humain est assimilé à l'espace intersidéral que le poète-astronome observe, de sorte que l'infiniment petit et l'infiniment grand se rejoignent:

*Dans l'esprit plein de distances qui toujours se développent
Comme au fond d'un télescope
L'homme accueille les aveux de sa pensée spacieuse,
Carte du ciel ou s'aggravent Altaïr et Bételgeuse.* (Pleiade p. 189)

Dans *La Fable du monde*, la très belle section "*Nocturne en plein jour*", qui met en scène le corps dans son intimité, est entièrement construite sur les correspondances organiques entre la nuit intérieure des viscères et la nuit extérieure: "*Nuit en moi, nuit au dehors*". Très proche de l' "*espace du dedans*" de son ami Henri Michaux, Supervielle retrouve les accents de la poésie baroque (Jean de Sponde, par exemple, qu'il paraît avoir lu) pour représenter la circulation du sang, la pulsation incertaine du coeur malade, la respiration, pour les relier à la vie de l'univers, lui-même présenté comme un corps, selon un double mouvement de "*chiasme*" (Merleau-Ponty) métaphorique:

*Ici l'univers est à l'abri dans la profonde température de l'homme
Et les étoiles délicates avancent de leurs pas célestes
Dans l'obscurité qui fait loi dès que la peau est franchie,
Ici tout s'accompagne des pas silencieux de notre sang
Et de secrètes avalanches qui ne font aucun bruit dans nos parages,
Ici le contenu est tellement plus grand
Que le corps à l'étroit le triste contenant...
Mais cela n'empêche pas nos humbles mains de tous les jours
De toucher les différents points de notre corps qui loge les astres,
Avec les distances interstellaires en nous fidèlement respectées.
(“Le Corps”, Pléiade p. 374)*

Cosmogonies. Comme l'indique une fois encore le titre *Gravitations*, cet univers est en mouvement, dans une perpétuelle genèse, du reste signifiée par le pluriel du poème “Commencements”, dans la section “Matin du monde”, dans *Gravitations*. C'est par cette poésie de la naissance sans cesse renouvelée que le recueil retrouve la tradition épique des grandes cosmogonies antiques, sur le modèle d'Hésiode, mais aussi de la poésie scientifique inspirée du *De natura rerum* de Lucrèce. C'est dans cette tradition qu'on peut situer le poème “Les Germes”, inspiré des thèses du savant suédois Arrhénius :

*Voici les germes espacés, le pollen vapoureux des mondes,
Voici des germes au long cours qui ont mesuré tout le ciel* (Pléiade p. 184)

Ici Supervielle présente une cosmogonie sous le signe du paganisme et du matérialisme antique, dans une sorte de mystique de la matière personnifiée, d'où émerge l'humanité et la pensée:

*Ils échappèrent fluides au murmure enlisé des mondes
Jusqu'où s'élève la rumeur de nos plus lointaines pensées
Celles d'un homme songeant sous les étoiles écouteuses* (ibid)

Mais, aussi bien, cette épopée cosmique verse dans une sorte de panthéisme mystique qu'on retrouve encore dans *La Fable du monde*.

La Genèse et le récit des origines

La hantise des origines. Supervielle a longtemps été hanté, dès les années 1932-33, par le projet d'un “grand poème sur la Création”, inspiré de la Bible, qu'il s'était mis à lire et à relire, sans pour autant retrouver une foi perdue dès l'enfance. Ce projet conduira

à la publication de *La Fable du monde*, en 1938. La première section, qui donne son titre à l'ensemble, s'ouvre sur une cosmogonie où interviennent tour à tour l'homme, la femme, le chien, l'arbre; mais cette fois le modèle de référence est explicitement biblique, et Dieu se trouve directement représenté comme le Créateur. Selon la même inspiration, à la même époque, Supervielle compose le recueil de contes *L'Arche de Noé*, avec notamment un récit de la “Création des animaux”, qui fait pendant aux poèmes de la *Fable*. C'est également à cette époque que Supervielle commence à travailler à un autre recueil en prose, les *Premiers pas de l'univers*, qui relève plutôt de l'inspiration mythologique. C'est dire l'importance de la préoccupation de l'origine, de la naissance, de la création, dans la pensée de Supervielle, qui cherche à “boire à la source” et, en somme, à retrouver sa propre origine - sa naissance et les parents disparus.

Le modèle biblique détourné. Toute la question est de savoir dans quelle mesure *La Fable du monde* peut être considérée comme une nouvelle version poétique de la Genèse, comme une épopée biblique à la manière de *La Légende des siècles*, ou du projet inachevé *Dieu*, par exemple. Comme chez Hugo, la démarche de Supervielle est essentiellement interrogative; mais l'interrogation finit par subvertir totalement le modèle biblique. En effet, l'image que le poète propose du Créateur est celle d'un “Dieu très atténué”, pour reprendre le titre d'une section, caractérisé par sa faiblesse, sa fragilité devant ses créatures bien plus que par sa toute-puissance:

*O Dieu très atténué
Des bouts de bois et de feuilles,
Dieu petit et séparé,
On te piétine, on te cueille
Avec les herbes des prés.* (Pléiade, p. 370)

La Création elle-même n'a rien d'une Genèse triomphale; le Créateur est en proie au doute, à l'incertitude et c'est laborieusement que du chaos naissent l'univers, puis l'homme, puis la femme, les animaux, les arbres: “Je suis dans la noirceur”, “Je ne sais maintenant ce que je porte en moi”, “Parfois je ne sais rien de ce qui va venir” - tels sont les humbles aveux de faiblesse lâchés par Dieu, qui est en somme dépassé par une Création qu'il ne peut maîtriser, et qui perd d'ailleurs son absolue nécessité: “ce que je fis, pensant à autre chose/Cela tombe de moi comme un fruit oublié” (27). A la fin du premier poème de la section, “Le chaos et la création”, Dieu, “lassé”, finit par s'arrêter et dormir. Le modèle biblique se trouve profondément remis en question par la représentation d'un Dieu “humain, trop humain”, conçu à l'image de l'homme plutôt que l'inverse (comme en témoigne par exemple le sentiment de “tristesse” qu'il éprouve devant les errements de l'humanité). Du reste, la transformation de l'intertexte biblique est attestée par le bouleversement de la chronologie, puisque, selon l'ordre des poèmes, Dieu

crée l'homme, puis la femme, avant "le premier arbre" et le "premier chien". En outre, signe probant de l'impuissance divine, la formule *fiat lux* demeure incomplète : "Que la lumière soit..." (25), comme si le Verbe n'était pas pourvu de sa valeur performative.

Les fondements religieux de l'épique. Cette mise en scène humanisée, anthropomorphique, d'ailleurs infiniment touchante, de la Création tient certes au rapport de Supervielle avec la religion et le "Grand Code" (N.Frye) de la Bible. Lorsqu'il entreprend la composition du poème, il signifie clairement qu'il "croit sans y croire" et que son Dieu est "essentiellement poétique". La "Lettre à l'inconnu", adressée à Dieu est davantage un questionnement qu'une prière : "J'écris un assez long poème en versets dont le ton ou plutôt le sujet t'étonnera peut-être un peu. Je m'adresse à Dieu, un Dieu dont je ne suis pas sûr qu'il existe", confie-t-il à Paulhan. C'est donc le fondement religieux de l'épopée biblique, la foi qui, faisant défaut, empêche Supervielle de s'inscrire dans la lignée des grands poètes chrétiens de Dante, D'Aubigné, Milton jusqu'à Claudel. En cela, Supervielle se distingue même de Hugo, dont la croyance, certes hétérodoxe, n'en fonde pas moins la poésie. Supervielle ne fait aucunement profession d'athéisme, il se contente, au fond, d'illustrer un profond agnosticisme, qui s'accompagne d'un sens du sacré.

L'intertexte de l'Ancien Testament sert ainsi de support thématique à l'élaboration d'une fiction poétique - d'une "fable", au sens d'une oeuvre de l'imagination, au même titre presque que la mythologie pour un écrivain classique. Il n'empêche que, malgré le rôle précisément dévolu aux fictions dans l'épopée traditionnelle, l'effondrement de la croyance ruine la cohérence organique du style épique. Privée de ses références vécues, l'épopée biblique se trouve abstraite de la culture qui lui avait donné naissance, et perd dans sa forme la belle assurance que lui conférerait la source d'inspiration de la foi. A l'agnosticisme du poète répondent les incertitudes du récit poétique, et par là le tremblement de la forme épique.

On peut mesurer la distance qui sépare Supervielle d'une épopée religieuse d'inspiration biblique, en comparant la *Fable du monde* avec les poèmes de Patrice de la Tour du Pin, que Supervielle introduisit à la NRF. *La Genèse* (1945, puis repris en prélude à la *Petite Somme de poésie* en 1967) affiche très clairement l'influence du poème de Supervielle, pour le relire à travers une grille catholique "orthodoxe", qui rétablit le Créateur dans sa Toute-puissance jubilatoire :

*Que les plus claires laisses de bonheur
Se séparent du temps et de la marche de la mer
Et tournent sur elles-mêmes !
(...)
Qu'elles soient des îles de clarté,
Les tout premiers corps prélevés hors du temps,*

Et pour les vagues qui dépassent, des aimants. (La Quête de joie, Gallimard, "Poésie", 1967, p.135)

L'impossible récit poétique

Peut-être le fait que Supervielle n'adhère pas aux valeurs présumées par la référence à la Genèse explique-t-il la difficulté pour le poème à relater les origines de l'univers. Certes, à la différence de la plupart des poètes de son temps qui, suite à l'exclusion prononcée par Mallarmé à l'encontre de "narrer", "enseigner", "décrire", encore amplifiée par Valéry et les défenseurs d'une poésie pure, Supervielle ne répugne nullement au récit en vers tel que Hugo pouvait le pratiquer.

Dans *En songeant à un art poétique*, il confie d'ailleurs que, chez lui, "la logique du conteur surveille la rêverie divagante du poète". Il serait du reste possible de mettre les poèmes en relation avec les contes en prose, selon un réseau de correspondances plus ou moins explicites. Ainsi du "Village sur les flots" dans *Gravitations*, dont le correspondant en prose figure dans *L'Enfant de la haute mer*, ou des "Poèmes de Guanamiru", qui renvoient au *Voleur d'enfants* et à sa "suite", *Le Survivant*. C'est dire les affinités de la poésie de Supervielle avec la fiction narrative. *La Fable du monde*, en particulier, paraît mobiliser tous les moyens grammaticaux et énonciatifs du récit, d'ailleurs appelés par le mot "fable", qu'il faut entendre non seulement dans les sens de fiction, mais d'abord dans le sens étymologique, et aristotélicien (mythos) de récit du monde (de ses origines). Mais l'univers du conte, s'il a le merveilleux en commun avec l'épopée, ne saurait rivaliser quant à la hauteur de ton.

Le style familier. Aussi faut-il également entendre "fable" au sens d'apologue à la manière de La Fontaine, attesté par la section finale, "Fables", où s'affiche ouvertement la narrativité - comme dans "Peau neuve" ou dans "Chevaux sans cavaliers", poème de clôture :

*Il était une fois une cavalerie
Longueusement dispersée
Et les chevaux trempaient leur cou dans l'avenir
Pour demeurer vivants et toujours avancer.*

Et dans leur sauvagerie ils galopèrent sans fatigue. (Pléiade, p. 403).

Rien d'héroïque : l'univers est ici celui du conte. Mais si le poème se présente bien comme un court récit, il reste délibérément très en-dessous du style "haut" qui définit généralement le genre épique, auquel Supervielle répugne par crainte de la grandiloquence et de l'obscurité. En un sens, le ton familier de la fable et du conte, tout à fait

caractéristique de l'écriture de Supervielle, est à l'opposé de la hauteur de ton de l'épopée classique - à moins qu'on ne se réfère aux tentatives de Lamartine pour fonder une "épopée intime" (Jocelyn, 1836). C'est la même tonalité familière, créée par l'emploi d'un vocabulaire quotidien, par le refus du mot rare ou précieux - à la différence de Saint-John Perse, par exemple -, par la simplicité de la syntaxe, proche de la parole ordinaire, qu'on retrouve dans le récit des origines de la Création:

*C'était lors de mon premier arbre,
J'avais beau le sentir en moi
Il me surprit par tant de branches,
Il était arbre mille fois. (Pléiade p. 358).*

Cette stylistique de l'immédiat, du quotidien correspond étroitement aux incertitudes d'un Dieu profondément humanisé, et rompt avec le rite d'une parole solennisée, hiératique, généralement retenue par les poètes épiques - de Hugo à Saint-John Perse - pour signifier la transcendance, ou du moins le sacré.

L'énonciation dialogique. L'énonciation elle-même s'écarte largement du récit épique à la troisième personne. La "distance" prêtée par la tradition critique au discours épique est abolie par la présence directe du Créateur lui-même, à la première personne, dans un vaste monologue. Par là, le poème s'apparente bien davantage au "monologue dramatique", à ce que la critique allemande nomme "Rollengedicht" qu'à l'épopée - c'est-à-dire à un genre hybride du lyrique et du dramatique. Dès l'ouverture du "Chaos et la création", en effet, Dieu prend la parole: "Je suis dans la noirceur et j'entends ma puissance". Ce point de vue subjectif sur la Genèse, qui bien évidemment, transforme radicalement le texte biblique, est maintenu au fil de la première section "La Fable du monde", comme suffirait d'ailleurs à le prouver les véritables didascalies que sont les sous-titres "Dieu parle". Lorsque le poème, dès la deuxième section "Prière à l'inconnu", se tourne vers le microcosme humain, le Je désigne cette fois le poète, mais il maintient la présence d'un sujet lyrique incompatible avec l'"objectivité", la "distance" (si l'on se réfère à la philosophie de l'épique, de Schlegel, Hegel à Lukacs) de l'épos. En d'autres termes, le mode narratif de l'épopée est battu en brèche par les modes dramatique et lyrique, de sorte que le lecteur ne prend pas connaissance rétrospectivement de la Genèse, mais il assiste comme "en temps réel" à son déroulement, grâce à la force performative du langage poétique, comme devant une scène de théâtre. A la différence de l'épopée, la *Fable du monde* est essentiellement dialogique. Pour lire un récit épique, il faut se reporter au poème "Genèse", sans doute composé en même temps que *La Fable du monde*, mais inséré dans le recueil *Oublieuse mémoire* (1949), peut-être à cause d'une énonciation à la troisième personne qui ne pouvait s'accorder avec la subjectivité de *La Fable* :

*Encore ruisselant du jour qu'il venait de créer,
Comme celui qui est pour la première fois éclairé par une lumière extérieure à lui,
Dieu parcourait le monde de son pas de commandement,
Suivi à distance respectueuse par un soleil luisant de gratitude (Pléiade, p. 522)*

Composition et temporalité. A la différence de *La Légende des siècles*, la composition d'ensemble de *La Fable* ne respecte aucune chronologie, ni aucune logique narrative. Certes, la succession des pièces de la première section paraît définir une certaine continuité temporelle qui, à défaut de mode narratif, définit tout de même ce qu'Aristote appelle "mythos" (encore que la chronologie, comme on l'a vu, s'écarte curieusement de celle de la Genèse). Mais l'ensemble du livre ne paraît avoir d'autre principe d'organisation que l'alternance des thèmes du microcosme et du macrocosme, selon un mouvement binaire de rétrécissement et d'extension, de systole et de diastole. Mais en aucun cas ne se dessine une logique qui permettrait à une progression de se développer. Comme pour *Gravitations*, Supervielle travaille essentiellement par la juxtaposition de séries thématiques de poèmes, généralement pré-publiés en revues, pour un "recueil", certes plus organisé que *Gravitations*, qui selon Supervielle était "sans intention réelle de classement", mais sans véritable souci d'une continuité temporelle. En fait de "long poème sur la Création", selon le projet qui était le sien, Supervielle ne livre que des fragments discontinus qui ne parviennent pas à s'organiser en un récit cohérent des origines, comme si l'épopée était décidément impossible. Comment, en effet, concevoir une épopée non narrative?

Hétérogénéité métrique. De cette impossible totalisation et unification, qui constitue pourtant l'essence de l'épique, témoigne encore l'extraordinaire variété des rythmes retenus - du vers régulier: alexandrin, décasyllabe, octosyllabe, etc. au verset. Cette hétérogénéité paraît nuire à l'unité d'ensemble, et ne conduit guère le lecteur à percevoir le texte comme un "bloc" - tel celui des *Tragiques* -, mais plutôt comme un "recueil d'inspiration diverse", comme aurait dit Mallarmé. Certes, on constate la prédominance du vers régulier, ce qui confirme une évolution déjà amorcée avec *Le Forçat innocent* et *Les Amis inconnus*, mais aussi une répartition plus accusée entre des sections tout entières composées en vers réguliers, comme "La Fable du monde", avec un jeu sur l'alexandrin ("Le Chaos et la création") et les mètres courts, avec des variations sur le pair et l'impair, et d'autres où s'affirme le verset, comme "Prière à l'inconnu" ou "Tristesse de Dieu". Les autres sections sont formellement mixtes, surtout "Nocturne intérieur". Le verset semble s'imposer lorsque la parole se fait plus ouvertement lyrique, tandis que les mètres réguliers épousent plus fidèlement le récit. Mais, dans l'ensemble, le mètre épique traditionnel, le décasyllabe, et son substitut moderne, l'alexandrin, semblent un peu disparaître derrière cette prolifération des rythmes variés.

Epopée et sens

Si la matière de *Gravitations* et surtout de *La Fable du monde* s'apparente à l'épique, il semble assez évident que Supervielle n'a pu, ou peut-être n'a voulu composer un poème épique, malgré son désir d'un "long poème sur la Création". Si Supervielle, à la différence de la plupart de ses contemporains, ne répugne pas au grand poème narratif, il semble toutefois ne pas pouvoir renouer avec Hugo ou D'Aubigné, faute d'une confiance suffisante dans les pouvoirs du récit et, sans doute, d'adhérer à une religion qui assurerait les fondements de ce récit.

Comme la plupart des poètes épiques - comme D'Aubigné, Milton ou Hugo -, Supervielle fait de la Genèse une allégorie "en abyme" de la création poétique : Dieu est, selon le *topos*, le double du poète - "un dieu de poète", ainsi qu'il le reconnaît lui-même volontiers. Mais cette allégorie révèle avant tout la fragilité du Créateur, et par là même une image hésitante, mal assurée, dans le tremblement, de la création poétique - ce qui est évidemment tout le contraire du prophétisme et de l'héroïsme hugolien. D'où peut-être, cette hésitation, cette ambiguïté formelle d'un poème qui n'est pas suffisamment sûr de lui pour s'accomplir dans la "sérénité" objective de l'épique, où doit triompher un récit tendu vers un dénouement, selon une progression inéluctable, dans une forme régulière, garantie par un sens. La fragilité d'un "Dieu atténué", la timidité des adresses à "l'inconnu", qui laissent le poète dans le doute et l'interrogation, l'empêchent d'accomplir le Grand Récit en vers fondé sur l'unité que confère la croyance. C'est précisément cette confiance dans la vocation de la poésie au Sens - métaphysique ou religieux - qui empêche Supervielle de produire les poèmes épiques que publient Saint-John Perse ou Césaire, à la même époque (*Cahier d'un retour au pays natal* date de 1939, et se présente comme une épopée de la négritude retrouvée et assumée), pour ce qui est du sens "païen", ou, sur le versant chrétien, Claudel, Pierre Emmanuel ou Patrice de la Tour du Pin. A cet égard, malgré des poétiques antithétiques, Supervielle est plus proche de la "contre-épopée" de *L'Homme approximatif*, publiée en 1934 par Tzara, qui, évacuant l'orgueil héroïque, présente l'humanité dans sa fragilité et sa précarité.

SUPERVIELLE ET LA CRÉATION POÉTIQUE

MICHEL COLLOT

Dans une conférence intitulée "Comment je suis devenu poète" ¹, Supervielle plaçait à l'origine de sa vocation poétique l'écart géographique entre la France et l'Uruguay qui a déchiré son existence, et le choc provoqué en lui par la révélation tardive de la mort de ses parents. Ces deux faits majeurs de sa biographie sont à la source d'un sentiment d'étrangeté qui l'a accompagné toute sa vie et qu'il a cherché à la fois à exprimer et à exorciser par l'écriture.

Supervielle dit même avoir à certains moments côtoyé la folie, et c'est par peur d'y sombrer qu'il s'est, pendant de nombreuses années, cantonné dans une poésie assez académique, dont sa culture, très classique, lui fournissait les modèles. Mais ces derniers ne lui permettaient pas d'accéder à son intime étrangeté : "Si je me suis révélé assez tard", avoue-t-il, "c'est que longtemps j'ai éludé mon moi profond. Je n'osais pas l'affronter directement". Pour devenir lui-même, il lui "fallut avoir les nerfs assez solides pour faire face aux vertiges, aux traquenards du cosmos intérieur" ².

Il n'y est parvenu qu'à partir de 1919, à la suite de plusieurs expériences décisives. L'horreur et l'absurdité de la guerre elle-même, tout d'abord, a rendu impossible le lyrisme traditionnel qu'il avait pratiqué jusqu'alors. Les retrouvailles avec les grands espaces de son enfance américaine l'ont poussé à faire craquer le cadre de la métrique classique. La découverte tardive des grands précurseurs de la poésie moderne, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, mais aussi Claudel et Whitman, les amitiés nouées avec des contemporains comme Larbaud, Max Jacob, Henri Michaux, lui ont appris tout le parti qu'un poète pouvait tirer de son inconscient, et lui ont proposé pour ce faire des formes nouvelles.

Mais, à la différence des Surréalistes, Supervielle n'a jamais voulu s'abandonner complètement aux forces de l'Inconscient, aux puissances du rêve, aux automatismes du langage. Il partage peut-être cette réserve avec une partie des avant-gardes sud-américaines, qui se sont inspirées du Surréalisme, mais n'y ont pas complètement adhéré : c'est peut-être sur cette base que Supervielle s'est lié avec des revues argentines et uruguayennes comme *Proa*, *Martín Fierro* ou *La Cruz del Sur*.

Supervielle entend exprimer les vertiges du cosmos intérieur mais aussi les "fixer", les maîtriser, pour des raisons qui sont à la fois psychologiques, éthiques et esthétiques. Il a connu de trop près la folie pour avoir envie de la contrefaire ou d'y sombrer. Il ne veut pas d'une poésie incommunicable, et il a d'autant plus besoin d'être compris qu'il se sent obscur à lui-même. Il cherche à donner au poème une unité de sens et une forme cohérente. Il occupe de ce fait une place originale dans la poésie du XX^{ème} siècle: proche de ses contemporains par la mobilisation de l'irrationnel, il s'inscrit dans une tradition classique par son souci de la précision et de l'harmonie formelle.

Le seul texte où Supervielle ait développé et explicité son art poétique illustre bien ces deux aspects complémentaires de sa démarche. Il s'agit d'*En songeant à un art poétique*, qui n'a été publié qu'en 1951 dans *Naissances*, mais qui reprend des textes plus anciens: notamment un entretien avec Romualdo Brughetti, paru à Buenos Aires en 1937 dans une anthologie de la poésie uruguayenne³, une conférence donnée à Montevideo en 1945⁴, et un texte donné en espagnol dans la revue *Sur* en 1950⁵. Supervielle y insiste sur la nécessité de se plonger dans un état de demi-conscience, qui permet de se délivrer de la pensée logique, et de revivre avec intensité des expériences et des émotions profondes: *"l'inspiration se manifeste en général chez moi par le sentiment que je suis partout à la fois, aussi bien dans l'espace que dans les diverses régions du coeur et de la pensée"*.

Supervielle s'est toujours voulu un poète cosmique, et ce don d'ubiquité qui caractérise selon lui l'inspiration est une matière d'exprimer et de dépasser le partage entre deux continents qui a marqué sa vie et son oeuvre. Il repose aussi sur une sorte d'osmose entre le moi et le monde: *"quand je vais dans la campagne, le paysage me devient presque tout de suite intérieur par je ne sais quel glissement du dehors vers le dedans, j'avance comme dans mon propre monde mental"*. Cette fusion entre l'intérieur et l'extérieur n'est qu'un aspect d'une confusion généralisée, où se mêlent les contraires:

"L'état de poésie me vient d'une sorte de confusion magique où les idées et les images se mettent à vivre, abandonnent leurs arêtes [...] Cependant, pour l'esprit mélangé de rêves, les contraires n'existent plus, l'affirmation et la négation deviennent une même chose et aussi le passé et l'avenir, le désespoir et l'espérance, la folie et la raison, la mort et la vie".

On reconnaît dans ce passage, écrit en 1933⁶, l'influence du Surréalisme, qui cherchait le point sublime à partir duquel les contraires cesseraient d'être perçus comme antinomiques. Supervielle admet la nécessité de laisser parler l'Inconscient, qui, selon Freud, ignore le principe de non-contradiction. Le poète doit abdiquer dans un premier temps le contrôle de la pensée logique, et donner une certaine initiative aux mots: *"Le chant intérieurs s'élève, il choisit les mots qui lui conviennent"*. Supervielle ajoutait en 1933: *"j'assiste à tout cela en intervenant le moins possible, éprouvant en sourdine, dans un même temps, des impressions qui seraient opposées en temps ordinaire: je vais à ma rencontre et me perds de vue, je m'effraie et me rassure, je me libère et m'embarrasse, je me fais vivre et je me tue"*.

Cependant, à la différence des Surréalistes, adeptes de l'écriture automatique, Supervielle ne laisse pas le langage parler tout seul. Il essaie peu à peu d'éclaircir le message issu des profondeurs de l'Inconscient:

"Je me donne l'illusion de seconder l'obscur dans son effort vers la lumière pendant qu'affleurent à la surface du papier des images qui bougeaient, réclamant dans les profondeurs. Après quoi, je sais un peu mieux où j'en suis de moi-même, j'ai créé de dangereuses puissances, et je les ai exorcisées, j'en ai fait les alliées de ma raison la plus intérieure".

Supervielle ne réveille les "dangereuses puissances" de l'Inconscient que pour mieux les "exorciser", ne mobilise l'irrationnel que pour le mettre au service d'une "raison" supérieure, qui intègre cela même qui la menace ou la nie.

Cela suppose qu'intervienne, dans un second moment de la création poétique, le contrôle de la conscience, sur lequel Supervielle insiste dans un autre passage: *"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"*. On retrouve ici les motivations psychologiques, éthiques et esthétiques qui conduisent Supervielle à écarter ce qui serait "inopérant" pour la réussite du poème, ou "nuisible" à la santé du poète et à la communication poétique. Pour autant, ce tri fait dans la matière première du message ne s'oppose pas pour Supervielle à l'expression du "moi profond"; il permet au contraire d'en dégager l'essentiel:

"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 (...) Le poète opère souvent à chaud dans les ténèbres mais l'opération à froid a aussi ses avantages. Elle nous permet des audaces plus grandes parce que plus lucides. Nous savons que nous n'aurons pas à en rougir un jour comme d'une ivresse passagère (...) Il n'est pas de poésie pour moi sans une certaine confusion au départ. Je tâche d'y mettre des lumières sans faire perdre de sa vitalité à l'inconscient".

Le poème se présente comme une sorte de compromis entre les forces de l'inconscient et celles de la conscience, entre le clair et l'obscur.

La pratique de Supervielle est-elle conforme à son art poétique? Pour le savoir, il n'est que de consulter ses manuscrits, déposés pour la plupart à la Bibliothèque Nationale de France. L'appareil critique de l'édition de la Pléiade cite beaucoup de ces précieux documents, qui nous font pénétrer dans l'atelier du poète, et nous permettent de surprendre ses secrets de fabrication. Je prendrai pour exemple un manuscrit où l'on retrouve les termes mêmes que Supervielle emploie pour décrire les processus de la création poétique et qui en montre bien la complexité⁷.

Il s'agit d'une mise au net d'"Une étoile tire de l'arc", poème daté de 1923 et recueilli dans *Gravitations*. Ce recueil a paru une première fois en 1925, puis dans une édition très

remaniée en 1932⁸. Comme le titre du poème et celui du recueil l'indiquent, nous avons affaire à une poésie cosmique, évoquant l'univers tout entier, et notamment le cosmos interplanétaire, régi par un mouvement de gravitation, qui, pour Supervielle, n'est pas seulement une loi de la physique, mais un échange permanent entre le monde extérieur et le monde intérieur.

Les trois premières strophes sont à cet égard les plus caractéristiques. Elles illustrent bien le sentiment d'ubiquité qui est lié à l'inspiration poétique. Grâce à l'imagination, le poète est "*partout à la fois*": il est "*dans la lune*", mais réciproquement celle-ci "*entoure sa table et sa lampe*" de créatures fantastiques. On assiste à une confusion généralisée entre le ciel et la terre, entre l'eau et le ciel (il y a des brebis et des poissons dans la lune), entre l'intérieur et l'extérieur (tous ces animaux "*plongent loin dans la rêverie*" du poète). Cette confusion suscite deux sentiments contradictoires, que résume la formulation définitive du vers 8: "*le vertige et la douceur*". Le cosmos tout entier semble devenir familier au poète ("*Il fait humain partout au monde*"), mais le décor domestique s'ouvre "*jusqu'aux astres indéfinis*", sur l'infini et le vertige.

On retrouve ici la forte ambivalence affective qui caractérise selon Supervielle l'expérience poétique. Pour écrire, il faut à la fois s'exposer aux "*vertiges du cosmos intérieur*", et les conjurer en "*établissant*" l'univers "*sur des colonnes*" qui "*en consolident les assises*". Le manuscrit d'"Une étoile tire de l'arc" illustre parfaitement ces deux aspects de la création poétique. Supervielle a commencé à recopier un état antérieur, puis il s'est mis à retravailler le poème, parce qu'il a rencontré une difficulté qui est à la fois d'ordre psychologique et esthétique.

Les sept premiers vers ne posaient pas de problème; avec leur rythme binaire, ils ont presque l'allure d'une innocente ritournelle. Mais au vers 8, Supervielle avait d'abord écrit: "*Dans leur délire intérieur*". Cette première formulation nous rappelle "*la peur de la folie*" que Supervielle a longtemps connue, et la nécessité qu'il a reconnue d'"*une part de délire dans toute création poétique*". Mais, à ses yeux, "*ce délire doit être décanté*", "*séparé de ses résidus inopérants et nuisibles*". Les nombreuses ratures qui interviennent au vers 8 montrent que Supervielle refuse de s'abandonner à ce "*délire*"; il tente de remplacer ce mot par d'autres termes, dont certains sont de sens très éloigné, voire opposé: "*silence*", "*miracle*", "*lumière*", "*douceur*", "*ivresse*".

Supervielle a toujours revendiqué le droit pour le poète de remplacer un mot par son contraire; la signification poétique n'est pas le sens logique: elle se caractérise par son ambivalence, qui la fait passer d'un extrême, d'un antipode à un autre. Après une longue hésitation, Supervielle adopte "*vertige*", qu'il retiendra dans toutes les versions ultérieures. Ce mot conserve l'idée d'une expérience bouleversante en éloignant le spectre de la folie. Dans le manuscrit, ce "*vertige*" est "*intérieur*", et il le restera dans la première édition de *Gravitations*, en 1925. Ce n'est qu'en 1932, dans l'édition définitive, que Supervielle mettra ce vertige à distance et l'atténuera en lui associant "*la douceur*", comme s'il s'était souvenu que sur le manuscrit il avait hésité entre ces deux termes qu'il réunit désormais.

La solution finalement adoptée fait la synthèse entre deux sentiments contradictoires; sur le plan psychologique, elle aboutit à une "*formation de compromis*", et sur le plan esthétique, elle permet de parfaire le rythme binaire de la strophe, qui équilibre le vertige.

On voit concrètement comment, à partir de la confusion qui caractérise l'inspiration initiale, le travail de l'écriture consiste à mettre en ordre le monde intérieur mais aussi le cosmos qui en est l'image, et le poème qui construit cette image, pour les soumettre à une gravitation harmonieuse. La troisième strophe de la version définitive offre l'image d'un univers stable, humain et ordonné, offert à l'émerveillement du poète et de ses lecteurs. Le manuscrit montre que cette image n'est pas venue spontanément dès l'abord sous la plume de Supervielle, mais a été difficilement conquise sur un état premier de désordre extrême. Le premier état connu du vers 9 ("*Suis-je là-bas ou suis-je ici ?*") rappelait l'écart géographique qui a déchiré la vie de Supervielle. Il lui a d'abord donné une valeur positive en ajoutant: "*il fait humain partout au monde*". Mais dans les versions imprimées, il éprouvera le besoin d'éliminer ce vers, pour substituer à la dialectique de l'ici et du là-bas, l'affirmation que la pensée a le pouvoir d'unifier le cosmos: "*Jusqu'aux astres indéfinis / Qu'il fait humain ô destinée*".

Les deux vers suivants font l'objet de corrections encore plus importantes et intéressantes, dont voici un essai de transcription⁹:

Au centre du feuillet :

[Et l'univers est un lacis
< [un mot illisible] d'audaces >
Plein de caresses (?) vagabondes]
< présences >

Dans la marge de droite en regard du vers 12 :

< d'audaces >
[Empli de [trances] vagabondes]
< offrandes >

Dans la marge de droite en regard du vers 11 :

< un lacis >
[L'univers est à l'infini
Creusé d'angoisses] vagabondes
< pensées >

Au centre du feuillet dans l'interligne entre le vers 10 et le vers 11 :

< Tout > [Et] l'univers se creuse aussi
Sous des angoisses vagabondes

Dans la marge de gauche en regard des vers 9 à 12 :

< Tout > < s'angoisse >
[Et] l'univers habite (?) aussi
< D'exquises horreurs >
Une [douce horreur] vagabonde

[[Deux mots illisibles] vagabondes
D'une démence vagabonde]

Dans la marge de gauche, au-dessus de la strophe :

Et l'univers est adouci
D'une démence vagabonde

Dans la marge de droite, en regard des vers 9 et 10 :

< établi >
Et l'univers est affermi
< Sur des colonnes angoissées >
[Par des colonnes angoissées]

Dans la marge de droite, en oblique, en regard de la strophe précédente :

Et l'univers est établi
[Sur des colonnes angoissées]
Sur de pathétiques colonnes

Les premières formulations sont presque diamétralement opposées à celle qui l'emportera dans les versions imprimées du poème. L'univers, plein de "présences" "vagabondes", y apparaît en proie à l'instabilité et au désordre: il se présente comme un inextricable "lacis" qui plonge l'esprit dans les "transes" ou la "démence". La tonalité affective liée à ces images est des plus sombres: elle est dominée par l'"angoisse", et peut aller jusqu'à l'"horreur".

Ratures et réécritures témoignent de l'effort du poète pour "adoucir" ces "démences vagabondes", jusqu'à les rendre "exquises", pour substituer aux "transes" des "offrandes". Mais ces tentatives ne pourront aboutir qu'à partir du moment où sera éliminé l'adjectif "vagabondes", et où l'univers pourra "s'affermir", et même "s'établir" sur des "colonnes" d'abord "angoissées", puis simplement "pathétiques", et enfin "étonnées". Ce dernier qualificatif n'apparaît d'ailleurs que dans les versions imprimées, comme si la sérénité n'avait pu être conquise qu'une fois ordonnés non seulement le cosmos, mais le poème lui-même. L'évolution de la thématique semble être parallèle à celle de l'écriture, qui, renonçant au "lacis" des ratures, au "vagabondage" dans les marges, se range sur la page imprimée en "colonnes" d'octosyllabes soigneusement alignés. Cette image, peut-être inspirée à Supervielle par la lecture du *Cantique des colonnes* de Valéry, le satisfait tellement qu'il va en faire le titre de la première section de *Gravitations* : "Les colonnes étonnées".

Seule l'étude du manuscrit nous révèle que cette image n'est pas une donnée première, mais le résultat d'une longue recherche et d'une lente élaboration, qui est une construction simultanée du moi (qui domine son vertige initial), du monde (qui s'ordonne au lieu d'errer) et du poème (qui s'organise harmonieusement).

Cet exemple aura suffi, je l'espère, à montrer la complexité du processus créateur chez Supervielle, qui suppose à la fois de revivre les "transes", les "angoisses", les "vertiges" d'une existence "vagabonde", et de les maîtriser pour ne pas céder au "délire", et offrir au lecteur une image harmonieuse du monde et une poésie cohérente et communicable. Il montre aussi l'intérêt que peut revêtir l'étude des manuscrits, qui nous font entrer dans l'intimité du travail poétique, et apportent souvent un éclairage nouveau sur le texte, en révélant tout l'arrière-plan dont il se dégage, et en ouvrant ainsi à la critique un nouvel horizon.

Une étoile tire de l'arc

Toutes les brebis de la lune
Tourbillonnent vers ma prairie
Et tous les poissons de la lune
Plongent loin dans ma rêverie.

Toutes ses barques, ses rameurs
Entourent ma table et ma lampe
Haussant vers moi des fruits qui trempent
Dans le vertige et la douceur.

Jusqu'aux astres indéfinis
Qu'il fait humain, ô destinée!
L'univers même s'établit
Sur des colonnes étonnées.

Oiseau des îles outre-ciel
Avec tes nuageuses plumes
Qui sais dans ton cœur-archipel
Si nous serons et si nous fûmes,

Toi qui mouillas un jour tes pieds
Où le bleu des nuits prend sa source,
Et prends le soleil dans ton bec
Quand tu le trouves sur ta course,

La terre lourde se souvient,
Oiseau, d'un monde aérien,
Où la fatigue est si légère
Que l'abeille et le rossignol
Ne se reposent qu'en plein vol
Et sur des fleurs imaginaires.

Une étoile tire de l'arc
perçant l'infini de ses flèches
Puis soulève son étendard
Qu'une éternelle flamme lèche,

Un chêne croyant à l'été
Quand il n'est que l'âme d'un chêne
Offre son écorce ancienne
Au vent nu de l'éternité.

Una estrella dispara su arco

Todo el rebaño de la luna
En torbellino hacia mi prado,
Todos los peces de la luna
Lejos se hunden en mi sueño.

Todas sus barcas, sus remeros,
Cercan mi lámpara y mi mesa,
Frutos alzándose que mojan
En la dulzura y en el vértigo.

Hasta en los astros imprecisos
Todo es humano ¡oh destino!
El universo se establece
Sobre columnas asombradas.

Pájaro isleño de ultracielo
Con tu plumaje nebuloso
Que en tu archipiélago interior
Sabes si fuimos o seremos.

Tú que los pies mojaste un día
Donde el azul nocturno nace,
Y el sol te llevas en el pico
Cuando lo encuentras en tu ruta.

La tierra sólida se acuerda,
Pájaro gris, de un mundo áereo,
Donde el cansancio es tan ligero
Que el ruiseñor y las abejas
Descansan sólo en pleno vuelo
Y sobre flores irreales.

Con las saetas de su arco
Clava una estrella el infinito,
Después levanta su estandarte
Que una alta llama eterna lame.

Cree una encina en el verano
Cuando es tan sólo alma de encina
Y su corteza antigua ofrece
Al viento limpio de lo eterno.

Ses racines sont apparentes,
Un peu d'humus y tremble encor,
L'ombre d'autrefois se lamente
Et tourne autour de l'arbre mort.

Un char halé par des boeufs noirs
Qui perdit sa route sur terre
La retrouve au tournant de l'air
Où l'aurore croise le soir,

Un nuage, nouveau Brésil,
Emprisonnant d'immenses fleuves,
Dans un immuable profil
Laisse rouler sur lui les heures.

Un nuage, un autre nuage,
Composés d'humaines prières
Se répandent en sourds ramages
Sans parvenir à se défaire.

Están visibles sus raíces,
Algo de barro tiembla aún,
Lo que fue sombra se lamenta
Y gira en torno al árbol muerto.

Una carreta con dos bueyes
Que erró en la tierra su camino
Lo halla en un ángulo del aire
Donde a la tarde cruza el alba.

Nuevo Brasil, pasa una nube
Aprisionando inmensos ríos,
En un perfil que jamás cambia
Deja rodar sobre él las horas.

Pasa una nube y otra nube
Hechas de humanas oraciones
En sordas ramas esparciéndose
Sin lograr nunca deshacerse.

Gravitations, 1932

Versión de Rafael Alberti

Conte, le bûche et le linceul
 l'oubli de la mort et de la vie
 Et les deux, le mort et le linceul
 Oubli de la mort et de la vie

Conte, le bûche, le linceul
 l'oubli de la mort et de la vie
 Haine de la mort et de la vie
 Oubli de la mort et de la vie

Conte, le bûche, le linceul
 l'oubli de la mort et de la vie
 Haine de la mort et de la vie
 Oubli de la mort et de la vie

Conte, le bûche, le linceul
 l'oubli de la mort et de la vie
 Haine de la mort et de la vie
 Oubli de la mort et de la vie
 Conte, le bûche, le linceul
 l'oubli de la mort et de la vie
 Haine de la mort et de la vie
 Oubli de la mort et de la vie
 Conte, le bûche, le linceul
 l'oubli de la mort et de la vie
 Haine de la mort et de la vie
 Oubli de la mort et de la vie

Conte, le bûche, le linceul
 l'oubli de la mort et de la vie
 Haine de la mort et de la vie
 Oubli de la mort et de la vie
 Conte, le bûche, le linceul
 l'oubli de la mort et de la vie
 Haine de la mort et de la vie
 Oubli de la mort et de la vie
 Conte, le bûche, le linceul
 l'oubli de la mort et de la vie
 Haine de la mort et de la vie
 Oubli de la mort et de la vie

Conte, le bûche, le linceul
 l'oubli de la mort et de la vie
 Haine de la mort et de la vie
 Oubli de la mort et de la vie
 Conte, le bûche, le linceul
 l'oubli de la mort et de la vie
 Haine de la mort et de la vie
 Oubli de la mort et de la vie
 Conte, le bûche, le linceul
 l'oubli de la mort et de la vie
 Haine de la mort et de la vie
 Oubli de la mort et de la vie

NOTES

- 1 Cette conférence est restée inédite. Le manuscrit est en possession de la famille.
- 2 En songeant à un art poétique, Pléiade, p. 560.
- 3 Paru d'abord dans *Nosotros*, Buenos Aires, avril 1937; repris sous le titre "Esencia y carácter de la poesía", dans *Diez y ocho poetas del Uruguay*, Edición de la Sociedad Amigos del Libro rioplatense, Buenos Aires, 1937.
- 4 Publiée d'abord dans *Valeurs*, n°5, Le Caire, Avril 1946.
- 5 "Cómo escribo mis poemas", *Sur*, n°184, février 1950.
- 6 Publié d'abord en réponse à une enquête de Jean Paulhan dans le "Tableau de la poésie" de la NRF, n°242, novembre 1933.
- 7 On le trouvera reproduit p.
- 8 C'est le texte de cette dernière édition que l'on trouve reproduit ci-contre, accompagné de la traduction de Rafael Alberti, reprise dans l'Anthologie publiée par l'Academia Nacional de Letras del Uruguay en 1959.
- 9 Les crochets droits encadrent une expression biffée; les crochets obliques une expression ajoutée.

TRANSFIGURACIONES DE LO “REAL” EN LA POESÍA DE JULES SUPERVIELLE: MEMORIA, METÁFORA, REALIDAD

ROGER MIRZA

“La poésie vient chez moi d'un rêve toujours latent. Ce rêve j'aime à le diriger, sauf les jours d'inspiration où j'ai l'impression qu'il se dirige tout seul. Je n'aime pas le rêve qui s'en va à la dérive (j'allais dire à la dérêve). Je cherche à en faire un rêve consistant, une sorte de figure de proue qui après avoir traversé les espaces et le temps intérieurs affronte les espaces et le temps du dehors- et pour lui le dehors c'est la page blanche.”¹

Este comienzo de “*En songeant à un art poétique*” resume después de varias décadas de práctica poética (y 67 años de edad) en qué consiste para Supervielle su vocación, su oficio de poeta, en un esfuerzo por expresar su génesis en él mismo. Más que la propuesta de “una” poética se trata, entonces, de un intento por reconstruir a posteriori “su” propia poética. Como para los románticos alemanes, sobre todo, y luego los surrealistas, el texto arranca con una reivindicación del sueño, ese estado de exaltación del yo, de ruptura de los límites y explosión de lo maravilloso, que Breton quería conjugar con la vigilia para alcanzar esa realidad superior a la que nos transmiten cotidianamente los sentidos y que llamó la “surrealidad”. Como para Mallarmé - “*Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée, pâle à l'aile saignante...*”²- la creación es vecina de la noche y del sueño y, como para él, la creación poética es una transposición que debe vencer el desafío de la página en blanco (y cuya blancura defiende), para alcanzar el mundo exterior.

En esa búsqueda de una trasposición del sueño a la vigilia, como “una proa” que atravesase “los espacios y el tiempo interiores” para enfrentar los del exterior en la página en blanco, tenemos una primera configuración de una de las claves de la creación y de la poesía de Supervielle, e incluso de sus conceptualizaciones sobre la poesía, como lo

sugiere el título (*En songeant à un art poétique*), que elige un verbo ambiguo y próximo a la ensoñación para referirse a sus reflexiones sobre el arte poética.

Entre el yo doble (que contiene al yo que sueña y al yo que intenta dirigir y controlar ese sueño) y la página, el poema -más que un objeto fijado, más que un lugar de llegada-sería ese lugar de tránsito, el lugar de pasaje entre lo interior y lo exterior, entre la indeterminación y confusión de las imágenes interiores -“*Il n'est pas de poésie pour moi sans une certaine confusion au départ*”³- y la precisión de un texto aparentemente definitivo. Porque ese texto será sólo un esquema semántico-sonoro, un patrón de lectura y una propuesta de sentido, y su ambigüedad y polisemia provocarán una elaboración y semantización siempre cambiantes, como intensificación de una característica esencial de los textos poéticos. Complejidad de la lectura que resulta de algún modo corolario de las innumerables reelaboraciones que ya sufriera el texto en su producción⁴. De modo que al trabajo de creación del poeta le corresponde el trabajo también creador del lector.

Ese afán permanente de reelaboración y de recuperación por la memoria, contrasta con la permanente amenaza de disolución del yo. De allí su insistencia en la búsqueda de la precisión, como forma de salvaguarda y de reconstitución del sujeto: “*Mais si je rêve je n'en suis pas moins attiré en poésie par une grande précision, par une sorte d'exactitude hallucinée*”⁵. A partir de esa locura controlada, de esa “*confusión*” su trabajo como poeta será el de volver inteligible lo confuso, pero sin reducirlo: “*Je tache d'y mettre des lumières sans faire perdre sa vitalité à l'inconscient*”⁶.

Más adelante insiste justamente en esa tensión, en esa dualidad entre la intensidad de las imágenes descontroladas y la necesidad de una forma inteligible. “*Rêver, c'est oublier la matérialité de son corps, confondre en quelque sorte le monde extérieur et l'intérieur. L'omniprésence du poète cosmique n'a peut-être pas d'autre origine*”⁷. La confusión de los límites en un “*delirio interior*”, la disolución de la materialidad del propio cuerpo, la indeterminación entre el sueño “*siempre latente*” y la conciencia vigilante que lo conduce, reelaborando los “*espacios y el tiempo interiores*”, configuran, a su vez, con una clara orientación surrealista, una particular percepción de lo “*real*”, donde lo que importa son esos lugares de pasaje, los tránsitos, el movimiento cambiante en la percepción de los objetos, la fusión de tiempos y espacios, y también la omnipresencia y la ubicuidad del yo en esos mundos.

Las imágenes son “*la lanterne magique qui éclaire les poètes dans l'obscurité*” y también “*la surface éclairée lorsqu'il (le poète) s'approche de ce centre mystérieux où bat le coeur même de la poésie*” y ellas deben comprometer al texto entero en sus transformaciones: “*il n'y a pas que les images. Il y a les passages des unes aux autres qui doivent être aussi de la poésie*”⁸, señala Supervielle. De ese modo todo el texto interactúa poéticamente, como los reflejos recíprocos que iluminan las palabras del poema al decir de Mallarmé: “*ils (les mots) s'allument de reflets réciproques...*”⁹. Movilidad inasible, por lo tanto, de ese “*mundo*” descubierto y creado por las imágenes a partir de un texto también móvil, dinámico o “*abierto*” según el feliz término de Umberto Eco. Pero, a

diferencia de Mallarmé que intentaba prever -como después Valéry- los efectos de cada palabra, y pasaba las noches “*en creusant le vers*”, Supervielle confiesa que escribe con frecuencia sin pensar en las palabras para concentrarse en cambio en ese estado intermedio entre el pensamiento y el sueño: “*j'écris souvent sans penser aux mots [...] pour cerner de plus en plus étroitement ma pensée ou plutôt cet état intermédiaire entre la pensée et le rêve qui donne naissance au poème*”¹⁰. Dos concepciones de la génesis de la poesía y dos prácticas poéticas bien diferentes.

La creación nace entonces, para Supervielle, en ese lugar intermedio donde, como en el sueño, el sujeto no se encuentra en ningún punto preciso, es fragmentario, parcial, ubicuo, no sólo espacialmente sino también en el tiempo:

*“L'inspiration se manifeste en général chez moi par le sentiment que je suis partout à la fois, aussi bien dans l'espace que dans les diverses régions du coeur et de la pensée. L'état de poésie me vient alors d'une sorte de confusion magique où les idées et les images se mettent à vivre, abandonnent leurs arêtes [...] pour subir de profondes métamorphoses. Cependant, pour l'esprit mélangé de rêves, les contraires n'existent plus, l'affirmation et la négation deviennent une même chose et aussi le passé et l'avenir, le désespoir et l'espérance, la folie et la raison, la mort et la vie...”*¹¹.

Así, el poema exorcisa la fuerza de las imágenes interiores que amenazan al yo, dándoles una forma y apropiándose las, como el relato de un sueño de un paciente recaptura imaginariamente en el psicoanálisis las imágenes de su inconsciente. El poema replantea nuestra relación con el mundo, en un procedimiento de extrañamiento -la *ostréñiñe* de la que habla Shklovski¹² que nos obliga a descubrirlo nuevamente y sin automatismos, en una sustitución del simple y anodino reconocimiento sin sorpresas de las cosas y los seres, por una nueva captación del objeto, para descubrirlo en su singularidad y revelar el misterio que acecha en medio de lo conocido y lo familiar; para captar la presencia o la irrupción de lo insólito, lo extraño y lo misterioso en el universo que nos rodea: “*Tendre à ce que le surnaturel devienne naturel [...]. Faire en sorte que l'ineffable nous devienne familier tout en gardant ses racines fabuleuses*”¹³.

Pero, ¿a qué le llamamos “*realidad familiar*” y en qué consiste esa ruptura en el universo de palabras que es la obra literaria? ¿Cuál es la relación entre el estatuto del referente en el lenguaje cotidiano y ese estatuto en el lenguaje de la ficción literaria? ¿Es clara esa diferencia? Una poética como la de Supervielle juega permanentemente con las zonas de indeterminación de las diferencias, con las transfiguraciones de lo real. Debemos preguntarnos, entonces, de qué modo diferente las palabras se refieren al mundo en el texto literario.

Proponemos una distinción menos rotunda entre ambos estatutos y por lo tanto entre ambos universos referenciales. De modo que los signos de un texto literario no remitirían al lector sólo a un mundo ficcional sino que conservarían en su referencialidad específica la *huella* de su referente *real*. Paul Ricoeur aborda este problema y llama “*referencia de*

segundo grado" o también "efecto de referencia" al poder referencial de la palabra en la poesía o la ficción, que sería diferente a la referencia "de primer grado", que responde a nuestras necesidades cotidianas "para el control y la manipulación". El discurso poético apuntaría, por un lado, al "no lugar" de la ficción literaria, pero por otro nos reconectaría ontológicamente con el ser y con la vida misma. De modo que esa referencia de segundo grado sería la referencia primordial, "por el poder de la ficción de redescubrir lo real", por su capacidad, como en la teoría de los modelos, "para abrir y desplegar nuevas dimensiones de realidad"¹⁴.

Por otra parte los procedimientos de ruptura de la percepción habitual o de las leyes de la lógica, en medio de un universo cotidiano, replantean la relación misma entre los signos y sus referentes, entre el significante y el significado, para recordarnos su carácter convencional y la precariedad de esa convención. Sugieren, al mismo tiempo, la insuficiencia del lenguaje y de nuestras categorías lógicas frente a la complejidad inabarcable de lo real.

Por una larga tradición en nuestra cultura los discursos literarios, marcados por un signo de irrealidad, como el "Había una vez" de los cuentos de hadas, se separan de los discursos no literarios. El lector sabe, por una convención tácita, que lo que dice la literatura tiene un estatuto particular, diferente, por ejemplo, al de una crónica periodística o de un discurso histórico. Sin embargo, los textos de la historia son, también, construcciones parciales y fragmentarias, relatos desde la perspectiva de un sujeto, con todas sus condicionantes espacio-temporales, sus servidumbres ideológicas, económicas y culturales. Asimismo existen obras literarias, como los testimonios y las autobiografías, que parecen muy poco ficcionales y más próximas de la historia, lo que relativiza la diferencia¹⁵.

De modo que las fronteras entre el estatuto del referente en la literatura y en la historia, es decir, el universo referencial al que remite un discurso histórico y aquel al que remiten los textos literarios no se encuentran tan claramente separados y sus límites varían constantemente, de cultura a cultura y de un momento histórico a otro, porque dependen de una serie de convenciones sobre lo que una cultura entiende por signo, ficción, realidad, ilusión, imaginario, e incluso de lo que entiende por lenguaje, arte, literatura o historia.

Frege sostenía la existencia de nombres sin referentes (*bedeutung*) pero sí con sentido (*sinn*), como sucede en la literatura, y proponía el ejemplo del nombre *Ulises* en la frase: "Ulises fue dejado en Itaca profundamente dormido"¹⁶.

Mientras consideremos esa epopeya como obra de arte, observa Frege, debe sernos indiferente que el nombre *Ulises* se refiera a algo o no; de modo que la poesía (la literatura) -puesto que su objetivo no es buscar la verdad- debe desentenderse del referente¹⁷.

Sin embargo, y a pesar de la llamada "no pertinencia" del problema del referente en la literatura, tal como parece plantearlo Frege, y de su particular estatuto que hace que sus proposiciones no caigan bajo la categoría de lo verdadero o falso, es indudable que la

función referencial persiste de alguna forma en literatura, puesto que esta se conecta con la experiencia misma. Muchas veces aparecen, además, referentes históricos o geográficos concretos, que son incorporados a un texto literario como forma de reforzar la impresión de realidad, la verosimilitud del relato, para comprometer más intensamente al lector. En nuestro caso, Supervielle nombra en sus poemas, por ejemplo, a la ciudad de París, a Montevideo, al Uruguay. ¿De qué modo significan esos nombres en esos textos ficcionales? ¿Es indiferente, por ejemplo, que el lector conozca o no esos lugares?

Por otra parte en el discurso no literario existen signos cuyos referentes no pertenecen al mundo real, como los de *centauro*, *dragón*, *hada*, *ghomo*, *ángel*... Se trataría de un tipo especial de signos con referentes imaginarios, que nacen de una construcción cultural y que, sin embargo, integran nuestro discurso cotidiano. De modo que se puede afirmar que en un discurso considerado globalmente como referencial subsisten signos con referentes imaginarios, y viceversa, en el discurso de la ficción literaria, considerado no referencial, existirían signos con referentes reales o históricos.

Las convenciones que fundan el estatuto ficcional de los textos literarios, entonces, no anulan la capacidad referencial de las palabras; en todo caso la vuelven ambigua y la multiplican, lo que constituye uno de sus rasgos distintivos. Pero en ese uso particular de la lengua, las palabras conservan lo que podríamos llamar un *residuo* de su función referencial, no solo en las excepciones mencionadas sino en su funcionamiento general en el texto. De modo que incluso en el "como si" de la ficción literaria, los signos no perderían su poder de aludir **de otro modo** (más ambiguo, polisémico, connotativo), al universo real del lector tal como lo percibe a través de sus interacciones con el mundo y tal como concibe a este también, a partir de su propia cultura, en un intercambio dinámico que constituye su experiencia. Esa continuidad entre experiencia humana y experiencia estética es la que ya defendía John Dewey para intentar comprender la naturaleza de la obra de arte. De otro modo, estas no nos interesarían¹⁸.

De allí que una ruptura en esa representación del mundo "real", incluso en el universo ficticio de la poesía, deja una huella en el lector, un modo de cuestionamiento de su visión reductora y tranquilizadora de la "realidad", descubre nuevas dimensiones de lo real y genera una experiencia que replantea su relación con el mundo.

En el poema "Mouvement"¹⁹ se dice:

*Ce cheval qui tourna la tête
Vit ce que nul n'a jamais vu
Puis il continua de paître
A l'ombre des eucalyptus.*

*Ce n'était ni homme ni arbre
Ce n'était pas une jument
Ni même un souvenir de vent
Qui s'exerçait sur du feuillage.*

*C'était ce qu'un autre cheval,
Vingt mille siècles avant lui,
Ayant soudain tourné la tête
Aperçut à cette heure-ci*

*Et ce que nul ne reverra,
Homme, cheval, poisson, insecte,
Jusqu'à ce que le sol ne soit
Que le reste d'une statue
Sans bras, sans jambes et sans tête.*

En este poema no existe ninguna figura retórica, metáfora o comparación, que justifique (como modo de ruptura canonizada por las convenciones) ese salto entre dos caballos separados por veinte mil siglos que se vuelven uno por la coincidencia del objeto incógnito y misterioso de sus miradas y que solo ellos pudieron percibir a través del tiempo. Apenas podríamos señalar una metáfora al final del poema: el suelo que solo será "*le reste d'une statue...*". En las estrofas anteriores todo parece pertenecer al lenguaje no figurado y, sin embargo, esa descripción de un universo aparentemente cotidiano produce una profunda modificación de la percepción.

Pero en esta transfiguración de lo "*real*" que se insinúa en el misterioso e innominado objeto de la mirada de los caballos, el poema desvía la atención del lector hacia el ambiguo sujeto que observa (el caballo actual y el pretérito) dejando sin resolver el posible objeto. Cuestiona la noción misma de sujeto -e incluso la de ese ambiguo sujeto de la enunciación del poema, ese extraño punto de vista capaz de conjugar tiempos y espacios dispares- al dislocar el principio de identidad y nuestras concepciones del tiempo y el espacio. Así, el texto apunta a una oscura memoria, una memoria arquetípica que parece tendida, más allá de las verosimilitudes y recursos retóricos. Una memoria que superpone dos tiempos, dos espacios y dos sujetos capaces de experimentar una misma percepción a través de veinte mil siglos.

Esta perturbación de la percepción que introduce zonas de indeterminación en nuestro modo de conocer y representarnos el mundo, privilegia, también, la singularidad irreplicable hasta el fin de los tiempos, del objeto desconocido de esa mirada ("*ce que nul ne reverra / jusqu'à ce que le sol ne soit / que le reste d'une statue / sans bras, sans jambes et sans tête*"), en un retorno a lo arcaico, lo prerracional, lo insólito, como propuesta de recreación de nuestras construcciones del mundo "*real*". Una realidad que se vuelve mítica.

Lo mismo ocurre en "*Un boeuf gris de la Chine*"²⁰, donde a partir de dos acciones que se producen simultáneamente el poema obliga a una reelaboración de los datos espaciales:

*Un boeuf gris de la Chine
couché dans son étable
Allonge son échine
Et dans le même instant
Un boeuf de l'Uruguay
Se retourne pour voir
Si quelqu'un a bougé.
Vole sur l'un et l'autre
A travers jour et nuit
L'oiseau qui fait sans bruit
Le tour de la planète
Et jamais ne la touche
Et jamais ne s'arrête.*

En el poema se unen, también, dos experiencias únicas, solo que a través del espacio (unos 20.000 kilómetros, en este caso, en lugar de los 20.000 siglos), superponiéndolas en una sola percepción, "*en el mismo instante*", que anula la distancia entre dos espacios de dos continentes diferentes, mientras un pájaro sobrevuela el planeta, sin detenerse nunca y sin tocarlo, uniendo con su silencioso vuelo circular a ambos bueyes. De nuevo la doble imagen del "*buey de la China*" y el "*buey del Uruguay*" adquiere una dimensión mítica, más allá de la experiencia habitual aunque a partir de un contenido cotidiano, en un mundo arcaico y anterior a la separación y a la conciencia de los límites. Y el misterioso pájaro que parece envolver al planeta entero en su vuelo silencioso y eterno alcanza un valor metafórico o mítico, como una conciencia planetaria o cósmica, abarcadora, intangible, silenciosa y omnipresente.

Un procedimiento diferente pero igualmente descolocante encontramos en "*Commencements*"²¹.

*Dans l'oeil de cette biche on voit
Un étang noir, une cabane
D'un autre monde diaphane
Où boit un cerf parmi ses bois.*

*De ce futur cheval n'existe
Encor que le hennissement
Et la crinière dans sa fuite
Que se disputen quatre vents.*

*De loin voici que m'arrive
Un clair visage sans maître*

*Cherchant un corps pour que vive
Sa passion de connaître.*

*Nulle lèvre ne le colore
Mais avec un soin studieux,
Double, une natte de cheveux
Tombe sur un fragment d'épaule.*

*Virez chevelures de femmes,
Virez beaux gestes sans bras,
Audaces qui cherchez une âme,
Violences qui voulez un bras,*

*Regards sans iris ni racines
Rôdants dans l'espace argentin,
O regards, serez-vous enfin
Retenus par une rétine?*

Desde la primera estrofa, el poema se inicia con una percepción distorsionada donde los objetos percibidos son el reflejo "de otro mundo diáfano" ("D'un autre monde diaphane") que aflora en la pupila de una cierva, único acceso a ese universo que contiene la cabaña, el bosque, el estanque negro y el ciervo que bebe en él. De un modo similar aunque en el eje temporal, en una anticipación del futuro en el presente, un relincho es todo lo que existe de un caballo futuro junto a la crin en fuga "que se disputan cuatro vientos" ("la crinière dans sa fuite que se disputent quatre vents"). El mismo recurso aparece en ese inquietante "claro rostro sin dueño" ("claire visage sans maître") que busca un cuerpo para encarnarse y "dar vida a su pasión por conocer" ("cherchant un corps pour que vive / Sa passion de connaître"). La fragmentación del cuerpo asoma en la trenza de cabellos que "cae sobre un fragmento de hombro" ("une natte de cheveux / Tombe sur un fragment d'épaule") y es llevada aún más lejos en los "hermosos gestos sin brazo" ("beaux gestes sans bras"), donde el dibujo del movimiento preexiste al objeto mismo que lo realiza. La desarticulación del cuerpo y del ser humano mismo en su integridad física, emocional e intelectual es lo que vemos en los versos que siguen, donde existen emociones en busca de un alma o de un cuerpo para cobrar vida: "audacias que buscáis un alma, violencias que queréis un brazo" ("Audaces qui cherchez une âme, / Violences qui voulez un bras"), sensaciones previas al órgano en que se asientan: "miradas sin iris ni raíces vagando en el espacio argentino" esperando que al fin pueda retenerlas una retina ("Regards sans iris ni racines / Rôdants dans l'espace argentin, / O regards, serez-vous enfin / Retenus par une rétine?").

En el universo fragmentado al que apunta este poema, se destruyen las nociones de

límite, se borran las fronteras entre sujeto y objeto, entre el yo que siente o piensa y su objeto mismo, las pasiones se anticipan al cuerpo que les da vida y el mundo parece un caos primitivo con fragmentos de seres, cuerpos y voluntades que esperan el momento de reunirse y organizarse. En ese universo caótico e indiferenciado aún, el sujeto -como centro organizador- es una promesa de construcción futura a partir de sensaciones, emociones y objetos dispersos, que han sido sorprendidos antes de su constitución. De modo que la expresión y las palabras parecen contribuir a esa realidad en plena génesis y los objetos parecen crearse junto con la expresión misma que los enuncia.

Esa particular visión poética, aparentemente desestructuradora del mundo, provoca en el lector -por la continuidad señalada entre experiencia estética y experiencia del mundo- una modificación de los puntos de vista y de la posición misma del sujeto, cuestiona los datos de sus sentidos y desacomoda sus pautas de reconocimiento y de representación de lo real, sus nociones de identidad y de alteridad, su concepción del espacio y del tiempo, del presente y el futuro, la coherencia de su inteligencia y de su memoria, es decir de sus formas de conocimiento. Esta distorsión sacude la estabilidad y rigidez de nuestras representaciones de nosotros mismos y el mundo, para sugerirnos la estrechez y la fragilidad de esas representaciones, así como el carácter radicalmente inabarcable y misterioso del universo en que estamos inmersos, irreductible a la parcelación de nuestros modos de aprehenderlo.

NOTAS

- 1 "En songeant à un art poétique", en *Naissances*, Paris, Gallimard, 1951, p. 57.
- 2 Primer verso de "Don du poème" de Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945 (en lo sucesivo O.C.), p. 40.
- 3 "En songeant à un art poétique" en *Naissances*, ob. cit. p.60.
- 4 Vimos en la exposición del profesor Collot la persistencia de ese trabajo del poeta que implica decenas de versiones y revisiones de cada poema. En este sentido señalo que la expresión "suis-je là bas ou suis-je ici" que figura en la estrofa cuarta del manuscrito de "Une étoile tire de l'arc" (*Gravitations*, 1932) y que luego desaparece totalmente, como señaló el profesor Collot, vuelve, con ligera variante, años después, en la penúltima estrofa de "Pale soleil d'oubli, lune de la mémoire" de *Oublieuse mémoire* en 1949: "Suis-je ici, suis-je là". Lo que nos revela la continuidad de esa elaboración.
- 5 "En songeant à un art poétique", ob. cit., p. 58.
- 6 Ibidem, p. 60.
- 7 Ibidem, p. 57.
- 8 Ibidem, p. 61.

- 9 Mallarmé, en "Crise de Vers", O.C., p. 366.
- 10 "En songeant à un art poétique", ob. cit., p. 63.
- 11 En "Réponse à une enquête de Jean Paulhan" en la N.R.F., retomada en "En songeant à un art poétique", ob. cit., pp. 63-64. Debe señalarse, al pasar, la similitud de estas afirmaciones con algunas de André Breton en el Primer Manifiesto Surrealista (1924).
- 12 Cf. Shklovski, Víctor: "El arte como artificio" (1917), en Todorov, Tzvetan (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970, pp. 55-70, *passim*.
- 13 "En songeant à un art poétique", ob. cit., p. 60.
- 14 Paul Ricoeur: *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Du Seuil, 1986, p. 220 y ss. La traducción es nuestra.
- 15 Sobre el estatuto del referente en la ficción ver nuestro artículo "El estatuto del referente y el conjuro de la presencia en *Un sueño realizado* de Juan Carlos Onetti", Revista Uruguaya de Psicoanálisis, 82, Montevideo, noviembre de 1985.
- 16 Gottlob Frege: "Sobre sentido y referencia" (1892), en *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 58.
- 17 Ibidem, pp. 59-60.
- 18 Cf. John Dewey: *El arte como experiencia* (1934), México/Buenos Aires, F.C.E., 1949, *passim*; especialmente el primer capítulo, "La criatura viviente", pp. 5-19.
- 19 En "Gravitations" 1925. Paris, Gallimard, 1966, p. 113.
- 20 En "Le forçat innocent" (1930). Paris, Gallimard, 1969, p. 102.
- 21 En *Gravitations* (1925), Paris, Gallimard, 1966, pp. 111-112.

LA PROSA

**L'HOMME DE LA PAMPA
ET LE JEUNE HOMME DU DIMANCHE:
Le double à l'envers**

DANIEL LEFORT

Cette communication est le prolongement d'une réflexion plus générale sur le biculturalisme en littérature qui m'intéresse à plusieurs titres: comme fracture génétique faisant jouer la création artistique dans la duplicité de l'origine, comme mode particulier de l'investissement imaginaire et, subsidiairement, comme mode d'affirmation de l'autonomie de l'art au delà des revendications de type national, voire nationaliste.

J'ai développé le premier point, il y a deux ans, dans une communication intitulée "Espace américain et matière d'Europe chez Jules Supervielle"¹. C'est au second que je souhaite m'attacher maintenant.

Il est en apparence plus difficile de gommer les origines sud-américaines de Supervielle que celles des deux autres poètes que l'Uruguay a *donnés à la France* (pour reprendre l'expression consacrée): Lautréamont et Jules Laforgue. Sa longévité d'une part, et, de l'autre, le partage de sa vie à intervalles à peu près réguliers entre la France et l'Uruguay soulignent l'importance de la part américaine de sa personnalité, sans compter les nombreux témoignages contenus dans ses oeuvres. Et pourtant, tout comme ses deux compatriotes, c'est le poète français qui s'impose en lui. Il y a la langue, bien sûr, toujours exclusive:

J'ai toujours délibérément fermé à l'espagnol mes portes secrètes, celles qui ouvrent sur la pensée, l'expression et, disons, l'âme².

Il y a aussi le milieu familial (avec les ascendances basque et béarnaise), social (une bourgeoisie montevidéenne *muy afrancesada*) et intellectuel (nourri de culture française). Il y aura enfin, plus tard, les circonstances - la Seconde Guerre mondiale - à la source d'un inconfort moral qui donnera *Les Poèmes de la France malheureuse* et cette réflexion datée de mars 1946:

Je rentrerai en France après sept ans de séjour. Ici, je ne me sens exilé que pour ce qui est de la langue. [...] Pas un instant je ne me suis senti à l'étranger tant il y a partout d'amitié pour la France³.

Les années de guerre ont avivé la fibre française de Supervielle. Ont-elles pour autant altéré sa fibre uruguayenne? Je ne le crois pas. Rappelons pour mémoire les efforts que fait le poète pour faire connaître en France son pays de naissance. Dès 1923, Supervielle préface le catalogue de l'exposition des oeuvres de Pedro Figari à Paris. En 1928, c'est la publication d'*Uruguay*, et, après la guerre, la présentation de Felisberto Hernández au public français. Ses fonctions de conseiller culturel honoraire à l'Ambassade d'Uruguay en France ne sont que l'expression officielle du rôle effectif que Supervielle s'est donné de représenter la culture uruguayenne à Paris, à la manière discrète qui fut la sienne en toutes choses.

Le biculturalisme pose problème. Comment échapper à ces deux formes d'appartenance ou d'annexion que sont d'une part la langue et, de l'autre, l'origine socio-culturelle, pour ne pas dire nationale? Tous les degrés existent entre le poète qui ne connaît d'autre patrie que la langue qu'il écrit et celui qui ne saurait écrire, en quelque langue que ce soit, que de son propre terroir. Bien entendu, on parlera d'*annexion* si l'on se place du point de vue du public et des instances sociales de légitimation, et d'*appartenance* du point de vue des liens dont l'écrivain lui-même se réclame.

Ce n'est pas un faux problème dans la littérature sud-américaine où se sont affrontés au cours de l'histoire les tenants du cosmopolitisme et de l'indigénisme, ou encore du cosmopolitisme et du nationalisme, chaque camp renvoyant en fait à une détermination culturelle, voire politique plutôt que linguistique, dans le champ littéraire. Le biculturalisme est constitutif des conflits qui ont présidé à la consolidation des mentalités et des représentations collectives en Amérique latine ainsi que, par interaction, des littératures qui y sont nées. Mais il y aurait aussi à méditer sur le choix, par l'écrivain, de sa langue qui, avant d'être voie d'accès aux autres, est mise en mots de l'image de soi.

On sait aussi qu'avant d'être un choix, le biculturalisme est d'abord un état de fait dans des pays d'immigration récente où le processus d'intégration est, au moins au début de ce siècle, encore à l'oeuvre et en pleine visibilité. Pour parodier Bergson, c'est une donnée immédiate de l'existence. Il s'agit pour nous d'en évaluer le retentissement sur l'imaginaire du poète et de montrer que, dans le cas de Supervielle, il donne forme au récit.

J'ai choisi pour l'illustrer⁴ deux "*romans*" qui ont pour particularité d'être le premier et le dernier publiés. *L'Homme de la pampa* paraît en 1923, *Le Jeune Homme du dimanche*⁵ entre 1952 et 1955, en plusieurs états successifs sur lesquels je vais revenir.

Ces deux textes ont pour point commun de raconter l'histoire d'un personnage principal qui effectue un parcours entre l'Amérique et la France, et plus précisément entre le Río de la Plata et Paris, même si Supervielle évite de trop préciser les choses, récusant un réalisme qui serait contraire à l'esprit du conte. J'en rappelle les principales caractéristiques.

L'Homme de la pampa s'ouvre sur le retour de Juan Fernandez y Guanamiru à l'estancia Las Delicias, quelque part vers le nord d'un pays qui ne sera pas nommé. Il a une cinquantaine d'années, une progéniture abondante dispersée dans ses immenses

propriétés et le désir d'échapper par la réalisation de rêves grandioses à l'ennui qui le guette. Après avoir transformé son palais hétéroclite en jardin d'acclimatation universel, il s'offre comme coup d'éclat la construction d'un volcan artificiel au beau milieu de la pampa. Mais l'ingratitude de ses compatriotes, canalisée par les critiques d'un journal local, le conduit à former le projet de conquérir Paris avec son invention. L'entreprise ne peut se réaliser qu'au prix d'une opération magique qui substitue au transport pharaonique - et désastreux - du volcan en pièces détachées le port d'un volcan miniature - et bavard - dans une petite valise. L'arrivée à Paris et la découverte de la ville grâce à Line du Point du Jour, une jeune femme habillée en carte de France, ne permettront pas à Guanamiru de réaliser ses rêves, mais le conduiront, par l'accélération des métamorphoses accompagnée de la marée montante des souvenirs d'Amérique, à une mort épiphanique par éclatement.

Le Jeune Homme du dimanche et des autres jours - c'est le titre définitif et complet - s'ordonne en trois parties à partir d'une remémoration du narrateur. Le jeune homme est un poète parisien de dix-huit ans, Philippe-Charles Apestègue, qui rend visite le dimanche à un couple d'amis jeunes mariés. Il est amoureux de l'épouse, une Américaine du Sud prénommée Obligation⁶, mais c'est un amour interdit. Le récit se développe autour de ce désir, frustré, mais suffisamment intense pour réussir à s'exprimer dans une série de métamorphoses du jeune homme. Son être désincarné entre d'abord dans le corps d'une mouche, puis dans celui d'un chat, enfin directement dans celui d'Obligation au moment où celle-ci, après le suicide de son mari pour une dette d'honneur, va retourner en Amérique. Chaque métamorphose se présente comme la résolution heureuse d'une frustration intolérable.

La seconde partie a pour cadre la ville de San Pedro del Chaco, capitale d'un Etat dont nous ne connaissons pas le nom. Comme Obligation est enceinte, l'être d'Apestègue migre dans le corps du nain Gutierrez avant de retrouver sa propre enveloppe corporelle quand le nain se suicide.

La troisième partie intitulée "Dernières métamorphoses" s'ouvre sur le mariage du poète et d'Obligation enfin réunis, avec la bénédiction du nain ressuscité pour quelques temps avant sa mort définitive. Ils sont maintenant à Paris. C'est au cours d'un voyage solitaire dans le Midi de la France que le poète retrouve la poésie et tout son attachement pour Obligation. Les dernières métamorphoses sont en fait les ultimes soubresauts du récit qui ramènent le personnage principal à son état normal, poète et bon époux, en rejoignant, dans le même mouvement, la personne de Supervielle lui-même.

On aura remarqué que les deux récits se croisent à plusieurs niveaux, et d'abord dans leurs itinéraires et leurs personnages respectifs. A l'Américain du Sud qu'est l'estanciero Guanamiru, cinquantenaire et mégalomane, s'oppose le poète français Apestègue, modeste jeune homme de dix-huit ans. Le premier quitte l'Amérique pour Paris, le second abandonne Paris pour suivre Obligation en Amérique. Si l'on s'intéresse au rapport entre le personnage principal et le narrateur-auteur, on remarque que *L'Homme de la pampa* est

une création de Supervielle jeune (il a moins de trente ans) alors que *Le Jeune Homme du dimanche* est une oeuvre de l'écrivain déjà vieillissant (il a soixante-huit ans). Par une sorte de chiasme temporel, Supervielle jeune se projette dans un personnage mûr, Supervielle âgé dans un personnage jeune. Le premier augmente son âge pour une meilleure affirmation de soi, une affirmation conquérante; le second diminue son âge pour opérer un retour sur soi, un ressourcement. Le premier a besoin d'un personnage fait pour se projeter en avant; le second d'un poète en herbe pour revenir en arrière. Pourtant, les deux personnages portent chacun un nom représentatif de ses origines: l'estanciero américain s'appelle Juan Fernandez y Guanamiru, un nom mi espagnol, mi guarani; le poète français se nomme Philippe-Charles Apestègue, un patronyme caractéristique du Sud-Ouest de l'Hexagone - Béarn et Pays basque - dont la famille Supervielle est originaire. Le nom désigne d'un côté l'origine, de l'autre la filiation: c'est-à-dire, en fin de compte, une double origine.

Dans l'un et l'autre cas, la naissance du récit s'accompagne d'une distorsion dans le temps. On l'a dit, le personnage principal, qui s'analyse comme une projection de l'écrivain⁷, se place, par son âge, à l'opposé de l'auteur au moment de l'écriture. Mais ce n'est pas la seule. L'épigraphie de *L'Homme de la pampa* précise:

J'ai écrit ce petit roman pour l'enfant que je fus et qui me demande des histoires.

Ce destinataire fictif est le produit d'un dédoublement de soi. Dédoublement à double sens: si la distance entre le Supervielle de 1923 et le personnage de Guanamiru est déjà importante, elle est encore plus grande entre le destinataire, Supervielle enfant, et le personnage - comme si le récit devait creuser l'écart qui permet l'éclosion du conte merveilleux.

Dans *L'Homme de la pampa*, le merveilleux s'attache au pouvoir de transformer le monde par l'imaginaire. Les désirs de Guanamiru sont des désirs d'enfant: construire un volcan, tuer tous les passagers du bateau. L'imaginaire est instrument de conquête du monde par l'expansion du moi. La déformation du corps va dans le sens du gigantisme après le passage de l'Amérique à la France, et la mort vient d'un trop-plein d'être.

Avec *Le Jeune Homme*, le merveilleux relève moins de la métamorphose que de la métempsychose: il s'agit d'une transmigration de l'être - plutôt que de l'âme - dans diverses enveloppes corporelles, transmigration qui assure la pérennité de la personne et désigne son origine dans le moi de l'écrivain, dont on sait par ailleurs qu'il développe de singulières capacités d'identification avec le monde extérieur⁸. Ici, le moi n'est pas expansif, il tend à se loger dans l'intime d'un être plus petit (la mouche, le chat ou le nain). Le passage de la France à l'Amérique se fait sous le signe du rapetissement.

L'être imaginaire qui contient la part américaine de Supervielle est sujet à la dilatation lorsqu'il est transporté sur le continent européen; celui qui délimite sa part française tend à la réduction lorsqu'il se tourne vers l'Amérique. Il y a là une manifestation métaphorique de l'orientation de l'imaginaire superviellien: l'Amérique comme espace ouvert et

conquérant, l'Europe comme élément réduit et passager clandestin dans son entrée en Amérique. On peut voir là comme une inversion des termes de la Conquête: l'Américain vient conquérir Paris; l'Européen passe en fraude dans le corps d'Obligation pour se rendre en Amérique.

Ce rapport est manifesté par le caractère discrètement allégorique des deux personnages féminins que sont Line du Point du Jour dans *L'Homme de la pampa* et Obligation dans *Le Jeune Homme du dimanche*.

Line:

La femme, qu'il n'eut pas de peine à reconnaître, portait un costume très heureusement illustré de 89 taches de couleur comme en montre la République quand elle a passé sa robe de départements. Un réticule qu'elle tenait à la main gauche avait un peu la forme de la Corse⁹.

Avec "*sa robe de départements*", c'est un corps livresque, la consistance donnée à une rêverie désirante sur les cartes de géographie.

Obligation:

Quand je pense [...] que ce pauvre Apestègue va demeurer tout seul pour le reste de ses jours sur le quai de cette gare, et cela à cause de moi! Mais non, il ne sera pas seul puisque même de loin je suis sa mère, sa seconde mère. Mais je ne veux rien de second entre nous. Je suis sa vraie maman, dit-elle, portant la main à son giron¹⁰.

Cette maternité supposée et seconde prend à l'évidence un sens symbolique. Obligation incarne cette Amérique du Sud avec laquelle Supervielle entretient une double relation, filiale et amoureuse¹¹. L'enfant qui va naître - celui de Firmin et d'Obligation - ne connaîtra que sa mère, l'Américaine. On reconnaît là en filigrane le drame initial de la vie de Supervielle.

La France est femme, l'Amérique est épouse et mère: deux figures de l'amour et du désir. On peut alors lire les deux récits comme des métaphores croisées de la situation de Supervielle entre deux pays, entre deux continents; métaphores qui empruntent au récit merveilleux leur processus d'élaboration puisqu'il s'agit de figures narratives.

On peut aussi mieux comprendre la rédaction par ajouts successifs du *Jeune Homme du dimanche et des autres jours*. La première partie est publiée à la NRF en 1952 sous le titre *Le Jeune Homme du dimanche*. La seconde - qui complète le titre initial pour le rendre définitif - en 1953, toujours en revue. Enfin, la troisième partie s'ajoute à l'ensemble pour former le volume que publie Gallimard en 1955. Cette élaboration étalée dans le temps montre que le récit en son entier n'a vraisemblablement pas été conçu dès le début de la rédaction de la première partie. Il semble que Supervielle ait pris conscience peu à peu des développements que ce texte pouvait recevoir, dans le sens inverse de celui qu'avait pris *L'Homme de la pampa*. Les étapes du *Jeune Homme* sont celles d'un retour en Amérique qui est aussi retour sur soi. D'où un effet de miroir qui signe le merveilleux du récit. Toutes les possibilités de métamorphose sont autant d'expressions métaphoriques de l'écrivain à la recherche de sa propre image qu'il saisit en marche le long d'un parcours transatlantique.

C'est pourquoi, comme dans le conte traditionnel, le miroir est l'instrument spécifique du récit où Supervielle va tenter de réunir son être et son image.

Les indices spéculaires sont nombreux dans *Le Jeune Homme*:

*Je me découvris dans la glace murale du salon sous la forme d'une mouche*¹²;
*Je voyais dans la glace cet incomparable paysage féminin*¹³.

Le miroir est l'instrument de la découverte, de la révélation des apparences nouvelles: il permet de constater le décalage entre l'être et son enveloppe corporelle. Mais il ne fait que donner forme aux contours du moi: c'est ce que *L'Homme de la pampa* indiquait déjà, sous une forme, il est vrai, humoristique:

*Ce journal prétendit d'abord ironiquement que les éloges décernés jusque-là à Guanamiru n'étaient "nullement en rapport avec sa situation de fortune, ni avec sa rayonnante prestance, ni avec «le parfait ovale de son visage réfléchi»"*¹⁴.

Le visage est lui-même miroir, parce qu'il permet de rejoindre son double sans s'y confondre: l'image dans le miroir est image de soi, mais inversée; elle me projette, moi, dans un autre. Lequel est actuel, lequel virtuel? C'est de ce jeu troublant des apparences que se nourrit le conte dans la quête de l'unique:

*Ressemblances des êtres, exquise solidarité des visages à travers les périls du temps et de l'espace, jusqu'où faut-il que vous soyez poussées pour que votre objet soit unique? Et pourquoi ces deux vases identiques sur cette cheminée n'en formeront-ils jamais un seul?*¹⁵.

Il faut vaincre le vertige de la dualité et surmonter le trouble de la ressemblance qui est une illusion de l'identité. Se chercher, cela veut dire créer une distance de soi à soi pour se rejoindre ensuite. Dans cet écart creusé entre moi et mon image s'étend l'espace du conte dont la progression narrative tient au jeu successif des apparences diverses créées par le mécanisme de la métamorphose ou de la métempsychose.

C'est pourquoi *Le Jeune Homme* est à la fois le parcours inversé de *L'Homme de la pampa* et l'achèvement de ce premier roman. Si *L'Homme de la pampa* se termine sur une expansion cosmique de la personne de Guanamiru, *Le Jeune Homme* vient naturellement s'achever sur une image réconciliée du poète avec lui-même, avec ce qu'il appelle *l'humble miracle de la vie conjugale*, celui qui pousse Obligation à taper à la machine les poèmes de son mari.

*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.*¹⁶

"Meurs et deviens". Seul le récit permet de réaliser le mot de Goethe sous une forme qui appartient en propre à Supervielle: "*Meurs et reviens*". Grâce aux pouvoirs merveilleux du langage poétique, qui nourrit tout autant le poème et le conte, la transfiguration du moi

par le texte est une manière - la seule manière sans doute - d'en atteindre la vérité.

Le Jeune Homme est une figure du double de *L'Homme de la pampa*, un double à l'envers à la fin duquel Supervielle peut enfin, comme Julien Gracq dans son poème "Written in water"¹⁷, "*rejoindre sa parfaite image*". Mais ce double à l'envers prend sa source dans l'origine bi-culturelle du poète et dans son désir de réduire la distance de la rive américaine à la rive française. Cet écart délimite l'espace imaginaire de Supervielle et c'est en se retrouvant par la coïncidence du temps du conte et du temps de l'écriture, à la fin du *Jeune Homme*, qu'il boucle définitivement le parcours.

NOTES

- 1 D. Lefort, P. Rivas, J. Chénieux-Gendron: *Nouveau Monde, autres mondes, surréalisme et Amériques*, Paris, Lachenaï & Ritter, coll. Pleine Marge n°5, 1995, p.119-128.
- 2 *Boire à la source*, Paris, Gallimard, 1951, p.145.
- 3 *Ibid.*
- 4 Il est vrai que la même mise en regard pourrait être appliquée à d'autres textes comme *Le Voleur d'enfants* ou *Le Survivant*, mais il ne semble pas que ceux-ci entretiennent un rapport voulu et nécessaire d'inversion thématique.
- 5 Le premier sera abrégé *H.P.* et le second *J.H.* dans les notes.
- 6 L'accent tonique sur le dernier o d'Obligación n'est pas noté, mais la graphie du prénom reste espagnole: demi-francisation dont on ne sait si elle est le fait de l'auteur ou de l'éditeur, faute d'avoir consulté le manuscrit original.
- 7 En voici des indices:
 Guanamiru: "J'ai passé l'âge où de bélants crépuscules comblent l'âme de leur tremblement élégiaque" (*H.P.*, p.27);
 Apestègue: "J'écrivais des vers pleins d'ardentes banalités [...], d'une émotion très vive mais qui appartenait [...] à Lamartine, Musset ou Victor Hugo" (*J.H.*, p.13).
 Inspiration romantique dans les deux cas, qui rappelle les premiers poèmes de Supervielle lui-même, *Brumes du passé* ou *Comme des voiliers*.
- 8 Voir "En songeant à un art poétique" (*Naissances*, p.58): "Quand je vais dans la campagne, le paysage me devient presque tout de suite intérieur".
- 9 *H.P.*, p.117-118.
- 10 *J.H.*, p.63-64. Je souligne.
- 11 Rappelons que dans *Oublieuse mémoire*, l'Amérique est allégorisée par Vénus à sa naissance (Voir nos analyses dans *Nouveau Monde, autres mondes...*, op.cit. p.124).
- 12 *J.H.*, p.22.
- 13 *Op. cit.* p.61.
- 14 *H.P.*, p.49. Je souligne.
- 15 *H.P.*, p.121.
- 16 *J.H.*, p.182-183.
- 17 J. Gracq, *Liberté grande*, Paris, Librairie José Corti, 1946, p.28-29.

¿UN REALISMO MARAVILLOSO “AVANT LA LETTRE”?

SUSANA POULASTROU

*Periodista: ¿Cuáles son los héroes de novela que prefiere?
Supervielle: Don Quijote¹.*

*Ne tourne pas la tête, un miracle est derrière
Qui guette et te voudrait de lui-même altéré:
Cette douceur pourrait outrepasser la Terre
Mais préfère être là, comme un rêve en arrêt*

Jules Supervielle

Tiene algo de milagro que la presencia de Supervielle convoque este Coloquio en Montevideo, habida cuenta de las dificultades que para leer su obra en español tiene el lector uruguayo. La obra de Supervielle casi no puede conocerse salvo en su lengua original, y parece repetirse la dificultad de difusión que alcanza a los otros dos poetas francouruguayos.

Son también extrañas las historias y las opciones culturales de algunos traductores de Supervielle al español. En 1925 Juan Parra del Riego traduce “*El Hombre de la Pampa*”. Parra del Riego, “*poeta simbolista uruguayo nacido en Perú*”, como dice algún diccionario, muere en el Uruguay ese mismo año. Pero Parra del Riego, también fue conocido por sus osadías vanguardistas, sus polirritmos y sus poemas a la pampa.

Bajo el título “*La desconocida del Sena*”, Editorial Losada (Buenos Aires), publica en 1962 una colección de relatos de Supervielle -nueve en total- con un prólogo de Guillermo de Torre y traducción de María Luisa Bombal. Bombal es chilena, en 1923 se instala en París y estudia letras en la Sorbona. De retorno a América, pasa varios años en Buenos Aires, allí se relaciona con el grupo Sur. Escribe varios cuentos y solo dos novelas: “*La última niebla*” y “*La amortajada*”, con la bendición de una entusiasta reseña de Jorge Luis Borges. Son relatos de un gran lirismo y cercanos al surrealismo.

Emir Rodríguez Monegal la considera “*una adelantada del grupo (Sur)*”, porque “*Ella ya había publicado su primer relato fantástico antes que cualquier texto importante de Borges o Bioy*”².

Los traductores de Supervielle también vivieron la experiencia de la binacionalidad y el desarraigo.

En 1993 se publica *"El ladrón de niños"*, en Editorial Trilce con traducción de la uruguaya Laura Masello.

Recientemente, se ha publicado en Méjico una Antología, con prólogo y traducción de la también uruguaya Ida Vitale.

Conocer la obra en prosa de Supervielle, no es por lo tanto, tarea fácil para los lectores uruguayos.

Rodríguez Monegal señala que *"el realismo mágico del que se ha hablado tanto a partir de la teoría del crítico alemán del expresionismo, Franz Roh, y que ha popularizado Carpentier bajo la rúbrica de lo real maravilloso, tiene sus raíces en esa visión exaltada de la realidad que buscaron, y a veces hasta encontraron, los surrealistas"*³.

Es aceptado -casi por todos- que el surrealismo está en las raíces mismas del realismo maravilloso americano; mejor aún, que llevó a su reconocimiento:

*"Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido"*⁴.

Ya que en la literatura son más significativas las coincidencias que las influencias, desde un surrealismo marginal Georges Limbour en *"Las vainillas"* (1938) nos hace un guiño cómplice al decir: *"Eso pasa cuando (...) quieren cambiar de lugar la naturaleza. El mundo está loco (...) Pronto nos harán transportar volcanes. ¿Están los barcos hechos para esto? Todo esto terminará en un horrible naufragio"*⁵.

No tenemos ninguna intención de afirmar que Limbour haya leído a Supervielle, pero sí sorprende la coincidencia de esos viajes marítimos entre metrópolis y colonias -políticas o culturales- en barcos que transportaban cargas inverosímiles. Al fin y al cabo, la *"maravilla"* que Guanamirú traslada -su volcán portátil- desde Las Delicias (América) hasta el primer distrito de París, terminará también en un *"horrible naufragio"*.

Las creaciones de Supervielle que parecen llegar como *"avant l'heure"* o adelantadas del llamado *"realismo maravilloso"*, comparten ciertos rasgos: lo. son más frecuentes en su obra narrativa; 2o. casi siempre son criaturas originarias de este inmenso *"billar de las pampas"*: Guanamirú, Biguá, Desposoria, la Hermana Imposible, Futuro, 3o. no falta en ellas esa especie de *"viaje iniciático"* a la búsqueda de un nuevo espacio -siempre el mismo-: Francia, mejor dicho, París.

Sus aventuras y desventuras se localizan en estos espacios: América y su inmensidad, el océano, París y su multitud. Idas y retornos, como experimentó el propio Supervielle tantas veces, desde Uruguay este *"beau triangle de terre, sur les bords du plus large fleuve, celui-là que Juan Díaz de Solís appelait Mer Douce"*⁶, hacia Francia, *"grand miroir poli// en forme d'hexagone"*⁷.

El encuentro del lector con Guanamirú comienza con un viaje en tren -justamente- y con la perplejidad del personaje ante esos *"salvajes desiertos"* que lo persiguen y agobian hasta en sus sueños. Y ese espacio americano, aumenta su depresión de estanciero ocioso, rico, dueño de bienes tan incalculables como sus propios hijos bastardos -eran

treinta-. Se limita a señalar la existencia de sus descendientes con banderitas que coloca sobre el mapa de su país.

Incapaz de ofrecer algo más a los suyos, Guanamirú comparte con Innumerable -su hijo preferido- los monótonos rituales del carnaval rural. Las máscaras o caretas, operan como una posibilidad de mudanza de lo real a lo irreal, permiten a Guanamirú *"sonreír al abrigo de todo espejo, para él solo, para su fuero interno, o, más secretamente aun, para la idea que él quería dar de sí"*⁸.

Espejo y máscara aparecen en varias oportunidades en *"El Hombre de la Pampa"*; señalaremos solamente otro ejemplo hacia el final del relato. Guanamirú -ahora en París- *"para jugarle una mala broma a su soledad, se ponía a veces frente al espejo de su armario y se afeaba con sadismo"*⁹. Así, por un juego mímico y voluntario, su propio rostro se vuelve máscara: *"desfigurado"*.

También el espejo de su armario dará testimonio de que había comenzado a crecer a los cincuenta años, hecho confirmado por los espejos de París durante su deambular ya en pleno *"gigantismo"*: *"Al pasar frente a un espejo, notó que no se veía en él sino apenas un cuarto de su persona (quizá una quinta parte), pero estos fragmentos llenaban tan visiblemente el espejo, que éste sorprendido, estalló en pedazos"*¹⁰. Explosión que precede metafóricamente, a nivel de la imagen irrisoria, a la del propio Guanamirú hacia el final del relato.

No puedo dejar de señalar los espejos más famosos de la literatura sudamericana: los de *"Cien años de soledad"*, *"José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo (...) No logró descifrar el sueño de las casas con paredes de espejos hasta el día en que conoció el hielo"*¹¹.

Macondo, la ciudad de los espejos, es un sueño del coronel Buendía y de García Márquez, y un mundo tan mítico como Comala de Rulfo o Las Delicias de Supervielle.

Esta atracción y rechazo por la imagen reflejada, este reconocimiento y desconocimiento, están presentes también en estas confesiones de Supervielle, en *"Lo insólito y lo sólito"* de 1952: *"Vers seize ans, j'avais peur de me regarder dans la glace. C'était l'autre, peut-être l'image de mon double que je voyais"*¹².

Pero sigamos a Guanamirú en sus viajes, su segundo destino: Las Delicias.

Es indudable que el *"mal del desierto"* que ese *"círculo estrechado del horizonte que le apretaba el cráneo tan exactamente como el conformador de su sombrero"*¹³, tampoco encontrará alivio en otro espacio mítico: Las Delicias.

Allí el estanciero sustituirá su depresión pampeana por una fiebre creativa y dará rienda suelta a su fantasía de constructor de objetos que deben destacar su verticalidad sobre la llanura que lo agobia; inicialmente levantará palacios, luego, volcanes. La

descripción de las propiedades eclécticas que ha construido constituye otra puerta de acceso hacia lo real maravilloso.

"Lo maravilloso no pertenece al mundo de los sueños, sino más bien al mundo real", señala Daniel Lefort¹⁴, y coincide justamente con estas declaraciones de Carpentier: "Lo real maravilloso existe en todas partes: en la calle, en la gente, en la naturaleza, pero uno tiene que saber descubrirlo"¹⁵.

La descripción del palacio, del parque y de su jardín de aclimatación, sus guardias salvajes atentos a "la bocina del auto guanamiriano", constituyen un buen ejemplo de lo maravilloso, en este caso "realmente americano".

"¿No aumentaba él todos los años la confusión del edificio añadiéndole un «bow-window» o un mirador, o ya bosquejando un ala y arriesgando -externa o internamente- una enérgica escalera de mármol de Carrara que nadie, ni el mismo Guanamirú, sabía, exactamente a dónde iba y si por ella se llegaría nunca? (...). "Este jardín de aclimatación fue celebrado en toda la América del Sur por la anchura del pecho de sus elefantes y por las munificencias del propietario, quien hacía vivir a estas bestias sin alegría, en jaulas cuyo barniz se cambiaba cada quince días para darles así la ilusión de las lejanías y de la libertad"¹⁶.

Angel Rama ha atendido especialmente la realidad, o la ficción de la realidad, del modelo montevideano de *Las Delicias* de Supervielle, algo así como asomarse a lo real maravilloso a la escala uruguaya:

"Como parque, ninguno aventajaba al que se construyera para su deleite personal uno de los millonarios y filántropos criollos más alabados en su tiempo: Alejo Rosell y Rius. El no sabía que Jules Supervielle lo había de tomar de modelo para su Guanamirú cuando, en honor de su esposa, Doña Dolores Pereira, construyó el divertido Villa Dolores. Siguiendo una costumbre que tenía antecedentes tan prestigiosos como los de Buschental y Lussich, edificó bien lejos de la ciudad un vasto parque zoológico para el cual adquirió raras especies en Europa, dotándolo de lagos, puentes, cascadas, paseos, montañas, volcanes, extrañas residencias que hubieran hecho las delicias de Gaudí. (...) Se trataba de reedificar la naturaleza haciendo falsas rocas, falsas cascadas, falsos ríos, falsos volcanes, poblarla de extraños animales dotando a cada especie de funambulescas residencias de teatro.

(...) Y (sus dueños) cuando llegaron a Montevideo los primeros automóviles, se fotografiaban encaramados en lo alto de un auto sin capota iniciando un apacible safari por su pintoresca posesión"¹⁷.

Precisamente, Irleamar Chiampi¹⁸ señala a América como referente (no exclusivo) del realismo maravilloso, aunque observa que este continente es tomado casi siempre como espacio privilegiado para las aventuras de los héroes. El propio nombre "realismo mágico" (1925) tiene -como señalamos al comienzo- un origen europeo. Lo maravilloso es categoría general de la literatura universal (también de la americana); la teoría de lo real maravilloso americano, se sustenta generalmente en los textos de Alejo Carpentier de

1949 y 1964 -sin ignorar los aportes teóricos de Uslar Petri, Anderson Imbert, Leal y otros.

Las opiniones de Carpentier revelan además, la reacción del propio escritor contra las influencias recibidas del surrealismo y la intención de identificar una realidad diferente y desconcertante, genuinamente americana: "¿Pero qué es la historia de América sino una crónica de lo real maravilloso"? Carpentier finaliza con la misma interrogación retórica sus textos teóricos, tanto el de 1949, Prólogo a "El reino de este mundo", como el ensayo de 1964 que lo retoma y amplía, titulado "De lo real maravilloso americano."

Si la percepción de lo maravilloso también presupone una fe -como afirma Carpentier- es significativo que la nueva maravilla -el volcán- surja en este Sur, que es también para Supervielle, "le monde d'avant", según la expresión de Lefort. El marco necesario para la creación de ficciones prodigiosas, comprende en esta novela - y en otras - : llanuras, pampa, gauchos, peones, capataces, y toda la fauna y flora que puede caber en ella.

Resulta ilustrativo al respecto, un texto muy poco divulgado de Supervielle, y que sería de alguna manera el genotexto de "El Hombre de la Pampa". Se titula "Sous le ciel pampéen" y se presenta como "Extrait d'un roman «La Pampa», qui était en préparation avant la guerre". Fue publicado en otoño de 1916, en la Revista "Les Saisons" en Francia¹⁹.

Siete años después de haber hecho conocer estas páginas, Supervielle publica "El Hombre de la Pampa", cuando tiene casi cuarenta años y su personaje Guanamirú aparece "sous le ciel pampéen", y esa horizontalidad de la pampa reclamaba la verticalidad de una "montaña ardiente". El volcán, desde su punto de vista, es una necesidad para el país y para sus habitantes, ¿será acaso la maravilla de un cambio al que se resisten -como es habitual- los compatriotas de Guanamirú?

"Voy a construir un volcán que honrará al país" (...) "en este país, privado de relieve y tan alejado de todo..."²⁰.

Veamos según otras voces, desde el otro hemisferio, qué puede significar este volcán. "Cette création sudaméricaine est donc une incarnation des «manques» européennes"²¹, "Le volcan n'est rien d'autre que le génie et ses éruptions n'en seront que les manifestations trop longtemps comprimés"²².

También Gervasio Guillot Muñoz, a horcajadas sobre ambas culturas, se ha ocupado de Futuro: "es el leit motiv de esta farsa" (...) "es un caso de animismo" (...) "parece ser un ideograma plástico cuya significación quintaesenciada se oculta en lo más huraño del espíritu de Guanamirú"²³.

Estas diferentes opiniones parecen, sin embargo, tener un elemento en común: el volcán es una creación interior de Guanamirú, es su obra. Por eso se defenderá: "Yo soy un artista", y Futuro recordará, a su vez, que Guanamirú es su padre.

Si consideramos que el primer capítulo del relato presenta un discurso tradicional y que, lo contado, también se inscribe en lo convencional, debemos admitir que, a partir de la aparición de Futuro, hay un cambio radical, un salto mágico, una transgresión al

concepto de lo "real", y una ruptura con lo aceptado canónicamente como propio de la narrativa de estas regiones.

No debe olvidarse que el volcán no es una creación "natural", ni siquiera en su primer nacimiento. Es un producto intelectual nacido de los propios libros. Como Don Quijote -el héroe preferido por Supervielle- el detonador que llevará a la creación es el encuentro con una obra, no de ficción ni de fantasía, sino de ciencia y, por supuesto, se trata de una obra de autor europeo: "Mientras buscaba un libro en su biblioteca, «Los volcanes» de Fuchs atrajeron sus dos manos atormentadas por lo desconocido"²⁴.

El personaje se convierte en lector, y pasa decididamente de la lectura al proyecto, el texto dentro del texto lo hace soñar, el proyecto le llega "por la ventana" y "la idea aún exterior, pero ya zumbante, le dio varias veces vueltas a la cabeza, le atravesó súbitamente el cráneo y lo penetró al fin con delicia"²⁵.

Pero además de la obra de Fuchs, debe buscar otro libro; un álbum o catálogo de volcanes para elegir su modelo: "un volcán joven aún y que los resumiera a todos". ¿Acaso metáfora de una modalidad creativa muy peculiar, nueva, arriesgada, pero a la vez aglutinante de otras experimentaciones o propuestas?

Un volcán nacido de la insatisfacción con lo ya visto, alentado por la ilusión en un sueño, ¿no será acaso representación de una creación literaria de índole diferente a las conocidas entonces en Europa y en la propia América, incluido el surrealismo?

Su creador tiene ante todo fe en su obra, y por eso "le dio al volcán el nombre de Futuro". Y lo tuvo por volcán.

Si bien para Guanamirú en ese momento todo es esperanza, entusiasmo e ilusión, no sucede lo mismo con los contempladores (¿lectores?) de su obra. Entre humor y parodia, los ensayos de Futuro no convencen al Ministro de Instrucción Pública, ni a la prensa. Pese a sus erupciones inofensivas o filantrópicas, la incompreensión es total. Nuevas depresiones asaltan al constructor del volcán incomprendido.

Esa misma angustia no le había permitido comprobar la rebelión emprendida por los objetos de su palacio, es el mundo al revés, acciones extrañas a toda lógica y casi en el límite de lo absurdo. Así los relojes: "cuando el del bolsillo se atrasaba, el del dormitorio se adelantaba en la misma proporción"²⁶, o los retratos que se dan vuelta, cambian sus firmas, y también sus marcos, y hasta uno de ellos que representa una mujer con gansos que va hacia el mercado, se transforma en una campesina que retorna con cerdos...

Decidido a arrancar el volcán de este ambiente y buscar nuevos aires-una vez más Guanamirú busca orientación en otro libro: el diccionario, "Abrió el Larousse o el diccionario que hacía las veces de éste en su país..."²⁷.

Así comenzará la "desconstrucción" del volcán, ahora transportable en cajas y por barco. Se lleva la "maravilla incomprendida" a Francia, perdida y recuperada dentro de una valija como "volcán portátil", muerte y resurrección, segundo nacimiento de Futuro.

Desde la recepción de un lector latinoamericano actual, es imposible no experimentar

la sensación de "dejà-vu", al fin de cuentas, nuestras lecturas de García Márquez; ya nos familiarizaron con personajes (justamente europeos) que transportaban un velocípedo desarmado dentro de su estuche como si fuese un violoncelo, entre Europa y Macondo. Y aun otro, que padece también delirio de invención -el señor Brown- y asombra a los habitantes del pueblo con su mausoleo rodante...

Pero lo significativo es que la narrativa de Supervielle se inicia en 1923 con "El Hombre de la Pampa", continúa en 1926 con "El ladrón de niños", en 1928 aparece "Le survivant" y en 1952 "Le jeune homme du dimanche".

Es frecuente encontrar a nivel del discurso crítico, la vinculación de Supervielle con el surrealismo francés, sin embargo el propio Supervielle delimita lo maravilloso -según su concepción- del surrealismo como tal: "Nada de común con el surrealismo literario. Aquí nada es gratuito, todo está motivado por la necesidad confusa que teníamos de que así ocurriera" dice en "Los plenos poderes de Shéhérazade" y deja sentada su admiración por ese mundo en el que caben alfombras volantes, bueyes que hablan, una isla-pez que se mueve con vida propia.

"Lo que me interesaba (de estos cuentos de las mil y una noches) era el pasaje de lo real a lo sobrenatural, (...) de lo humano al milagro"²⁸. Podríamos añadir: de lo real a lo real maravilloso.

¿Qué puede tener de extraño el "engrandecimiento" del tamaño de Guanamirú hasta su franca explosión por "megalomía eruptiva", frente a conocidas levitaciones -bien por razones poéticas, bien por especulación financier- de algunos personajes de García Márquez?

Tampoco se descuida, en esta historia de Guanamirú, una peculiar tendencia hacia el plurilingüismo, la posibilidad de que algunos personajes -como la Sirena- se expresen en "correcto inglés", o lean el título clave de un periódico de Brasil: "O crime da avenida dos patos". La "hermana imposible" de Guanamirú -que aparece en París- se expresa en francés e inmediatamente lo traduce al español: "No me conoces, hermanito", y recibe una seca respuesta en francés; para Guanamirú esta lengua "mantenía mejor las distancias entre la sudamericana y él, quien pensaba que el español las habría franqueado rápidamente"²⁹.

Esta "doble" de condición femenina, que lo exhorta a volver a Las Delicias y a escoger una esposa de su tierra, se llama Juana Fernández y Guanamirú. Nombre que guarda cierta paronomasia con el de una poeta uruguaya, de gran prestigio en la década del 20, Juana Fernández, más conocida como Juana de Ibarbourou y consagrada oficialmente como Juana de América en 1929.

El final del relato es también el de su personaje; luego de la explosión, las manos de Guanamirú entrelazadas pasan sobre tierras y mares, se ven desde el Pacífico, viajan alrededor de la tierra hasta caer "maravillosamente unidas, en el fondo del Océano que les fue fraternal"³⁰.

Este es el final conocido desde 1923; sin embargo, en una entrevista, Supervielle

responde al periodista que "*El Hombre de la Pampa*" es su mejor obra, y agrega: "*Un día en la plaza de la Concorde, estalló, estalló el volcán y el alma, y el esqueleto del hombre... Las dos manos del hombre, lanzadas, dieron la vuelta al mundo. Y volvieron al mismo punto, a la misma plaza... No sé si al contársela, estoy añadiendo variantes a su tema...*"³¹.

En la versión original, el hombre de la pampa desaparece en un medio que fue tan familiar al poeta -el mar- en cambio, en esa recreación de su memoria, vuelve y queda en París.

La variante de Supervielle, bien podría corresponder a la confusión del propio Guanamirú al cambiar su destino americano por el europeo.

Tal vez todo pueda resumirse en las palabras de un personaje de García Márquez: "*Aturdido por dos nostalgias enfrentadas como dos espejos, perdió su maravilloso sentido de la irrealidad, hasta que terminó por recomendarles a todos que se fueran de Macondo*"³².

De todos modos no hay nada que temer. En Europa pueden respirar tranquilos, solo aquí, en América, nacen niños con cola de cerdo. Y a veces, volcanes.

NOTAS

- 1 Respuestas de Supervielle al llamado cuestionario de Marcel Proust. Diario "El País", Montevideo, 22-5-1960.
- 2 Emir Rodríguez Monegal: "El boom de la novela latinoamericana." - Caracas - Tiempo Nuevo, 1972, p.67.
- 3 Emir Rodríguez Monegal. op. cit, p. 51.
- 4 Alejo Carpentier: Carlos Rincón: La Poética de lo Real-Maravilloso Americano. En "Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier" - La Habana - Casa de las Américas 1977, p.156.
- 5 Georges Limbour: 'Las vainillas' - Montevideo - Trilce 1993 p.116-117.
- 6 Jules Supervielle: 'Boire à la source' - París - Gallimard 1951 p.48.
- 7 Jules Supervielle: 'Poèmes de la France Malheureuse', "La France au loin" - Buenos Aires 1941
- 8 Jules Supervielle: 'El Hombre de la Pampa' - Montevideo - Arca 1969 (traducción de Juan Parra del Riego), p.13.
- 9 J. Supervielle op. cit. p. 85.
- 10 J. Supervielle op. cit. p. 90.
- 11 Gabriel García Márquez: "Cien años de soledad" - Buenos Aires - Sudamericana 1967 p.28.
- 12 Jules Supervielle: 'L'Insolite et le Solite' (febrero 1959).
En "Supervielle" Etienne - París - Gallimard 1968 p.200-201.
- 13 Jules Supervielle: "El Hombre de la Pampa" - p.19.

- 14 Daniel Lefort: "Espace américain et matière d'Europe chez Jules Supervielle" en "Nouveau monde autres mondes" - París - Lachenal & Ritter 1995 p.119.
- 15 Alejo Carpentier: "Entrevistas" - La Habana - Letras Cubanas 1985.
- 16 J. Supervielle: op. cit. p. 21.
- 17 Angel Rama: "La Belle Epoque" - Montevideo - Ed. Reunidos y Arca 1969 (Enciclopedia Uruguay N° 28).
- 18 Irleamar Chiampi: "El realismo maravilloso" - Caracas - Monte Avila, 1983.
- 19 NOTA. En estas páginas Supervielle se aplica al trabajo de peones y capataces durante la cacería del ñandú (autriche en el original, también charabons), nombre que no aparece mencionado, aunque destaca en itálica, las voces que corresponden a la "otra" lengua, así: capataz, peones, recado, y aun una exclamación entera "Bicho diablo que noquiers dejar el poncho", que amerita, en nota al pie de página, su traducción al francés: "Diable de bête qui ne veut pas se laisser prendre son manteau". Cabría realizar una serie de puntualizaciones sobre el bilingüismo de Supervielle, que exceden los límites del tema que nos hemos propuesto.
Gracias a la gentileza del Profesor Michel Collot hemos podido consultar este texto.
- 20 J. Supervielle: 'El Hombre de la Pampa' - p.22-23.
- 21 Dominique Diard: "L'Eden errant ou l'Amérique Latine des cosmopolites français de la 1ère moitié du XXe siècle" - Thèse de Doctorat, Université de Paris VII.
- 22 James A. Hiddleston: "L'Univers de Jules Supervielle" - París - José Corti 1965 p.42.
- 23 Gervasio Guillot Muñoz: en "Historia Sintética de la Literatura Uruguaya" - Montevideo - A. Vila 1931 Vol. III.
- 24 Jules Supervielle: op. cit. p.22.
- 25 Jules Supervielle: op. cit. p.22.
- 26 Jules Supervielle: op. cit. p.29.
- 27 Jules Supervielle: op. cit. p.31.
- 28 Jules Supervielle: "Los plenos poderes de Shéhérazade" (Versión castellana de Ma. Elena Martínez de Guillot Muñoz - Montevideo - Revista Asir.
- 29 Jules Supervielle: "El Hombre de la Pampa" p.71.
- 30 Jules Supervielle: op. cit. p.98.
- 31 Índice 2ª Epoca año V - Fotocopia sin fecha, Departamento de Archivos Literarios - Biblioteca Nacional de Montevideo.
- 32 Gabriel García Márquez: op. cit. p.339.

L'HOMME DE LA PAMPA: dialogue des cultures et poétique du roman

GABRIEL SAAD

De *L'Homme de la pampa* on retient, volontiers, l'humour, la fantaisie et un certain exotisme. Je n'ai point l'intention de les négliger ou, moins encore, de les congédier. Mais dans les lignes qui vont suivre, j'aimerais souligner, surtout, la rigoureuse poétique de ce roman et le rôle qu'y joue le dialogue des cultures.

Ces deux axes de lecture sont, d'ailleurs, complémentaires. Car la poétique s'appuie sur des éléments précis: des chiffres, des couleurs, l'organisation de l'espace, la matérialité de l'écriture, dans lesquels il est possible de reconnaître des données culturelles propres à l'Uruguay et à la France. Celles-ci apparaissent parfois opposées, voire inconciliables, mais le texte tend aussitôt à établir des liens entre elles, devenant ainsi le lieu de leur synthèse ou de leur jonction.

Deux pays, deux langues, deux cultures. On le voit, le chiffre deux était naturellement appelé à occuper une place de choix dans le discours de *L'Homme de la pampa*. Mais son rôle ne se borne pas à une simple présence itérative. C'est ce que nous allons voir.

I. Dichotomie et binarité

Au seuil de son roman, Jules Supervielle a placé une préface très brève, mais riche de renseignements. Le principe qui semble la régir est celui de la dichotomie: le rêve y est opposé à la réalité, la farce à l'angoisse, l'enfance à l'âge adulte. Cette suite de dichotomies se révèle, cependant, féconde, puisque l'homme adulte écrit des histoires pour satisfaire la demande de l'enfant qu'il fut. Et il ajoute:

"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"¹.

Apparaissent ainsi les deux motifs du voyage et de la jonction, qui occuperont par la suite une grande place dans le roman. Car le chiffre deux est non seulement le chiffre de la dichotomie, mais aussi celui de la binarité: "*Je suis pleinement Français, ce qui ne m'empêche nullement d'être Uruguayen*", a répondu Supervielle à un journaliste que cette "*double appartenance*" intriguait. Pleinement Français, c'est-à-dire pleinement Uruguayen. Ou, si l'on veut, Uruguayen, c'est-à-dire pleinement Français. J'invite quiconque en douterait à parcourir les stèles des Monuments aux morts dans les communes des Pyrénées-Atlantiques et des Hautes-Pyrénées. Il y trouvera une pléiade de noms "*typiquement uruguayens*"...

Il faut cependant reconnaître que Supervielle a parfois douté de cette synthèse:

"Tu voudrais jeter des ponts de soleil entre des pays que séparent les océans et les climats, et qui s'ignorent toujours",

écrit-il dans son très beau poème: "Nous sommes là tous deux..."². Et il ajoute:

"Les soirs de Montevideo ne seront pas couronnés de célestes roses pyrénéennes".

Mais bien des années plus tard, dans "Champs-Élysées", il reprend la même image pour inviter les poètes latino-américains à bâtir ce pont qui reliera sûrement leur continent à la France. Et dans *Le voleur d'enfants*, il offre une belle synthèse des deux cultures avec le *fogón* uruguayen dressé en plein cœur de Paris par le colonel Bigua. Car le rôle de l'intermédiaire culturel (Jules Supervielle le fut, supérieurement) est de faire le lien entre les deux pôles d'une apparente dichotomie pour la transformer en synthèse, c'est-à-dire en binarité.

Je ne voudrais cependant pas quitter cette préface (très courte, mais qui, comme on le voit, en dit long sur l'oeuvre) sans donner un premier exemple de la rigueur avec laquelle Supervielle a construit son roman. Trois motifs régissent, comme nous l'avons vu, les premières lignes de l'oeuvre. Nous les retrouvons, de façon tout aussi précise, dans la clôture du roman:

"Le capitaine (...) vit (...) deux mains se serrer avec émotion.

C'étaient celles de Guanamiru qui se retrouvaient après un bon voyage en sens opposé (...); elles tombèrent aussitôt merveilleusement unies, au fond de l'océan qui leur fut fraternel" (p. 188. Je souligne.).

Il suffit, d'ailleurs, de s'intéresser au premier chapitre, "Désert à cornes", pour retrouver, dès le début mais dans une combinatoire différente, un rythme binaire, c'est-à-dire une nouvelle manifestation du chiffre deux:

"(...) son crâne où des cheveux en étroites averses et une calvitie ensoleillée faisaient le beau temps et la pluie" (p. 11).

On remarquera d'abord le chiasme (étroites averses-pluie/calvitie ensoleillée-beau temps) et ensuite la dichotomie qui oppose les cheveux en étroites averses et la calvitie ensoleillée. Elle s'avère féconde, encore une fois, car elle permet un jeu linguistique à partir de l'expression idiomatique qui, elle-même, oppose le beau temps et la pluie. Voilà comment on voyage de la dichotomie à la métaphore filée.

Le lecteur déjà averti par ces quelques exemples reconnaîtra ensuite l'opposition entre la nuit et le jour (p. 11), le couple de *vanneaux*, la dichotomie "*son âme de cinquante ans plus agile que ses jambes*" (p. 11), les deux métisses (p. 13), le rythme binaire des adjectifs "*blanc-de-pauvre et rose-fané*" (p. 13), "*rouge et azur*" (p. 15), le curieux décompte qui réduit "*tous les climats*" à deux catégories: "*les polaires du frigorifique et les équatoriaux des cuisines*" (p. 19).

Impossible de nous étonner, par conséquent, lorsque nous voyons les deux personnages Guanamiru et Innombrable accueillis par les deux chiens Cimarron et Canela (p. 21) ou lorsque nous apprenons que le rancho voisin se trouve "*à deux lieues de là*" (p. 24. Je souligne.). Ou encore, lorsque le texte nous parle de "*grenouilles entre deux eaux*" et d'un hérisson dont les piquants ont été rendus inoffensifs par "*deuxcents protégés-pointes*" (p. 33). Nous trouverons ensuite "*deux bosquets*", "*deux indigènes*" (p. 34), "*deux gardiens*" (p. 36) et, surtout, la référence aux "*deux mains*" de Guanamiru (p. 37). Car cette formule est, ce me semble, assez pléonastique et, par conséquent, révélatrice de la réaction que ce chiffre exerce sur le discours.

La liste, comme on le voit, est longue. Le lecteur -intéressé ou sceptique- pourra trouver d'autres émergences du chiffre deux aux pages suivantes: 41, 45, 51, 69 ("*vingt-deux caisses numérotées*"), 82, 83, 84, 85 ("*un couple d'émigrants et leur volupté double*"), ainsi que "*deux garçons*", 91, 95, 96, 100, 115, 119 ("*un double voyage autour du monde*"), 121, 122, 155 ("*la seconde version*"), 156, 167, 171, 188. Encore ajouterai-je que cette liste n'est pas exhaustive et que dans les pages citées, le chiffre deux (seul, associé à la notion de couple ou au rythme binaire) apparaît souvent... deux fois! Une présence à ce point insistante ne peut pas être aléatoire. Elle répond nécessairement à la poétique du roman.

Deux exemples me semblent, à ce sujet, particulièrement significatifs. Le premier concerne un emploi parodique de la réécriture fort éloquent sur la modernité de ce texte lorsqu'il attribue au volcan Futur, déjà installé à Paris, la phrase de Rastignac: "*A nous deux, maintenant!*" (p. 148).

Le deuxième combine l'ordinal "*second*" et le cardinal "*deux*". Dans son appartement parisien, Guanamiru découvre une "*seconde baignoire*" (p. 114) et se propose d'y introduire une maîtresse. Puis, dans le quartier de l'Europe, où il s'est fait conduire par son chauffeur, il suit une jeune femme qui, comme par hasard, ouvre une fenêtre au *second* étage de son immeuble,

"alors que (Guanamiru) hésitait sur ses deux pieds dont l'un pointait vers les Antilles et l'autre vers la mélancolie" (p. 115).

Deux pieds, cela semble aller de soi. Mais alors, pourquoi opposer dans la dichotomie qui s'ensuit les Antilles et la mélancolie? Il me semble que nous avons là une ébauche de binarité que nous ne pouvons pas négliger. Car les Antilles sont, en même temps, terre de France et terre d'Amérique latine. Elles offrent donc, dans le texte, la possibilité d'une synthèse qui, seule, peut congédier la mélancolie. Lorsque la synthèse est impossible, Guanamiru en est réduit à s'exclamer: "*Absence des vaches et des moutons, que vous devenez redoutable!*" (p. 124) ou, pire encore: "*Ah! sourire français, ennemi de l'homme libre de la Pampa!*" (p. 147).

Et pourtant, le nom même de Fernandez y Guanamiru constitue un excellent exemple de synthèse car il réunit une composante on ne peut plus hispanique (donc, européenne) et un patronyme dont la connotation amérindienne est double. La première partie de Guanamiru reprend le nom d'une des tribus aborigènes de l'Uruguay. Et ce même nom est un anagramme de Guarani avec l'ajout de l'onomatopée du mugissement. D'ailleurs, après avoir énoncé pour la première fois le nom du personnage, le texte ajoute:

"Parfois durant la marche du train, un mugissement pénétrait dans le wagon..." (p. 12).

Et vers la fin du roman, nous trouverons deux (oui, deux!) allusions aux Guaranis, assez bizarres pour ne pas constituer des pistes de lecture: "*Ce soir mon indisposition sera connue jusque chez les Guaranis!*" (p. 182) et, plus tard,

"les lamentations des Chinois, des Nègres et des Guaranis affluaient sur ses lèvres ardentes du fond des âges et des langues humaines" (p. 185).

Mais le chiffre deux est-il vraiment le chiffre de la synthèse? Ou seulement de la binarité? Et n'entraînerait-il pas, à sa suite, d'autres chiffres, eux aussi en rapport avec la poétique du roman?

II. Une suite de chiffres

Car Guanamiru vit difficilement la dichotomie France/Uruguay non seulement à Paris, mais aussi dans son estancia uruguayenne:

"Ah, ça! vais-je donc me laisser enterrer vivant? Même durant mon sommeil, ces sauvages déserts me tiennent garrotté" (p. 26).

Des interrogations affluent alors à son esprit:

"Et pourquoi à midi et le soir ne me sert-on que de la viande de vache? Que deviennent cependant le caviar de Russie, le coeur de palmier du Chili et le maïs doux de la Désirade?" (p. 26)

Nous trouvons dans cette dernière phrase un double rythme ternaire: caviar, coeur de

palmier, maïs doux; Russie, Chili, Désirade, qui ébauche déjà le motif du voyage et constitue un bel exemple de synthèse. Car si la Russie et le Chili reprennent la dichotomie Europe/Amérique latine, la Désirade nous propose (il s'agit, encore une fois, des Antilles) cette synthèse tant recherchée d'une terre de France qui soit, en même temps, terre américaine. La douceur qui lui est associée ne saurait donc nous étonner, d'autant moins que le maïs doux est cultivé, aussi, dans la pampa uruguayenne... C'est donc la synthèse qui est recherchée ainsi.

Mais voilà que ce rythme ternaire entraîne avec lui une autre considération:

"Ces longues plaines ne me sont indispensables que si j'en suis à plus de 300 kilomètres" (p. 27).

Rythme ternaire, 300 kilomètres, peut-être faudrait-il que nous orientations maintenant notre recherche vers la présence du chiffre trois dans le discours de *L'Homme de la pampa*.

Nous trouverons ainsi, par exemple, un délai de trois semaines (p. 146), trois mille agneaux (p. 139), trois cents jeunes filles (p. 135), les trente bâtards de Guanamiru (p. 13, 16), des veaux de trois mois (p. 18), 300 piastres la tonne de lave (p. 45), trois fois (p. 90), trois charretiers (p. 59), trois mots (p. 56).

Cette liste est, bien sûr, très incomplète. Car il me semble que les émergences les plus intéressantes du chiffre trois sont celles où il apparaît associé à d'autres chiffres qu'il introduit ainsi dans le discours:

"Que ce fût dans la case n°1 du second lot ou dans la case n°3 du 4e (...)" (p. 21).

Nul besoin, ce me semble, d'être docteur ès sciences pour y reconnaître la suite 1, 2, 3, 4. Ce qui viendrait confirmer, si besoin était, l'importance des chiffres dans la poétique du roman. D'ailleurs, le coffre-fort de Guanamiru ne change-t-il pas "*de chiffre au milieu de la nuit*"? (p. 51) Après quoi, le texte nous propose à nouveau (mais dans une combinatoire différente, cela va de soi) la suite des quatre premiers nombres naturels:

"Un tableau se retourna en plein jour dans son cabinet de travail; deux autres échangèrent leur signature, puis leurs cadres. Un quatrième qui représentait une femme (...)" (p. 51. Je souligne.).

Un, deux autres (ce qui fait trois) et un quatrième:

"Hum, conclut Guanamiru, il est temps de changer d'air" (p. 51).

Mais dès qu'il s'attarde sur son idée de voyage, il est obsédé par trois mots ("*Emporter le volcan*") qui bientôt deviendront six (c'est-à-dire le double de trois...) par voie de synonymie: "*enlever, emmener, ôter, charrier, entraîner, exporter*" (p. 56).

Et s'il s'intéresse d'abord à la page 14 du livre *Les Volcans* de Fuchs (p. 37), il fera appel par la suite à "*quatorze emballeurs de la ville*" (p. 57), après avoir divisé le volcan en "*quatorze secteurs avec des raies à la chaux*" (p. 57).

Ces combinaisons de chiffres peuvent prendre donc la forme de la série, comme nous l'avons vu et comme nous le montre cet autre exemple :

"Alors que sa voiture s'engageait dans le quartier du port, elle dû s'arrêter net devant une triple et longue file de tombereaux aboutissant à deux cargos en partance" (p. 58. Je souligne.).

Ou bien, elles peuvent être franchement redondantes. Par exemple, lorsque nous trouvons associés, dans l'espace de quelques pages la *"quarantième année"* (p. 31), Occiput IV (p. 32), trois tours *carrées* *"dont on pouvait se demander pourquoi elles ne mesureraient pas quatre mètres de plus ou de moins"* (p. 32), des hommes venus *"des quatre pointes de la terre"* (p. 35) et un équipage de *"quarante hommes"* (p. 41).

Mais parfois, les chiffres semblent guider de façon plus subtile la construction du texte. Par exemple, lors de la description de l'un des troupeaux de Guanamiru qui combine habilement les chiffres six et trois :

"Frères, soeurs, cousins, cousines, oncles, nièces, toutes ces bêtes sans distinction de poil, ni d'âge, ni de sexe, sans le moindre protocole, des veaux de trois mois passant parfois avant de vieux taureaux enfin impotents (...)" (p. 18).

Nous avons donc six relations de parenté (frères, soeurs, cousins, cousines, oncles, nièces), suivies de trois caractéristiques (poil, âge, sexe) et enfin, le chiffre apparaît : trois mois. Six, trois, trois. Faut-il s'étonner en apprenant que ce troupeau est conduit par *"six gauchos loqueteux"*? (p. 18)

Et tout comme l'on passe, brutalement, de *"la première"* aux *"dernières"* (p. 59), les quatre premiers nombres naturels peuvent aussi apparaître dans le désordre :

"L'Américain remplaça les passagers sacrifiés par trois biches, une vache normande avec sa clarine, deux palmistes et un champ de trèfle à quatre feuilles" (p. 82. Je souligne.).

Or, vers la fin du roman, une phrase doit retenir notre attention, car elle prolonge cette suite en lui ajoutant le chiffre cinq :

"En passant devant une glace, il remarqua qu'on y voyait à peu près un quart de sa personne (peut-être un cinquième)" (p. 172-173. Je souligne.).

Quelques lignes plus loin, la tête de Guanamiru se trouve à la hauteur d'un cinquième étage (p. 173) et par la suite, le texte nous rappelle qu'il possède *"la taille et presque le volume d'un immeuble moderne de cinq étages"* (p. 176).

Ce chiffre semble d'ailleurs convenir tout particulièrement à Guanamiru. Il a cinquante ans (p. 11), dans son rêve les gauchos doivent faire jusqu'à *"cinquante lieues"* (p. 25), il prend le maté *"à cinq heures dans son lit"* (p. 26), s'intéresse au Stromboli *"avec ses cinq mille mètres"* (p. 39) alors qu'il ignore la hauteur des autres volcans, donne un pourboire de *"cinq piastres"* avec *"un sourire qui en promettait cinquante"* (p. 70), rencontre sur le bateau qui le mène en France un capitaine quinquagénaire comme lui (p. 101) et une

sirène qui n'a que *"cinq minutes à vivre"* (p. 100), mais qui boit dans *"cinq verres"* différents (p. 104). Arrivé à Paris, il se fait prendre *"5 francs"* par l'employé d'une agence de voyages (p. 113), est convié à un rendez-vous à *"5 heures"* (p. 117) par Line du Petit Jour qui, bientôt, mettra *"entre elle et l'Américain cinq mètres de trottoir"* (p. 139).

Faut-il vraiment allonger cette liste? Je ne le crois pas. Il me semble plus important de donner, simplement, un autre exemple, dans lequel le retour itératif du chiffre six (encore une combinaison de deux et de trois) nous montre que cette piste de lecture nous est suggérée par le texte lui-même et que ce serait une grave erreur de la négliger :

"Dans six cafés différents, il but six grogs, puis prit six verres de liqueur dans les mêmes cafés en commençant par celui où il avait bu son dernier grog et en finissant où il avait pris le quatrième, ou bien le second, ou le troisième, il n'aurait su le dire" (p. 156).

Et pour revenir, après ce voyage numérique, à notre point de départ, il est intéressant de remarquer que l'histoire de *L'Homme de la pampa* s'appuie sur des couples qui associent Guanamiru successivement à Innombrable, à Futur, à la sirène, à Line du Petit Jour, à Juana Fernandez y Guanamiru et à Miss Piccadilly, enfin. C'est-à-dire, six couples en tout.

Mais il est temps de prendre exemple sur l'estanciero et de changer d'air. Pour cela, rien de mieux que de s'intéresser à l'espace pour essayer de prendre des couleurs.

III. L'organisation de l'espace et des couleurs

C'est entre deux pôles que se tend l'espace du roman. D'un côté, l'Uruguay (appelé ici Las Delicias, mais qui sera désigné par son vrai nom dans *Le Survivant*) et de l'autre, la France. Ou, pour être plus précis, la pampa et Paris. Ils constituent, bel et bien, les deux pôles d'une dichotomie.

Le signe distinctif de l'espace pampéen est l'horizontalité :

"Cette campagne ignorante des lignes brisées, l'horizon l'attend sans surprise, sachant bien que d'un élan sous le ciel immense elle ira jusqu'à lui" (p. 12).

Ou bien :

"Une parcelle d'horizon se détacha confusément pour se mêler à un peu de terre et s'avancer à quatre pattes" (p. 17).

Ainsi, dans le rêve de Guanamiru, la pampa devient *"un billard infiniment long où les billes mettaient parfois huit jours à s'atteindre"* (p. 25). Cette horizontalité se prolonge, naturellement, avec l'océan, devenu une *"immense plaine maritime"* (p. 75).

L'invention du volcan devient donc absolument nécessaire, dans *"ce pays privé de relief"* (p. 38).

En revanche, dès son arrivée à Paris, c'est la verticalité qui domine, avec les arbres (p. 108), "les monuments tels que l'Opéra, l'Arc de Triomphe ou la Tour Eiffel" (p. 109) et, mieux encore, avec les garçons bouchers "debout comme le remords" (p. 111) et même les pluies de pétales qui tombent sur les clients du fleuriste (p. 110).

Encore une fois, le texte se charge de nous indiquer l'importance de cette organisation de l'espace, à un moment très significatif puisqu'il s'agit de la disparition de Futur:

"A l'aube, après une gerbe d'odeurs indéfinissables, qui évoquèrent dans l'esprit du Sud-Américain d'innombrables verticales et horizontales (...)" (p.150-151).

La crise de mégalomanie éruptive qui met fin aux jours de Guanamiru constitue donc une reprise de la fin du volcan et nous indique une autre particularité dans l'organisation de l'espace textuel. Là aussi, l'art de Supervielle est, avant tout, un art de la rigueur.

Vers la fin du roman, Guanamiru se dispose à traverser la place de la Concorde,

"et ne sachant plus comment on s'arrête, lança sur l'obélisque un lasso dont il se vit muni. La pierre d'Egypte se transforma aussitôt en un ombu du mois d'octobre alors qu'il commence à fleurir" (p. 186).

Bel exemple de synthèse, qui réunit en une seule phrase l'Egypte, Paris et la pampa... Bel exemple, aussi, de rigueur dans la construction du texte. Car plus de cent pages plus haut, nous avons appris qu'avant son départ pour la France, "l'estancier se munirait aussi d'un lasso" (p. 69). Et ce "superflu" lui est devenu "indispensable" (p. 69-70) une bonne centaine de pages plus loin.

De même, si la pampa est un "désert à cornes" (p. 9), une fois à Paris, "Guanamiru faisait en ville de longues explorations dans le désert dont sa pensée s'entourait" (p. 146). Et toujours à Paris, son ombre devient littéralement une réécriture de son jardin d'acclimatation de Las Delicias, décrit presque au début du roman:

"L'ombre chaque jour plus sensible de Guanamiru devenait tour à tour la silhouette d'une petite palmeraie ou d'un éléphant jouant avec les volutes de sa trompe, d'une gazelle aux cornes exquises, d'un boa suspendant une moitié de lui-même à une branche de goyavier" (p. 168).

On retrouve, comme on peut le constater, les "tours" de son "palais" (p. 32), la "trompe de l'auto guanamirienne" (p. 36. Je souligne), ainsi que les arbres et les animaux exotiques du zoo. Les mussuranas qui "laissaient pendre leur tête d'une branche d'arbre" (p. 33-34) ont été remplacés par le boa et le goyavier.

Et tout comme les mains de Guanamiru tombent enfin unies dans l'Océan qui leur est fraternel, "la mer et les jardins se joignirent dans les airs et fraternisèrent longuement" (p. 61-62).

De même, après avoir tapoté une vachette noire de son poing "orné de rubis cruels" (p.19), Guanamiru est bien obligé de reconnaître "sa complicité" lorsqu'il se retrouve dans la boucherie parisienne (p. 111).

Ainsi, lors de sa sortie avec Innombrable, au chapitre premier, Guanamiru rencontre dans l'un des ranchos "une métisse aux yeux bleus venus de quelle Angleterre dans ce désert lointain?" (p. 21). Et au quartier de l'Europe, pas en Angleterre mais

"Rue de Londres, une jeune femme passait dont les yeux bleus d'eau courante débitaient en tous sens des milliers de regards" (p. 114).

Le texte ajoute que "Guanamiru en reçut un double choc dans son cœur et dans sa mémoire" (p. 114). Le lecteur aussi reçoit un choc dans sa mémoire qui lui permet d'établir un lien précis entre la métisse aux yeux bleus venus d'Angleterre, la jeune passante aux yeux bleus de la Rue de Londres et la sirène noire, exemple on ne peut plus accompli du métissage culturel. La sirène est donc une réécriture de la métisse et Line du Petit Jour, une réécriture des deux. N'a-t-elle pas accompli un double voyage autour du monde "de l'Est à l'Ouest dans les bras d'un poète haïtien, puis, en sens inverse, sur les genoux d'un peintre scandinave"? (p. 119) Et ne montre-t-elle pas, quand il le faut, un serpent venu des "forêts brésiliennes"? (p. 122)

Line semble, d'ailleurs, particulièrement liée à l'organisation de l'espace. Elle a fait, nous venons de le voir, un double voyage autour du monde, tel que le feront à la fin du roman, les deux mains de Guanamiru. C'est elle aussi qui donne à l'estancier d'abord une carte de l'Amérique du Sud "revue et embellie avec le plus grand soin" (p. 115), puis une "carte d'Europe" montrant "dans l'ensemble un très intéressant souci d'originalité" (p. 116). Et quand Guanamiru réussit enfin à la rencontrer, elle porte

"un costume très heureusement illustré de 89 taches de couleur comme en montre la République quand elle a passé sa robe des départements" (p. 118).

C'est que les couleurs jouent, elles aussi, un rôle de première importance dans la poétique du roman.

Leur manifestation la plus spectaculaire est constituée sans doute par la suite de transformations chromatiques que subit la sirène. Il s'agit, d'abord, d'une sirène "noire comme on en voit encore sur les côtes d'Afrique du côté de l'équateur" (p. 89). Mais elle changera plusieurs fois de couleur. Etant donné que Supervielle a choisi, manifestement, l'anaphore pour introduire ces divers changements dans le texte, je tiens à respecter ce choix et à reproduire ici, textuellement, ces transformations:

"Et la sirène devint céruléenne, de nocturne qu'elle était" (p. 92).

"Et la sirène devint safran, de céruléenne qu'elle était" (p. 93).

"Alors, de safran qu'elle était, la sirène devint orangée de Valence, émeraude du Cap Vert, opale pure" (p. 98).

"Mais la sirène devint peu à peu si blanche, si merveilleusement, si naturellement blanche qu'elle semblait l'avoir toujours été" (p. 99).

On aura remarqué, j'espère, qu'il s'agit de six transformations et, par conséquent, de six couleurs différentes.

Et à la fin du roman:

"Du crâne de l'étranger avaient jailli de longues fusées; vertes, les idées générales, rouges, les désirs, jaunes, les regrets, orangées, les habitudes (bonnes et mauvaises)" (p. 187).

D'ailleurs, dès le début du roman, nous apprenons que Guanamiru pointe les déplacements de ses trente bâtards *"sur une carte murale de son pays au moyen d'épingles à oriflammes de soie rouge"* (p. 14). Quelques lignes plus loin, il est reçu par le commissaire dans un bureau *"rouge et azur comme un ventre ouvert"* (p. 15). Le texte oppose ensuite une *"vachette noire"* et le poing de Guanamiru *"orné de rubis cruels"* (p. 19). L'estanciero revêt plus tard un masque *"rouge, horrible et noir"* (p. 20), tandis qu'Innombrable porte

"un bonnet de papier, vert jusqu'à son extrême pointe (...), un corsage de sa mère en percale blanche à pois noirs, et (...) des bas grenat" (p. 19-20).

Et si la bouilloire est *"noire sur fond noir"* (p. 22), les jeunes filles sont remises à neuf *"par une couche épaisse de blanc"* (p. 23), tandis que dans la main (carrée, précise le texte) de Guanamiru hennit, *"sans discontinuer, sur un camée rouge, un cheval marin"* (p. 71). Le chef des charretiers qui s'occupent du volcan apparaît comme un *"portrait rouge et en pied"* (p. 60), mais ce sont *"huit marins noirs"* qui finiront par l'emporter au large (p. 61). Et tout comme la sirène devient safran, Guanamiru porte à sa boutonnière un *"oeillet safran"* (p. 69). Ce qui est, ma foi, bien singulier. A moins que... Mais soyons patients, nous n'y sommes pas encore.

Au point où nous en sommes, en revanche, il semble opportun de rappeler que le texte dévoile encore une fois sa poétique par des itérations qu'aucun lecteur digne de ce nom ne saurait négliger. Ainsi, autour des *"volcans paresseux de Madère"*, vire *"l'anneau criant de milliers d'hirondelles noires, blanches, noires, blanches, pointues"* (p. 39-40). Au lecteur qui n'aurait pas entendu ce cri, le texte propose généreusement l'occasion de se rattraper. Vers la fin du roman, Guanamiru ne porte plus son chapeau mou habituel:

"C'était maintenant un chapeau de paille hors d'usage que l'estanciero avait donné cinq ans auparavant (oui, cinq!) à un vieux gauchito de sa ferme de Curupatita; il le reconnaissait bien aux raies horizontales (oui, horizontales, comme la pampa...) de son ruban rouge, jaune, rouge, jaune, rouge, etc... jusqu'à dix (deux fois cinq, n'est-ce pas?) et au nom de son chapelier de Las Delicias" (p. 178). Les commentaires soulignés et entre parenthèses sont, bien entendu, de moi.)

Voici, superbement réunis en quelques lignes, trois éléments de la poétique du texte: les chiffres, l'horizontalité et les couleurs.

Si nous essayons maintenant de définir la palette de *L'Homme de la pampa*, nous verrons qu'elle peut se réduire à six couleurs: blanc, noir, rouge, jaune (ou safran), bleu et vert. L'orange pouvant être considéré comme une combinaison de jaune et de rouge, tout

comme le vert, d'ailleurs, pourrait être considéré comme une combinaison de jaune et de bleu (¿azul Francia? Ne nous avançons pas...)

Or, tout comme les chiffres nous ont orienté vers l'analyse de l'espace et l'espace, à son tour, nous a permis de comprendre l'importance des couleurs, il se peut que celles-ci nous ouvrent la voie vers un autre aspect de la poétique de *L'Homme de la pampa*.

Par exemple, lorsque

"de safran qu'elle était, la sirène devint orangée de Valence, émeraude du Cap Vert, opale pure" (p. 98).

Curieuse façon de noter les couleurs qui constitue, on le voit, un jeu de mots et un jeu, aussi, sur la matérialité de l'écriture. Nous leur consacrerons donc la prochaine étape de notre étude.

IV. Jeux linguistiques et matérialité de l'écriture

Il est bien évident qu'on aurait pu écrire: *"de safran qu'elle était, la sirène devint orangée, verte, opalescente"*. Le choix qui a été fait dévoile une poétique qui, par des associations libres, ou culturellement motivées, établit un lien entre les oranges et Valence, lieu de leur production, les émeraudes qui, comme on le sait, sont vertes et ce lieu du monde qu'on appelle Cap Vert.

Tout un long passage de ce chapitre (*"Les cerises marines"*) est d'ailleurs construit sur ce même principe des associations d'idées:

"Quand un paquebot est conduit par une sirène, c'est à bord une félicité désordonnée. Les nuages se réfugient au fumoir où ils font des ravages très appréciés dans le cerveau des buveurs. Toute la journée le cadran du bonheur sonne midi à quatorze heures. On trouve, sur le pont et dans le salon de musique, des fleurs de cerisiers marins et des broches de corail. Des messieurs en pantalon blanc les ramassent avec soin pour les offrir aux jeunes femmes qui toutes se déshabillent sur le pont avec des gestes naturels et leurs sourires, d'étape en étape, gagnent peu à peu tout le corps" (p. 97-98).

Voici donc réunis l'humour, l'exotisme et la poétique qui les était: libre association des mots, jeu sur les chiffres à partir d'une expression idiomatique, combinaison des couleurs.

Nous pouvons nous rendre, aussi, à l'avant du paquebot, où

"quelques émigrants qui n'avaient dîné que de pois chiches jouaient petitement de l'accordéon" (p. 88).

L'humour surgit, bien entendu, de l'association entre l'adjectif *"chiches"* (de pois chiches) et l'adverbe *"petitement"*. Et de la relation de cause à effet que cette phrase insinue.

L'importance de ce procédé est si grande dans la poétique du texte, qu'il nous est impossible de citer exhaustivement.

Nous aimerions, cependant, nous attarder sur l'opale pure que nous avons tout à l'heure laissée de côté. Le jeu linguistique ne relève pas ici d'une association d'idées, mais de la matérialité de l'écriture. Notamment, de la reprise des lettres "p" et "e". En doutez-vous? Alors, permettez-moi de vous rappeler toutes ces femmes qui fuient après avoir vu la sirène "*comme si elles avaient crainte pour le siège même -et le piège- de leur féminité*" (p. 90). Ou bien, cette "*violente poussière hantée de mufles et de souffles*" (p. 18).

D'ailleurs, comme à son habitude, le texte se charge de dévoiler lui-même ce procédé. Ainsi, nous apprenons que les sirènes ont été appelées pendant la guerre "*mines sous-marines, torpilles, atrocités, déflagrations spontanées*" (p. 91). Ce qui constitue un excellent exemple de traduction à l'intérieur d'une même langue. Plus intéressant encore, le nom de la sirène appelée Marino-Marine renvoie de façon on ne peut plus explicite à la matérialité de l'écriture, puisque "*ce nom est formé par les initiales des navires que la Marino-Marine a coulés*" (p. 92).

Ainsi,

"une sirène qui voulait s'appeler Nouvelle Julie, dut prendre le nom de Nouvelle Julie, le dernier bateau qu'elle coula ayant été, par suite d'un (sic) erreur d'information, le cargo grec Patris, quand elle croyait avoir pris soin du charbonnier anglais Eagle" (p. 92-93).

Et si vous pensez que les chiffres ont disparu de ce procédé, je vous conseille de ne pas oublier la réponse de la sirène noire:

"Je suis la sirène 825, de la flottille petit g" (p. 93).

L'attention portée à la matérialité de l'écriture est si grande que celle-ci peut être réduite à une lettre, à une partie d'une lettre ou à un signe de ponctuation. Ainsi, le masque qu'Innombrable offre à Guanamiru est "*aggravé de virgules*" (p. 20) et Juana rappellera à son frère Juan qu'il "*s'en est fallu de l'ombre d'une virgule que tu ne fusses moi...*" (p. 135).

Ou mieux encore, lorsque le volcan tente de communiquer avec Guanamiru, celui-ci ne retient que

"des lettres isolées, des signes de ponctuation, et c'est ainsi que dans la même matinée il n'y eut qu'une suite remarquée de points virgules, des trémas sans voyelles, des cédilles toutes seules, des barres de la lettre t, une assonance, deux rimes féminines, un point à la ligne, un fa dièse" (p. 68).

Une assonance, précisément, comme celle qui permettra à Guanamiru de traduire "*héliotrope*" en "*stop*". Car la traduction est essentielle au dialogue des cultures auquel aboutit toute la poétique de *L'Homme de la pampa*. C'est donc à ce sujet que nous allons consacrer la dernière étape de notre analyse.

V. Le dialogue des cultures

Le lecteur bilingue et un tant soit peu attentif à la matérialité de l'écriture aura reconnu sans doute dans le nom du contremaître (et fils naturel) de Guanamiru, Innombrable, un mot espagnol qui se traduit en français par innommable.

L'explication qu'on nous donne pour justifier ce nom bizarre a de quoi nous surprendre:

"Innombrable (ainsi nommé parce qu'il était né le jour des innombrables martyrs de Saragosse)" (p. 15).

Curieuse pampa, où l'on attribue aux enfants des prénoms puisés dans un calendrier français! Car Innombrable s'appelle bel et bien ainsi et non Innumérable comme il aurait dû s'appeler en espagnol (après tout, il s'agit de la ville de Saragosse...). Je me permettrai d'avancer ici une hypothèse: nous sommes fort probablement face à un jeu linguistique d'une portée non négligeable. Car Innombrable demeurera littéralement innommable pour Guanamiru, qui ne le reconnaît pas comme son fils et qui ne lui attribue donc pas son nom.

D'ailleurs, que penser de ce "*jeudi, jour réservé aux élèves des écoles*" dans un pays où cette habitude française n'a jamais eu cours? Et comment Futur peut-il dire à Guanamiru: "*Je me sens plus de finesse et de ruse que le vent d'avril*" (p. 79), alors que le mois d'avril correspond, dans l'hémisphère sud, non pas au printemps, mais à l'automne? Supervielle connaissait trop bien l'Uruguay et trop bien la France pour que nous puissions croire qu'il s'est trompé. Je vois plutôt, dans ces jeux linguistiques, une première ébauche, en 1923, de ce pont entre l'Uruguay et la France dont il souhaitera la construction poétique trente ans plus tard.

Ce texte est, comme nous l'avons vu, d'une grande rigueur. Et tous les éléments se tiennent, même les odeurs et les couleurs:

"Les odeurs se simplifièrent, se rangèrent, assagies, les unes à côté des autres comme les couleurs sur une palette" (p. 63).

Et puisque les odeurs servent à Futur pour bâtir des messages, le temps nous semble venu de nous interroger sur le "message narratif" que bâtit cette rigoureuse poétique du roman.

Les deux pôles, nous l'avons vu, sont la pampa et Paris, autrement dit l'Uruguay et la France. Or, il y a dans le texte un mouvement permanent pour établir des passages à travers les frontières. Ainsi, entre l'intérieur et l'extérieur:

"Des silences appuyés lézardaient les murs, cherchant à joindre le silence infini du dehors" (p. 23).

Cette jonction est aussi cherchée par Line du Petit Jour lorsqu'elle songe à "*brouiller le pays comme des dominos*" (p. 121) et, par exemple, à "*pousser un peu la Patagonie vers le Nord*". Ce qu'elle fera, d'une autre façon, en installant le Mexique en plein métro parisien.

La poétique de *L'Homme de la pampa* relève, elle aussi, de ce même effort de jonction. L'insistance sur le chiffre deux est bien éloquente qui renvoie, nous l'avons vu, à deux pays, deux langues, deux cultures. Or, il suffit de mettre ensemble le drapeau français et le drapeau uruguayen pour retrouver les autres éléments de la poétique. Le rythme vertical du drapeau tricolore et le rythme horizontal du drapeau uruguayen. Et les couleurs aussi, même cette couleur safran de la sirène, qui est celle du soleil du drapeau uruguayen. Deux pays, trois bandes verticales bleu-blanc-rouge, quatre bandes horizontales bleu ciel sur fond blanc, ce qui donne cinq bandes horizontales blanches. Et le vert de la pampa, et le blanc et le noir de l'écriture. Voilà que tout s'accorde à présent et que nous pouvons reconnaître dans ces données culturelles de véritables "contraintes" auxquelles l'écriture de Supervielle a soigneusement satisfait.

Florence Delay qualifie *L'Homme de la pampa* de roman surréaliste dans sa très belle étude *Supervielle est Futur*³. C'est, bien entendu, une opinion que je partage. Mais je considère que ce roman constitue aussi un texte remarquablement "*oulipien*", un de ces "*plagiats par anticipation*" que les membres de l'OU.LI.PO. apprécient tant. Et les exemples de réécriture interne et externe que j'ai donnés viennent le confirmer. Il faudrait encore ajouter que l'on trouve dans *L'Homme de la pampa* l'ébauche de l'argument du *Voleur d'enfants*:

"*Bien que n'ayant rien à me reprocher, je suis prêt à recueillir dans mes diverses estancias cent petits Français dans le besoin et en faire des gauchos honorables, Monsieur le Président de la République*" (p. 180).

Le colonel Bigua est donc bien un Guanamiru bis comme la critique l'a souvent signalé.

On pourra me dire, certes, que nulle mention n'est faite dans ce texte des drapeaux des deux pays. Faux! Car dans le rêve pampéen de Guanamiru, "*des matelas aux couleurs nationales étaient disposés par terre pour la nuit*" (p. 25). Ce qui confirme l'origine de la palette du roman.

Supervielle était d'ailleurs très sensible à ces symboles. A la fin de *Boire à la source* il dit sa satisfaction d'apprendre qu'il y a deux vaches dans l'écu d'armes de la ville d'Oloron, tout comme il y a une vache, dit-il, dans l'écu d'armes de l'Uruguay. J'ai appris dans mon enfance qu'il ne s'agit pas d'une vache, mais d'un taureau... Peu importe. Ce qui compte, c'est que Supervielle y voit un signe prometteur et qu'il écrit alors à propos de l'Uruguay et de la France: "*J'aurai été entre ces deux pays un intermédiaire plein d'espoir*". Qu'il me soit permis de dire, à la fin de cette longue étude, que telle est la phrase

que je souhaite avoir pour épitaphe lorsque j'aurai quitté le désordre du temps pour entrer, définitivement, dans l'espace bien ordonné de la mort.

Car moi aussi, j'aurai voué à cette intermédiation, dès mon enfance, le meilleur des forces de ma vie. Et je l'aurai fait plein d'espoir.

NOTES

- 1 Jules Supervielle, *L'Homme de la pampa*, Gallimard, coll. "L'Imaginaire", Paris, 1988, p. 7. Je citerai toujours par cette édition et j'indiquerai entre parenthèses le numéro de la page à laquelle doit se rapporter le lecteur.
- 2 Jules Supervielle, "Nous sommes là tous deux...", in *Débarcadères*, repris dans *Gravitations*, Gallimard, coll. "Poésie", Paris, 1988, p. 37.
- 3 Florence Delay, *Supervielle est Futur*, Les conférences du perroquet, Paris, 1992.

INDICE

Prefacio	5
----------------	---

LAS CIRCUNSTANCIAS

<i>Michel Collot:</i> Jules Supervielle entre l'Amerique et l'Europe	9
---	---

<i>Lisa Block de Behar:</i> Nada está verdaderamente lejos	21
---	----

<i>Jacques-André Duprey:</i> "América le dio a mi corazón su murmullo"	33
---	----

<i>Fernando Loustaunau:</i> Jules Supervielle, ¿un montevidéano en París?	45
--	----

<i>Carmen Mara:</i> Supervielle y la vaca	51
--	----

<i>Nora Supervielle:</i> Buscar el océano del lado del manantial	57
---	----

LOS CONTACTOS

<i>James A. Hiddleston:</i> Deux montevidéens: Supervielle et Laforgue	67
---	----

<i>José Pedro Díaz:</i> La influencia de Jules Supervielle sobre Felisberto Hernández	77
--	----

LA POESIA

Jean-Philippe Barnabé:

Plein ciel du sud 89

Dominique Combe:

Jules Supervielle et l'épique 103

Michel Collot:

Supervielle et la création poétique 113

Roger Mirza:

Transfiguración de lo "real" en la poesía de Jules Supervielle:

memoria, metáfora, realidad 125

LA PROSA

Daniel Lefort:

L'homme de La Pampa et Le Jeune Homme du dimanche:

Le double à l'envers 137

Susana Poulastrou:

¿Un realismo maravilloso "avant la lettre"? 145

Gabriel Saad:

L'homme de La Pampa: dialogue des cultures et poétique du roman 155