Document généré le 6 juil. 2025 07:52

Études françaises

Génétique et thématique : *Gravitations* de Supervielle

Michel Collot

Volume 28, numéro 1, automne 1992

Les leçons du manuscrit : questions de génétique textuelle

URI : https://id.erudit.org/iderudit/035870ar
DOI : https://doi.org/10.7202/035870ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer cet article

Collot, M. (1992). Génétique et thématique : *Gravitations* de Supervielle. *Études françaises*, *28*(1), 91–107. https://doi.org/10.7202/035870ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

https://www.erudit.org/fr/

Génétique et thématique: *Gravitations* de Supervielle

MICHEL COLLOT

S'il est un aspect du texte qui devrait, *a priori*, échapper aux aléas de la genèse, c'est bien sa *thématique*. Soit qu'on l'entende au sens traditionnel du terme comme l'ensemble des thèmes que l'auteur se propose d'aborder, et qui, préexistant à l'œuvre, et extérieurs à elle, n'ont pas de raison d'être affectés par son devenir. Soit qu'on l'envisage, selon la perspective de la critique dite thématique, comme une constellation de signifiés récurrents qui expriment la relation affective de l'écrivain au monde sensible[1]: il s'agit alors de données d'ordre préconscient, relevant des couches profondes d'un imaginaire, et qui se manifestent en général d'une œuvre à l'autre avec une remarquable constance, même si elles admettent des variations. Si tel est bien le cas, de tels thèmes ne devraient, *a fortiori*, connaître, d'une version à l'autre de chaque œuvre, que des modifications superficielles.

Or, il n'est pas rare que l'étude des différents états d'un même texte fasse apparaître de profondes altérations thématiques, l'auteur finissant par écrire tout autre chose que ce

1. Sur cette définition du thème, que je ferai mienne ici, voir mon article sur «Le thème selon la critique thématique», *Communications*, nº 47, 1988, pp. 79-91.

qu'il avait commencé à dire. En ce qui concerne les thèmes qui relèvent d'une intention consciente de l'écrivain, un tel phénomène n'a plus guère de quoi nous étonner, habitués que nous sommes désormais à l'idée que l'écriture n'est jamais entièrement soumise à un vouloir-dire, qu'elle possède un dynamisme propre, qui infléchit toujours le projet ou le propos initial.

Mais s'agissant de ces « préférences irréfléchies » qui sous-tendent, selon la critique thématique, l'« univers imaginaire » d'un auteur, on pourrait s'attendre à ce qu'elles commandent d'un bout à l'autre le processus de l'écriture, sans être affectées par ses tâtonnements et ses évolutions. Comme l'écrit Raymonde Debray-Genette, « si la thématique d'un écrivain est consusbstantielle à son être d'écrivain et d'homme, les éléments qui la spécifient devraient garder une sorte de constance depuis les premières feuilles de brouillon jusqu'au texte final » ; or, « c'est ce que contredisent souvent les brouillons[2]. »

Ces variations thématiques semblent invalider l'hypothèse d'une structure stable et autonome de l'imaginaire, inaccessible aux accidents et aux incidences de l'écriture. Impliquent-elles pour autant que celle-ci joue arbitrairement des thèmes, y compris de ceux qui semblent le plus viscéralement liés à la sensibilité d'un écrivain ?

La réponse me paraît devoir être plus nuancée. La variabilité des thèmes n'invalide pas, selon moi, la légitimité d'une lecture de type thématique de la genèse : elle invite plutôt à envisager de façon plus complexe le fonctionnement de l'imaginaire, et à le resituer dans l'ensemble des processus qui concourent à l'élaboration du texte.

Je formulerai à ce propos quelques hypothèses et quelques propositions tirées de l'observation des modifications qui affectent la thématique d'un recueil de Supervielle, *Gravitations*, à travers les différents états des poèmes qui le composent, et les deux éditions successives que le poète a données de cet ouvrage, en 1925 et en 1932[3]. Ces modifications résultent de

2. Raymonde Debray-Genette, « Génétique et poétique : esquisse d'une méthode », *Littérature*, n° 28, déc. 1977, p. 32 (repris dans Louis Hay (édit.), *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, et dans R. Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988).

3. Jules Supervielle, *Gravitations*, Paris, Gallimard, 1925 et 1932. Pour la version définitive, je citerai la pagination de la seule édition actuellement disponible, *Gravitations* précédé de *Débarcadères*, Paris, Gallimard, « *Poésie* », 1966. Les manuscrits cités sont conservés à la Bibliothèque Nationale, où ils sont en cours de classement. Une édition critique et génétique des *Œuvres poétiques complètes* de Supervielle est en préparation pour la Bibliothèque de la Pléiade.

plusieurs types d'opérations génétiques, qu'on peut nommer respectivement: conversion, élaboration, correction et structuration.

CONVERSION

La troisième strophe du poème *Une étoile tire de l'arc* (vers 8 à 12) peut se lire comme une sorte de condensé de la thématique dominante du recueil:

> Jusqu'aux astres indéfinis
> Qu'il fait humain ô destinée!
> L'univers même s'établit
> Sur des colonnes étonnées[4].

L'image des «colonnes étonnées», reprise dans l'intitulé de la première section, *les Colonnes étonnées*, entre en résonance avec celle des *gravitations*, qui donne son titre à l'ouvrage, et avec bien d'autres, récurrentes, qui semblent exprimer une vision ordonnée du cosmos. Le début du poème instaure d'ailleurs entre celui-ci et le monde familier au poète une analogie rassurante:

> 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[5].

Cette humanisation de l'univers intersidéral, qui va de pair avec une sublimation aérienne des choses de la terre, semble être la pente naturelle de la «rêverie» du poète. Elle correspond d'ailleurs à ses intentions déclarées; Supervielle dit avoir cherché, dans *Gravitations*, à «coloniser les espaces interplanétaires[6]», et à donner «aux espaces infinis un goût profond d'intimité[7].»

4. *Gravitations*, p. 98. L'édition originale donne «est établi» au lieu de «s'établit» au vers 11.

5. La version originale donne pour ce vers: «Dans leur vertige intérieur».

6. Lettre à Étiemble du 22 septembre 1942, reproduite dans Supervielle/Étiemble, *Correspondance*, Paris, SEDES, 1969, p. 101.

7. Lettre du 14 décembre 1925 à Valéry Larbaud (Bibliothèque V. Larbaud, Vichy).

Or, si l'on se reporte au manuscrit d'*Une étoile tire de l'arc*[8], on s'aperçoit que cette vision d'un univers stable et ordonné, loin d'être une donnée première et comme primitive de la sensibilité du poète, ne s'est formulée qu'au terme de tout un travail d'écriture et de réécriture extrêmement complexe. Voici par exemple une tentative de transcription des leçons manuscrites successives des vers 11 à 12[9]:

Au centre du feuillet:

[Et l'univers est un lacis
<[*illis.*] d'audaces>
Plein de [*un mot illisible*] vagabondes]
présences

Dans la marge de droite en regard du vers 12:

<d'audaces>
[Empli de [transes] 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

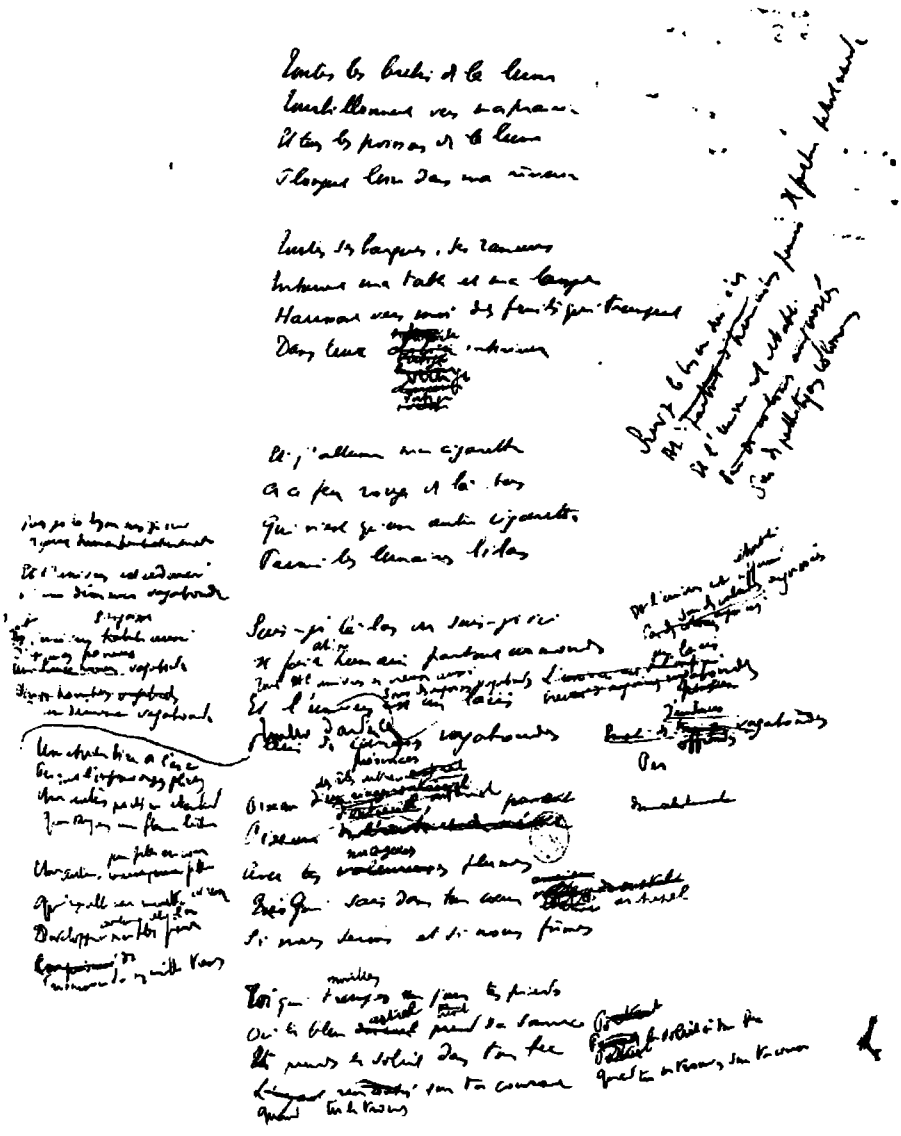
[*[Deux mots illisibles]* vagabondes
D'une démence vagabonde]

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

Et l'univers est adouci
D'une démence vagabonde

8. Il s'agit de la seule version manuscrite connue de ce poème, conservée à la Bibliothèque Nationale. On en trouvera le premier feuillet reproduit p. 95.

9. Nous transcrivons entre crochets droits ([ ]) les expressions biffées; entre crochets obliques (< >) les additions. Les mots illisibles ou les transcriptions hypothétiques apparaissent en italiques.



Jules Supervielle, *Une étoile tire l'arc,* manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris.

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 du thème 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». Le premier jet du vers 8 évoquait un «délire intérieur», que de multiples corrections tentent de convertir en «miracle», en «douceur», ou en «lumière»: mais c'est finalement le «vertige» qui sera le plus fort.

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. À ce souci architectural n'est pas étrangère l'allusion probable au *Cantique des colonnes* de Valéry.

Construction du thème et construction du texte vont donc de pair. La vision du monde n'est ni préalable ni immuable: elle se façonne dans l'acte même de l'écriture. L'image qui donne son titre et sa tonalité à la première section de *Gravitations* n'a été découverte qu'au terme d'une longue recherche, grâce à la médiation d'un intertexte. Tout se passe comme si Supervielle, se relisant, avait pris ses distances vis-à-vis de la

donnée thématique initiale. Faut-il, comme le suggère Raymonde Debray-Genette, distinguer «une thématique première, fantasmatique» et «une thématique secondaire, structurale, conditionnée selon différents paramètres», et notamment par des exigences d'ordre esthétique? La genèse d'*Une étoile tire de l'arc* semble plaider en ce sens.

ÉLABORATION

Les images qui sont d'abord venues sous la plume de Supervielle correspondent en effet à une hantise dont on trouve maintes autres traces dans le recueil: celle d'un univers erratique, où les planètes, au lieu de graviter autour d'un foyer stable, parcourraient sans but et sans terme le vide intersidéral. Cette hypothèse cosmologique n'est pas sans résonances métaphysiques: car le Ciel est aussi pour Supervielle le royaume des morts, et l'errance planétaire renvoie à celle des âmes éternellement en peine. Stabiliser le cosmos, c'est aussi une manière de conjurer l'angoisse de la mort: l'«Oiseau de l'ombre et du néant» qui apparaissait dans le premier jet du vers 13 devient, au prix de quelques ratures, l'«Oiseau des îles outreciel», messager d'une conception plus rassurante de l'Au-delà, qui se développe dans la suite du poème.

La violence des affects qui s'expriment dans les premières versions des vers 11-12 trahit une obsession intime: ayant perdu ses parents dès l'âge de huit mois, partagé toute sa vie entre deux continents, Supervielle a toujours vivement ressenti le manque et le besoin d'un ancrage plus stable. «Suis-je là-bas ou suis-je ici», se demandait-il dans le premier jet du vers 9; «établir» l'univers sur de fermes colonnes, l'unifier «jusqu'aux astres indéfinis», c'est aussi reconquérir une identité menacée par la «démence» d'une existence orpheline et «vagabonde».

Les images initiales, venues de l'inconscient, ont été soumises à une sorte d'élaboration secondaire, destinées à atténuer leur inquiétante étrangeté, et à les rendre plus conformes aux motivations conscientes de l'homme et de l'artiste. La formulation finale résulte souvent d'une sorte de compromis entre le langage de l'inconscient et le propos de l'écrivain: il est par exemple significatif que, n'ayant pas réussi à éliminer des premières versions imprimées du vers 8 le «vertige intérieur» qui l'assaille, Supervielle ait tenu à l'équilibrer, dans l'édition définitive, par un mot qui était déjà venu sous sa plume, neuf ans plus tôt, mais qu'il avait raturé: «la douceur».

Sur la nécessité d'un tel compromis, Supervielle s'est à plusieurs reprises exprimé, dans des termes qui reprennent précisément ceux du manuscrit d'*Une étoile tire de l'arc*:

> Il y a certes une part de *délire* dans toute création poétique, mais ce délire doit être décanté, séparé des résidus inopérants et nuisibles, avec toutes les précautions que comporte cette opération délicate [...]
>
> 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.
>
> Je n'aime l'étrange que s'il est acclimaté, amené à température *humaine*. Je m'essaie à faire une ligne droite avec une ou plusieurs lignes brisées. Certains poètes sont souvent victimes de leurs *transes*[10].

Toutes ces «précautions», censées tenir en respect les forces de l'inconscient, sont motivées par «la peur de la folie», que Supervielle dit avoir éprouvée dans toute la première période de sa vie, et qui l'a longtemps retenu d'explorer son univers imaginaire: «Si je me suis révélé assez tard, c'est que longtemps j'ai éludé mon moi profond. Je n'osais pas l'affronter directement [...]. Il me fallut avoir les nerfs assez solides pour faire face aux *vertiges*, aux traquenards du *cosmos* intérieur dont j'ai toujours le sentiment très vif[11]».

Ce que montre exemplairement le manuscrit d'*Une étoile tire de l'arc*, c'est la tentative du poète pour laisser s'exprimer son «délire», et pour «affronter» les «traquenards» de son «cosmos intérieur»; mais aussi le travail qu'il effectue après-coup pour mettre de l'ordre dans la «confusion» initiale, et «fixer» ses «vertiges».

Ce mouvement s'étend à l'ensemble du recueil et se retrouve tout au long de sa genèse. La première édition, parue en 1925, correspond à une période où Supervielle éprouve le besoin de se libérer des conventions qu'il avait respectées dans ses premières productions poétiques. Cette libération est à la fois formelle et thématique: Supervielle pratique pour la première fois le vers libre, et exprime par des images audacieuses les fantasmes qui le hantaient depuis toujours. Il découvre «tout le parti qu'on [peut] tirer de la collaboration avec ce qu'il y a de vraiment particulier en nous[12].» Mais collaborer avec l'inconscient ne revient pas à lui céder

10. Jules Supervielle, «En songeant à un art poétique», dans *Naissances*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 60-61.
11. *Ibid.*, p. 58.
12. «Lettre à Étiemble du 7 juin 1948», *op. cit.*, p. 141.

une entière initiative; pour en «tirer parti», il faut en maîtriser l'expression, toujours susceptible de menacer l'identité psychique du poète et l'unité esthétique du poème: «La peur de la folie que j'ai connue pendant la moitié de ma vie me faisait fuir les impressions étranges qui m'habitaient, et si mes monstres ne sont pas terrifiants, c'est parce que je ne pouvais les tolérer qu'apprivoisés, domptés[13].»

Comment libérer ces «monstres», tout en les «domptant»? Tel est le problème que pose à Supervielle la genèse de *Gravitations*. Les modifications qu'il a introduites, dans les versions successives des poèmes, et d'une édition à l'autre du recueil, paraissent souvent motivées par le souci de contrôler plus étroitement l'expression de fantasmes, dont la prolifération anarchique risquait de contredire le titre de l'ouvrage et de compromettre le projet qui le sous-tend: offrir l'image d'un cosmos harmonieux.

CORRECTION

Ce souci apparaît déjà dans les brouillons, dont les ratures, nous l'avons vu, visent souvent à atténuer la violence ou l'étrangeté du premier jet. Mais il est encore plus net dans les *corrections* que Supervielle, au début des années trente, apporte aux deux tiers des poèmes du recueil, en vue d'une seconde édition, «définitive», qui paraîtra en 1932. Le texte de 1925 ne le satisfait plus alors, comme il le confie à Valéry Larbaud, dédicataire de l'édition originale: «Je tiens beaucoup à ce recueil que je croyais pourtant plus au point quand je vous le dédiai. Savez-vous que je compte bien donner un jour une nouvelle édition de ces poèmes que j'ai corrigés avec soin (pas tous, je ne vois rien à changer dans un bon tiers d'entre eux). Mais il y a là encore du désordre et quelques excès[14].»

Les critiques ont jusqu'à présent surtout insisté sur les intentions esthétiques qui ont présidé à ces corrections: à un moment où Supervielle s'oriente vers une poésie de facture plus classique, recourant plus volontiers au vers régulier et à un usage plus modéré et plus rigoureux de la métaphore, il cherche à donner au recueil et aux poèmes de *Gravitations* une plus grande unité formelle et sémantique. Étiemble a souligné que les poèmes écrits en vers libres ont été plus retouchés que les autres[15]. Mais ce n'est pas seulement pour

13. *Ibid.*
14. Lettre à Valéry Larbaud du 29 mai 1930, Fonds Larbaud, Bibliothèque de Vichy.

des raisons stylistiques: c'est aussi parce que l'inconscient s'y donnait plus libre cours. La recherche d'une forme plus harmonieuse s'accompagne fréquemment d'une édulcoration des images originales, aboutissant à des remaniements thématiques assez sensibles. C'est l'ensemble de la «réalité poétique» du recueil, aussi bien la «forme du contenu» que celle de l'expression, qui connaît une mutation profonde: «Je croyais avoir, dès 1925, cerné ma réalité poétique. Quand je vis que trop souvent il n'en était rien, je décidai de faire cette édition définitive pour moi, parce que je savais qu'elle me laisserait la conscience en paix[16].»

Le «désordre» et les «excès» qui, dans le texte de 1925, tourmentaient la «conscience» de Supervielle, n'étaient pas uniquement stylistiques; ils étaient aussi liés à l'expression inconsciente de fantasmes que tout le travail sur les manuscrits n'avait pas suffi à contrôler.

Parmi ces fantasmes, les plus insistants concernent notamment la naissance et la mort, étroitement liés dans l'imaginaire de Supervielle, comme elles l'ont été dans sa vie. Le poème liminaire, *le Portrait*, place le recueil tout entier sous le signe des retrouvailles avec la mère disparue: la poésie s'y présente comme une tentative pour remédier à la séparation instituée par la mort et par la naissance, sans parvenir à éliminer totalement l'angoisse liée au traumatisme originel, profondément inscrite dans l'inconscient du poète:

> J'ai été toi si fortement, moi qui le suis si faiblement,
> Et si rivés tous les deux que nous eussions dû mourir ensemble[17].

Pour l'édition de 1932, Supervielle s'attachera à écarter de son poème un certain nombre de vers qui faisaient trop brutalement allusion à cette séparation fatale. Il supprime par exemple tout un passage où l'existence vagabonde du poète de ses origines était évoquée par des images rappelant la «déchirure» de la naissance et la hantise de la mort:

> Que se taisent les voyages qui déchirent mes années
> En sanguinolents paysages
> Et ces têtes violentes
> Venant frapper dans la nuit à la portière des trains.

15. Étiemble, «L'évolution de la poétique de Supervielle entre 1922 et 1934», *les Temps modernes*, nº 59, sept. 1950.
16. Supervielle/Étiemble, *Correspondance*, p. 77.
17. *Gravitations*, p. 90.

De telles corrections sont nombreuses, à travers tout le recueil, et leur convergence contribue à éclaircir la tonalité plutôt sombre de l'ensemble : Supervielle élimine ou édulcore systématiquement les images de séparation, de vide, d'errance ou de morcellement, où s'inscrivait initialement sa peur de la naissance et de la mort. Il supprime plusieurs fois le verbe « oublier », obsessionnellement lié à la perte de l'origine. Mais ces modifications de détail n'auraient pas suffi à infléchir la thématique du recueil. Pour y parvenir, Supervielle en a également profondément remanié la *structure*.

STRUCTURATION

Le classement des poèmes dans l'édition originale laissait apparaître en effet un indéniable « désordre ». En 1932, Supervielle crée trois nouvelles sections, qui vont lui permettre de regrouper par affinité thématique des textes jusqu'alors dispersés dans le recueil : *le Large* va par exemple rassembler les « marines », pour faire pendant aux *Géologies*, déjà constituées en section dans l'édition originale. Mais c'est surtout la création de deux autres subdivisions qui retiendra notre attention. En recueillant sous le titre *Matins du monde* les éléments encore épars d'un véritable mythe des origines, Supervielle cherche à rééquilibrer la thématique du recueil, envahi par la présence obsédante de la nuit et de la mort ; et en consacrant à celle-ci une section autonome, intitulée *le Miroir des morts*, il la tient à l'écart, tout en donnant consistance à une vision plus rassurante de l'Au-delà.

Ce travail de *dispositio* n'a donc pas seulement une fonction architecturale, mais une réelle efficacité sémantique : il s'agit notamment pour Supervielle de dissocier le plus possible les thèmes de la mort et de l'origine, qui tendent à se confondre dans son inconscient et dans l'édition de 1925. Dans celle-ci, par exemple, le poème *Commencements*, qui évoque la naissance des images, côtoyait *Prophétie*, qui annonce la fin du monde ; cette proximité faisait apparaître de troublantes analogies entre la vision apocalyptique et l'imagination poétique : l'une et l'autre sont peuplées d'apparences fragmentaires ou inconsistantes (« jeunes filles » « restées à l'état de vapeur », ou « beaux gestes sans bras[18] »). La répartition des deux poèmes dans deux sections distinctes évite une assimilation fâcheuse entre le morcellement d'un univers décomposé et celui d'une création à l'état d'ébauche, encore riche d'avenir. Et en rapprochant *Commencements* du poème *le*

18. *Gravitations*, pp. 106 et 111.

Matin du monde[19], Supervielle associe implicitement la genèse poétique à celle de l'univers.

Cette restructuration prolonge et renforce le travail des corrections, pour donner une pleine positivité à la vision des origines, en la préservant de la contamination toujours menaçante de la mort. Il est intéressant à cet égard d'examiner la façon dont Supervielle a corrigé le poème qu'il consacre à sa ville natale, *Montevideo*, pour l'insérer dans la section *Matins du monde*. Ce poème nous fait assister à la naissance simultanée du poète et du jour:

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
Encore 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.

Naître, ce n'est pas ici se séparer, mais naître au monde, et participer à sa genèse. La fe*nêtre* fait communiquer l'intérieur et l'extérieur, et l'«âme» du poète se répand dans l'univers, «se mêlant» aux éléments naturels. Cette union du moi et du monde sera explicitée aux vers 23-26, où l'adoption d'un mètre plus ample accompagne l'élargissement cosmique de la vision:

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.

Mais cette harmonie universelle était contredite, dans la version originale, par quelques notes dissonantes, que Supervielle s'est employé à corriger dans la version définitive:

19. *Ibid.*, p. 109.

	1925	1932
	Le matin comptait ses oiseaux	Le matin comptait ses oiseaux
	Et toujours il recommençait.	Et jamais il ne se trompait.
	Le parfum de l'eucalyptus	Le parfum de l'eucalyptus
18	S'effrayait de l'air étendu.	Se fiait à l'air étendu.
	Dans l'Uruguay sur l'Atlantique	Dans l'Uruguay sur l'Atlantique
	L'herbe était l'herbe, les racines	L'air était si liant, facile,
	Les racines, et l'horizon	Que les couleurs de l'horizon
22	S'approchait pour voir les maisons.	S'approchaient pour voir les maisons.

On voit que Supervielle n'a pas hésité à inverser la signification de certains vers pour parfaire la cohérence thématique du poème, et de la section. Il chasse tout défaut qui pourrait nuire à la plénitude de ce moment et de ce monde originels: au vers 16, l'idée d'un perpétuel recommencement pouvait apparaître comme l'indice d'une erreur, ou d'une errance, que Supervielle s'attache à dénier. En remplaçant, au vers 18, «s'effrayait» par «se fiait», il rétablit la concorde entre les éléments. Et pour ce faire, il lui faut aussi introduire du «liant» dans sa propre syntaxe: à la juxtaposition brutale, qui isolait, aux vers 20 et 21, chaque élément et chaque membre de phrase, il substitue une subordination qui assure la transition d'un vers et d'un bout du monde à l'autre.

Cette recherche de la continuité s'étend au rythme et aux sonorités, comme on le voit dans la réécriture de la dernière strophe:

	1925
	Le long de son pourtour, la terre allait sa ronde
	Et tâtait toute chose avec son atmosphère,
	Les routes, les sous-bois, la tête des nageurs
30	Et les pieds des plongeurs.

	1932
	La Terre allait, toujours recommençant sa ronde,
	Reconnaissant les siens avec son atmosphère,
30	Et palpant sur la vague ou l'eau douce profonde
	La tête des nageurs et les pieds des plongeurs.

En 1932, Supervielle cultive l'euphonie, en éliminant une accumulation de dentales particulièrement rude au vers 28, et en introduisant une rime supplémentaire; il parfait l'unité rythmique de la strophe, en complétant le dernier vers, initialement réduit à un seul hémistiche.

On constate une fois de plus qu'élaboration thématique et construction formelle entrent en étroite interaction dans la genèse du poème. Cela vaut aussi pour l'évolution du thème

de la mort d'une édition à l'autre de *Gravitations*. Il n'est nullement indifférent qu'un certain nombre des poèmes consacrés à ce thème, dispersés dans l'édition originale, soient rassemblés en 1932 sous le titre *le Miroir des morts*. L'imaginaire de la mort dans *Gravitations* est en effet dominé par le fantasme du corps morcelé; pour faire revivre poétiquement les morts, pour leur tendre le «miroir» où leur image pût se recomposer, il fallait rassembler les *membra disjecta* du corpus poétique.

Le cas du poème intitulé *la Belle Morte* est, à cet égard, hautement significatif. Dans l'édition originale, il se réduisait à quatre vers, et s'achevait sur le constat d'une séparation et d'une disparition irrémédiables:

> Ton tire entourait le col des collines
> On le cherchait dans la vallée.
>
> Maintenant quand je dis: donne-moi la main,
> Je sais que je me trompe et que tu n'es plus rien.

Dans l'édition définitive, sous le même titre, Supervielle fait suivre ces vers de deux autres poèmes, autonomes à l'origine, empruntés à une autre section du recueil. Or, ces textes évoquent précisément la tentative du poète pour rassembler et reconstituer le corps de la disparue:

> Avec ce souffle de douceur
> Que je garde encor de la morte,
> Puis-je refaire les cheveux,
> Le front que ma mémoire emporte?
>
> Avec mes jours et mes années,
> Ce cœur vivant qui fut le sien,
> Avec le toucher de mes mains,
> Circonvenir la destinée?
>
> Comment t'aider, morte évasive,
> Dans une tâche sans espoir,
> T'offrir à ton ancien regard
> Et reconstruire ton sourire,
>
> Et rapprocher un peu de toi
> Cette houle sur les platanes
> Que ton beau néant me réclame
> Du fond de sa plainte sans voix.

En «rapprochant» ces poèmes éloignés les uns des autres, Supervielle réunit les morceaux brisés du miroir de la Morte, et propose d'elle une image plus «belle» et plus complète. On lisait en 1925, à la place de «morte évasive», «morte

en délire»: une fois de plus, l'achèvement de la mise en forme permet la mise à distance des fantasmes les plus inquiétants.

Ainsi, certains des thèmes majeurs de *Gravitations*, y compris celui de la Genèse, n'ont pris corps qu'au terme d'une genèse qui s'est étalée sur près de dix ans. Le mythe heureux des origines et l'espoir de survie, qui sont foncièrement liés pour Supervielle à l'activité poétique, n'acquièrent de véritable crédibilité que plusieurs années après la première édition, au prix de nombreuses corrections de détail, et d'un profond remaniement de la structure d'ensemble du recueil. L'introduction de deux nouveaux titres, *Matins du monde* et *le Miroir des morts*, vient fixer et mettre en relief cette nouvelle thématique; déjà, dans l'édition originale, Supervielle avait imposé d'emblée à son lecteur l'image d'un cosmos ordonné en donnant pour titre à la première section, *les Colonnes étonnées*, une expression qui ne lui était venue qu'après-coup, au sortir des «transes vagabondes» d'un imaginaire et d'une écriture qui s'orientaient spontanément dans un tout autre sens.

L'*inventio* n'est donc pas nécessairement première ni prioritaire; elle peut être déviée, bloquée ou relancée par l'*elocutio* et par la *dispositio*. Le thème n'est pas un élément antérieur ni extérieur au texte; il se révèle et se constitue à travers l'écriture. Et cela vaut aussi bien pour ces thèmes issus des couches profondes de la sensibilité, que privilégie la critique thématique. Dans les bouleversements qui affectent la thématique de l'espace, du temps et du corps, tout au long de la genèse de *Gravitations*, la logique de l'imaginaire et celle de l'écriture ne cessent d'interférer.

Dans ses *Microlectures*, Jean-Pierre Richard mettait l'accent sur ce «rapport d'une mutualité tout à la fois informante et transgressive» qu'«entretiennent» «lettre et paysage[20].» Mais il l'envisageait de façon strictement synchronique. Une étude génétique permet de saisir plus précisément et plus concrètement comment cette interaction entre thème et texte opère et évolue en diachronie. Ce n'est pas un hasard, par exemple, si Supervielle crée la section *Matins du monde* au début des années trente, au moment où il conçoit le premier projet d'un «poème sur la Création», qui aboutira en 1938 à *la Fable du monde*. C'est l'indice d'un tournant qui, de l'exploration d'un passé douloureux, dominé par la mort, conduira Supervielle à s'affirmer de plus en plus comme «le poète des commencements, des naissances[21].»

20. Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, p. 254.
21. Entretien avec Aimé Patri, *Paru*, 45, août 1948.

La thématique d'un écrivain n'est ni stable ni simple. Elle varie non seulement au cours des différentes étapes de sa production, mais en fonction des exigences propres à chaque œuvre, et à chaque stade de son élaboration. Elle est animée de tensions et de contradictions que les avant-textes font souvent apparaître beaucoup plus nettement que la version finale, plus soucieuse de cohérence. À travers les ratures des brouillons, et les repentirs tardifs de l'édition définitive, Supervielle apparaît tiraillé entre l'obsession d'une errance vertigineuse et un besoin d'ordre et de stabilité. Entre ces postulations contradictoires, chaque état propose un compromis plus ou moins satisfaisant, toujours susceptible d'être remis en cause par un travail ultérieur.

Cette instabilité du thème tient peut-être à sa nature même: d'ordre préconscient, selon la critique thématique, il est sensible aussi bien à l'influence des motivations inconscientes qu'à celle de déterminations plus conscientes, comme les choix stylistiques, esthétiques ou philosophiques. Le renversement thématique qui «établit» sur des «colonnes étonnées» un «univers» jusqu'alors erratique, procède à la fois du désir de conjurer l'angoisse, et d'une exigence classique, qui emprunte à Valéry un modèle et un symbole. Et si Supervielle accorde une place privilégiée au motif du «miroir» dans l'édition de 1932, c'est certes pour échapper à l'emprise du fantasme d'un corps morcelé, mais aussi pour signifier la recherche d'une plus grande unité, condition pour lui de la beauté poétique.

La génétique doit donc être particulièrement attentive à l'évolution de ces thèmes situés à mi-chemin entre esthétique et fantasmatique, qui sont comme des lieux de rencontre entre les différentes forces, conscientes, préconscientes et inconscientes, qui concourent à l'élaboration du texte. Elle peut recevoir ainsi un secours décisif de la critique thématique, à condition que celle-ci s'adapte au nouveau champ de recherche que lui ouvre la genèse. La thématique doit devenir elle-même «évolutive» ou «générative», afin d'intégrer la diachronie du texte et de l'œuvre[22]; elle doit aussi s'ouvrir toujours plus résolument à l'apport d'autres approches (stylistiques, psychanalytiques, idéologiques)[23], susceptibles d'éclairer l'influence exercée sur le devenir du thème par des

22. Comme j'ai tenté de le faire dans des études consacrées à Rimbaud, Supervielle et Reverdy, dans *l'Horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988.

23. Suivant l'exemple de la démarche adoptée par Jean-Pierre Richard dans ses *Microlectures*.

contraintes formelles, des pulsions inconscientes, des options littéraires ou philosophiques.

L'étude de la genèse ne saurait être l'apanage d'une méthode unique et exclusive. Elle montre en effet que le texte est « travaillé » par des « données diverses », qui « réagissent les unes sur les autres » : « idées, représentations, fantasmes, aussi bien que structures formelles, rythmes, contraintes linguistiques[24] ». Cette diversité et cette solidarité appellent une démarche qui associe différentes approches critiques, et s'efforce d'articuler leurs contributions respectives. N'en retenir qu'une à l'exclusion des autres serait méconnaître la complexité des processus génétiques. Ce serait aussi manquer une belle occasion de dépasser les cloisonnements théoriques et méthodologiques habituels. Face au chantier de l'écriture, la critique doit elle aussi se remettre en chantier.

24. Louis Hay, « La critique génétique : origines et perspectives », *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979.