

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
FACULTÉ DES LETTRES, SCIENCES DU LANGAGE ET ARTS
THÈSE pour obtenir le grade de DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
Discipline : Langue et littérature françaises
présentée et soutenue publiquement par
Jacques ALLEMAND
le 20 décembre 2001

LE PARADOXE DANS LA POÉSIE DE JULES SUPERVIELLE

Directeur de thèse : Monsieur le Professeur Jean-Yves DEBREUILLE

JURY : Madame Colette GUEDJ, Professeur à l'Université de Nice Monsieur Michel COLLOT, Professeur à l'Université de Paris X Monsieur Jean-Yves DEBREUILLE, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2 Monsieur Bruno GELAS, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2

Table des matières

RESUME .	1
SUMMARY .	3
REMERCIEMENTS .	5
Édition de référence : . . .	7
Soulignements : . . .	9
INTRODUCTION .	11
Chapitre I NÉCESSITÉ DU PARADOXE .	21
I. La part du jeu . . .	22
1. Humour et fantaisie . . .	22
2. « L'humour triste » . . .	22
3. Évolution et diversification . . .	24
4. La « fête » des mots . . .	25
5. Les enjeux existentiels . . .	26
6. Le jeu comme constante poétique . . .	30
II. L'organisation de l'univers poétique .	31
1. Un tissu relationnel très particulier . . .	31
2. Deux principes opposés . . .	32
III. La dynamique disjonctive . . .	32
1. La difficile construction de l'objet . . .	32
2. L'unité mise à mal . . .	33
3. De l'instabilité à la disjonction . . .	36
IV. La dynamique conjonctive . . .	36
1. L'effacement des frontières et la redéfinition des signifiés . . .	37
2. Dualité et conjonction . . .	39
3. De l'antithèse à l'oxymore . . .	42
4. La conjonction par l'alternance . . .	44

5. De la dualité à la gémellité : les ensembles de conciliation	46
6. Principe conjonctif et architecture du sens	48
7. La dualité comme expérience de l'unité	48
8. Les métamorphoses	49
9. Le rôle du désir	50
10. Le pouvoir poétique des « états de passage »	50
11. Le programme poétique	52
12. La conjonction selon Supervielle face à l'image surréaliste	53
13. Le nuage comme symbole d'une esthétique	55
14. Bilan	56
Conclusion de la première partie	57
Chapitre II LES PARADOXES DISSOCIATIFS	59
I. Les paradoxes disjonctifs	60
1. Les opérations logico-sémantiques	60
2. La mise en oeuvre syntaxico-lexicale	67
3. Les séquences disjonctives dans l'espace du poème	73
4. Structures prosodiques et phonétiques du paradoxe disjonctif	79
5. Thématique des paradoxes disjonctifs	85
II. Les paradoxes par inversion ou redistribution	91
1. Les matrices logiques	91
2. Les marqueurs de la relation paradoxale	97
3. La séquence dans l'espace du poème	99
4. Structures rythmiques et phonétiques	102
5. La thématique	104
6. Les configurations extraséquentielles	105
Conclusion	107
Chapitre III : LES PARADOXES CONJONCTIFS	109
I. Les matrices logiques de la conjonction paradoxale	110
1. Les scénarios de la mise en oeuvre	110

2. La conjonction des contraires .	111
3. La conjonction des contradictoires .	111
4. Une manifestation remarquable de la conjonction : la causalité paradoxale . .	113
5. De la conjonction à l'inclusion .	114
II. Les réalisations lexico-syntaxiques du paradoxe conjonctif .	116
1. Structures lexicales .	116
2. Structures syntaxiques .	122
III. Les stratégies atypiques .	136
1. Le paradoxe rhétorique .	136
2. Le paradoxe implicite . .	136
3. Le paradoxe énonciatif .	137
IV. Les paradoxes conjonctifs dans l'espace du poème .	140
1. La longueur et l'inscription dans le cadre du vers ou du verset . .	140
2. La place des paradoxes conjonctifs . .	149
V. Structures prosodiques et phonétiques du paradoxe conjonctif .	158
1. Les structures prosodiques .	158
2. Les structures phonétiques .	170
VI. Thématique du paradoxe conjonctif . .	175
1. Le paradoxe conjonctif dans la construction de l'univers poétique .	175
2. L'homme dans l'univers poétique .	198
3. Le paradoxe conjonctif dans l'expression de la transcendance .	203
4. Paradoxe conjonctif et création .	208
VII. La thématique à l'articulation des principes conjonctif et disjonctif . .	213
1. Le rapprochement des deux types de paradoxes .	213
2. L'association des deux types de paradoxes .	215
VIII. Les configurations extraséquentielles .	219
Conclusion .	222
Chapitre IV LES CONTEXTES DU PARADOXE .	223
I. Les influences extratextuelles .	224

1. Paradoxe et tradition .	224
2. Paradoxe et histoire .	231
II. Le contexte linguistique du paradoxe .	234
1. L'oeuvre comme contexte : le cas des « paradoxes forts » .	234
2. Le recueil et la section .	240
3. Le « contexte poème » .	245
4. Le contexte immédiat .	254
III. Paradoxe et points de vue .	260
1. Les paradoxes à deux voix .	260
2. Paradoxes et polyphonie .	260
3. Syllepses et jeux de mots .	264
4. Le double rôle de l'interprétant .	265
IV. Un cas particulier : l'atténuation à l'intérieur de la séquence .	267
1. Le terme transitionnel .	267
2. Les marques grammaticales de l'atténuation .	269
3. Modalisateurs et connecteurs .	270
V. L'atténuation complexe : le modèle des cercles concentriques .	272
VI. De l'atténuation à la résolution .	275
1. Le paradoxe formel ou l'objet sans ambiguïté .	275
2. Le rôle des métaphores et des comparaisons .	280
3. Le paradoxe du côté du sujet .	283
Conclusion .	284
Chapitre V LES FONCTIONS DU PARADOXE .	287
I. Le paradoxe, la règle et le jeu .	288
1. Le paradoxe face aux leçons de l'expérience .	288
2. Le paradoxe fantaisiste ou humoristique .	289
3. Le rôle du paradoxe dans la mise en scène d'une comédie narcissique .	289
II. Fonction emphatique .	290
1. Fonction focalisatrice .	290

2. Le paradoxe hyperbolique	291
3. Le paradoxe laudatif	291
III. Fonction intégratrice	292
1. Le paradoxe dans l'argumentation	292
2. Le paradoxe et la cohérence textuelle	293
IV. Le paradoxe dans la recherche de l'unité	293
1. Le paradoxe et les motivations de la quête de l'unité	294
2. Le paradoxe dans la construction d'une logique spécifique	297
3. La dualité et l'unité en perspective	300
4. Le paradoxe et l'expression de la continuité	302
5. La fonction conciliatrice	303
V. Perspective historique	312
VI. Le rôle du paradoxe dans la production et la structuration du texte	313
1. Le paradoxe à l'origine de l'acte poétique	314
2. Le paradoxe dans la genèse du poème	315
3. Contributions du paradoxe à l'engendrement du texte	321
4. Les relations paradoxales transtextuelles	323
VII. Le paradoxe dans « le procès de la signifiance »	324
1. Le paradoxe comme pratique signifiante	324
2. L'enchevêtrement du positif et du négatif	327
3. La complémentarité des paradoxes dissociatifs et conjonctifs	330
Conclusion	332
CONCLUSION	335
BIBLIOGRAPHIE	343
I. Textes de Jules Supervielle	343
1 OEuvres poétiques	343
2. Essais, conférences	344
3. Correspondance	344
II. Entretiens et réponses à des enquêtes	344

1. Entretiens . .	344
2. Réponses à des enquêtes . .	345
III. Études consacrées à Jules Supervielle .	345
1. Monographies .	345
2. Ouvrage collectif .	346
3. Numéros spéciaux de revues .	347
4. Ouvrages généraux ou regroupant des études sur plusieurs auteurs . .	349
5. Articles, hommages, préfaces .	350
IV. Études sur le paradoxe et sur les problématiques voisines . .	354
V. Ouvrages généraux, études critiques et théoriques . .	356
INDEX DES NOMS PROPRES .	361
INDEX DES POÈMES CITÉS .	369

RESUME

La poésie de Jules Supervielle abonde en séquences paradoxales, certaines dissociatives, d'autres conjonctives — celles-ci beaucoup plus nombreuses que celles-là. Il apparaît en premier lieu que la *nécessité* du paradoxe se fonde sur certains traits identifiables de l'univers du poète, notamment la propension au *jeu*, l'*instabilité* régnante et la coexistence des principes *disjonctif* et *conjonctif*. Les différents types de séquences sont ensuite décrits sous plusieurs angles complémentaires (logique, lexical, syntaxique, prosodique, phonétique et thématique) de manière à faire émerger, outre la spécificité d'une pratique, les principales caractéristiques du *code textuel*. Ainsi sont mis en évidence d'une part l'effacement des oppositions au profit de *continuums*, d'autre part les zones de recouplement des thématiques d'élection des deux principes contraires. Puis sont envisagés les rapports très divers du paradoxe avec les *contextes extratextuel* et *linguistique*, ce qui amène à distinguer des séquences plus ou moins *fortes* et, devant la prégnance des structures paradoxales dans tous types de contextes, à situer résolument *du côté du sujet* l'origine de la figure. Enfin, l'analyse porte sur les *fonctions* conférées au paradoxe par la « grammaire » du texte, notamment dans la recherche de l'unité où, grâce à un mouvement de « bascule », il induit la saisie *unifiante* des structures duelles. Du reste, le rôle des séquences paradoxales dans la production et la structuration du texte ainsi que dans le « procès de la signification » fait apparaître la complémentarité des dynamiques disjonctive et conjonctive, et, à travers elle, l'originalité de la pratique du langage poétique chez Supervielle.

MOTS-CLÉS

Supervielle

Paradoxe

Conjonction

Continuité

Poésie

Dissociation

Dualité

Unité

SUMMARY

PARADOX IN THE POETRY OF JULES SUPERVIELLE

Jules Supervielle's poetry abounds in paradoxical sequences, some dissociative, others conjunctive — the latter much more numerous than the former. First of all, it appears that *necessity* of paradox lies upon identifiable features of the poet's universe, in particular propensity to *play*, prevalent *instability* and coexistence of *disjunctive* and *conjunctive* principles. Then, the different types of paradoxes are described from several complementary points of view (logical, lexical, syntactic, prosodic, phonetic and thematic) as to bring out, besides the specificity of a practice, the main characteristics of the *textual code*. In this way, it is stressed upon the blotting out of oppositions in the benefit of *continuums* on the one hand, on the other hand the intersection zones of the favourite theatics of both contrary principles. Afterwards, the various relationships between paradox and *extratextual* and *linguistic contexts* are analysed, which leads to distinguish more or less *strong* sequences and, considering the pregnancy of paradoxical structures in any type of contexts, to situate definitely the origin of the figure on the *subject's side*. At last, the analysis bears upon the *functions* assigned to paradox by the textual « grammar », in particular in the pursuit of unity, in which it induces an *unifying* apprehension of dual structures owing to a « rocking motion ». Moreover, the part of paradoxical sequences in text production and structuration as well as in the « significance process » reveals the complementarity of disjunctive and conjunctive dynamics and, beyond, the originality of the practice of poetic language in Supervielle.

REMERCIEMENTS

Quelques mots à l'heure du point final, qui s'est bien fait attendre... Des mots et une pensée pour ceux qui ont aidé à la naissance de cette thèse, qui ont su me rassurer quand le doute était trop fort et me stimuler quand mes « gravitations » se ralentissaient au-delà du raisonnable.

Je voudrais d'abord remercier Monsieur le Professeur Jean-Yves Debreuille de sa disponibilité, de la promptitude et de la clarté de ses réponses, de l'impulsion qu'il m'a donnée en m'écrivant qu'« un directeur de thèse doit être quelqu'un que l'on consulte en cas de besoin, et non un surveillant » (j'avais donc la liberté et le garde-fou !) et de la pertinence de ses conseils quand ma réflexion, à force de creuser, oubliait d'avancer.

Merci à Dominique et à François, qui, en lisant ce travail, m'ont rendu plus léger le moment crucial de la dernière touche. Mais je n'oublie pas toutes les conversations qui, ces dernières années, m'ont aidé à mesurer plus lucidement — et plus sereinement — l'ampleur de l'entreprise.

Merci à Marc pour son aide précieuse au clavier et pour sa patience envers quelqu'un qui l'a harcelé de questions sur « l'outil informatique ».

Merci à Simone, puisqu'il est des cas où l'intention vaut l'action.

Merci à Hortensia pour sa minutie et son efficacité dans les tâches les plus fastidieuses, merci, surtout d'avoir été si présente dans la dernière ligne droite, qui, si je peux risquer ce paradoxe indigne de Supervielle, s'est avérée bien sinueuse.

Édition de référence :

OEuvres poétiques complètes, édition publiée sous la direction de Michel Collot, avec la collaboration de Françoise Brunot-Maussang, Dominique Combe, Christabel Grare, James Hiddleston, Hyun-Ja Kim-Schmidt, Michel Sandras, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, 1112 p.

N. B. :*Dans les notes de bas de page, cette édition sera désignée par la simple mention Pléiade.*

Soulignements :

Dans les citations de Supervielle, sauf indication contraire, c'est nous qui soulignons. Pour toute autre citation, il sera précisé qui est à l'origine du soulignement.

INTRODUCTION

Dès le titre, le lecteur s'interroge : pourquoi le « forçat » doit-il être « innocent », « les amis inconnus » et la « mémoire » « oublieuse »¹ ? Ailleurs sont proposés des « Poèmes de l'humour triste »² ou un « Nocturne en plein jour »³. Certes, les termes réunis dans ces titres ne sont pas forcément incompatibles, mais à coup sûr ils révèlent — et de par leur place, ils annoncent — un trait stylistique remarquable : la logique du texte portera l'un vers l'autre deux lexèmes situés aux deux extrêmes d'un même champ lexical.

Faut-il voir dans ce goût des contradictions — fussent-elles purement formelles — un trait fondamental de la poésie de Supervielle ? De nombreux écrivains et critiques, en la définissant par des formules de même nature, invitent à le penser. Pour Luc Estang, Supervielle « **allie comme personne la familiarité à la solennité** »⁴, opinion partagée

¹ Une fois que sa poésie lui est devenue familière, le lecteur, au contraire, reconnaît le poète à ses titres : « le forçat est innocent, ce qui n'étonne pas chez un poète avec un goût pour les titres à oxymore comme *Les Amis inconnus* et *Oublieuse mémoire* », note James A. Hiddleston dans « Supervielle, le Forçat innocent », (*La Nouvelle Revue française*, n° 408, 1987, p. 61) ; de même, Jerzy Lis observe : « Nous connaissons bien la préférence de Supervielle pour les antinomies qui lui permettent de traiter “le forçat d'innocent, les amis d'inconnus et la mémoire d'oublieuse” » (« Le mouvement dans le théâtre de Supervielle », *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. IX, 1983, p. 20).

² Parus en janvier 1919 dans une édition à tirage réduit (À la belle édition), *Les Poèmes de l'humour triste* ont ensuite été intégrés aux *Poèmes* publiés quelques mois plus tard (en mai 1919) chez Eugène Figuière.

³ In *La Fable du monde*, p. 373-386.

par Marcel Jouhandeau, pour qui « **coexistent en lui l'homme le plus familier qui soit et un personnage légendaire** »⁵ et par Florence de Lussy : « **[ici] l'intime est grandiose et le grandiose devient familier** »⁶. De même, Robert Mallet juge son « **univers aussi fabuleux que familier** »⁷. Les formules se font écho : « **Sa limpideté est mystérieuse ; son évidence est celle des énigmes** » (Gérard Farasse)⁸ ; « **Il s'étonne / à la vue des choses familières** » (Alain Lambert)⁹ et il en découle « **un monde infiniment simple et secret par la vertu de cette simplicité même** » (Pierre Hourcade)¹⁰ ; « **le réel est si familier du mystère** » (Pierre Emmanuel)¹¹ qu'inversement « **l'insolite ou le merveilleux prennent un aspect familier** » (Tineke Kingma Eijgendaal)¹². Devant cette « **poésie clairement mystérieuse** »¹³, Robert Vivier risque un néologisme : Supervielle, selon lui, « **trouve le solite insolite** »¹⁴. Même ambivalence lorsqu'il s'agit de situer le poète ou sa poésie : « **Il a été résolument d'un autre âge, mais infailliblement de son temps** », estime Claude Roy¹⁵, tandis que Jean Cocteau relève « **ce quelque chose d'étranger qui donne une grande noblesse à son oeuvre, l'éloigne de nous et l'en rapproche** »¹⁶¹⁷¹⁸. Philippe Jaccottet confirme : « **Jules Supervielle, poète proche et lointain** ».

⁴ *Le Figaro littéraire*, 10 août 1957.

⁵ *Livres de France*, 8^e année, n° 2, février 1957.

⁶ *Jules Supervielle, poète intime et légendaire — Exposition du centenaire*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984, p. 41.

⁷ « *Jules Supervielle ou le merveilleux serrurier* », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault*, 3^e cahier, 14e année, déc. 1955, p. 55.

⁸ « *Quelques preuves de l'existence de Supervielle* », *Europe*, n° 792, avril 1995, p. 35.

⁹ « *L'Homme de la haute mer* », *Europe*, n° cité, p. 90.

¹⁰ « *Jules Supervielle, poète de la mort et de la vie* », *Rivages*, Lisbonne, octobre 1956 ; cité par Étiemble dans son *Supervielle*, Gallimard, « *La Bibliothèque idéale* », 1960, p. 288.

¹¹ Cité par Étiemble, *op. cit.*, p. 280.

¹² « *La polarité existentielle et la dialectique poétique chez Supervielle* », in *L'étranger dans la littérature française*, *Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et de Littérature Françaises*, n° 20, 1989, p. 76.

¹³ Robert Vivier, *Lire Supervielle*, José Corti, 1971, p. 144.

¹⁴ *Ibid.*, p. 65. La formule, au demeurant, a peut-être été inspirée par un texte de Supervielle, « *L'Insolite et le solite* », inédit jusqu'à sa publication in Étiemble, *op. cit.*, p. 238.

¹⁵ « *Hommage à Supervielle* », *La Nouvelle Revue française*, 8^e année, n° 94, 1^{er} octobre 1960, p. 716.

¹⁶ « *Un paysan du ciel* », *La Nouvelle Revue française*, n° cité, p. 599.

Cette abondance a un sens. La très haute fréquence du procédé montre à l'évidence le caractère quasi compulsif, du moins la prégnance des séquences antinomiques dès qu'il est question de Supervielle. En somme, cette profusion laisse à penser que le discours critique s'est approprié un trait stylistique du poète, le désignant par là comme capital.

Quel terme utiliser pour désigner ce procédé ? D'une extension large sans être lâche, il devra englober des actualisations très différentes. Le mot de *paradoxe*, grâce à ses acceptations «à tiroirs», semble remplir cette condition. En effet, du sens étymologique¹⁹ (« *opinion contraire aux vues communément admises* »²⁰) en découle un second (« *être, chose ou fait qui paraissent défier la logique parce qu'ils présentent en* »).

¹⁷ « Vieillesse du poète », in *Une transaction secrète*, Gallimard, 1987, p. 216.

¹⁸ De même, quiconque rechercherait « l'homme et l'oeuvre » dans le discours critique ferait moisson de formules antinomiques. Présenté comme « un homme qui reste lui-même tout en changeant sous nos yeux » (J. Tardieu, « Figures de Supervielle », *N.R.F.*, n° cité, p. 589), un « anarchisto-classique » (Étiemble, *op. cit.*, p. 104), ou un « visionnaire demeuré lucide » (J. Tordjman, « Témoignage », in *Reconnaissance à Supervielle, Regains*, n° 21, été-automne 1938, p. 106), le poète inspire aux critiques des métaphores contrastées : « hautain et familier berger » (M.-L. David, « Centenaire de la naissance de Supervielle », *La Revue des deux mondes*, décembre 1984, p. 611), « orage pacifique » (L. Émié, « Ode à Jules Supervielle », *Regains*, n° cité, p. 71), « éléphant et papillon sous la même enveloppe » (G. Schéhadé, « Portrait de Jules », *N.R.F.*, n° 20, 1er août 1954, p. 199)... Le portrait pourrait se poursuivre ainsi : d'une « gravité légère » (P. Jaccottet, *L'Entretien des Muses*, Gallimard, 1968, p. 29), il « se souvient comme par oubli » (M. Blanchot, *N. R. F.*, n° 94, 1^{er} oct. 1960, p. 752) ; chez lui « le pessimiste ne s'est pas tu et ce fut là son optimisme » (R. Vivier, *Lire Supervielle*, José Corti, 1971, p. 196). Ici on relève sa « grandiose humilité » (R. Sabatier, *La Poésie du vingtième siècle, I Tradition et évolution*, Albin Michel, 1982, p. 371), là « son élégance un peu gauche » (J. Gaucheron, « Le personnage poétique de Supervielle », *Europe*, n° 569, sept. 1976, p. 165). Les « silences sont parlants » (M. Collot, in *Jules Supervielle*, Pléiade, préface, p. XXXVI, « le mystère est intelligible » (J. Piétri, « D'exil, d'enfance et de ciel dégrisé », *La Nouvelle Revue de Paris*, n° 11, sept. 1987, p. 57) et « la nuit éclairante » (A. Rolland de Renéville, « L'expérience de Jules Supervielle », *Monde nouveau*, n° 89, juin 1955, p. 171) chez ce poète qui « nous rend le cosmos intime » (G. Marcel, « J'ai lu », *N.R.F.*, n° 94, p. 775) à travers « la plus inattendue humanisation de l'inhumain » (L.-G. Gros, « Jules Supervielle », *Regains*, n° cité, p. 8-9). « Intimisme métaphysique ? » peut hasarder Robert Vivier, conscient de l'ambivalence de sa formule, et par là de sa pertinence : « Elle semblera peut-être contradictoire dans les termes, mais c'est justement là la particularité de Supervielle » (R. Vivier, *op. cit.*, p. 63). Le chant est jugé « simple mais raffiné, travaillé, mais pur » (A. Miquel, in *Jules Supervielle, poète intime et légendaire*, *op. cit.*, avant-propos, p. 8), « la voix enjouée et grave » (A. Mora, « Hommage à Jules Supervielle », *Regains*, n° cité, p. 42), « intime et étrangère » (M. Collot, *loc.*, *cit.*, p. XXXVII), « proche et distante, étrange et familière » (M. Collot, *ibid.*, p. XXXVIII) ou « précautionneuse et libérée » (L. Estang, *Le Figaro littéraire*, 10 août 1957, p. 3), « le ton fluide et heurté » (*ibid.*) ou bien « retenu et ailé, tendre et moqueur, gauche et majestueux » (G.-E. Clancier, in *Jules Supervielle, poète intime et légendaire*, Préface, p. 9). La versification suscite des jugements de même nature : celle du *Forçat innocent* mêle « caprice et régularité » selon Tatiana W. Greene (*Jules Supervielle*, Droz & Minard, 1958, p. 160), tandis que Philippe Jaccottet exprime sa préférence en ces termes : « C'est lorsqu'il use du vers court, à mon goût, qu'il se rapproche le plus de sa vérité la plus intime et que, ne ressemblant plus qu'à lui-même, il devient tout à fait commun, merveilleusement simple et naturel » (P. Jaccottet, *La Gazette de Lausanne*, 30 mars 1957).

¹⁹ Du grec *paradoxon*, « chose contraire à l'opinion », « neutre substantivé de l'adjectif *paradoxos*, contraire à l'attente ou à l'opinion commune, extraordinaire, de *para*, à côté et de *doxa*, opinion » (article « *paradoxe* », in *Grand Larousse de la langue française*).

eux-mêmes des aspects contradictoires »²¹) susceptible d'inclure par extension toute forme langagière contenant à première vue une contradiction.

Cela dit, contradiction et paradoxe ne peuvent être confondus. La spécificité du second apparaîtra par comparaison. Sachant que la contradiction résulte de « *l'opposition entre deux propositions dont l'une affirme ce que l'autre nie* »²², on confrontera les deux notions sous l'angle de la logique, puis de la rhétorique.

Pour le logicien Quine, elles sont indissociables : « *L'antinomie [qu'il ne distingue pas du paradoxe] produit une contradiction en suivant les modes admis de raisonnement* »²³. La démarche semble correcte, mais elle conduit à un résultat « notoirement faux »²⁴, ainsi qu'on a pu le dire des paradoxes logiques de Zénon. Yves Barel précise :

Comme catégorie logique, on le sait, le paradoxe est un raisonnement parvenant à des résultats notoirement faux ou absurdes, ou bien contradictoires entre eux ou avec les prémisses du raisonnement, en dépit d'une absence réelle ou apparente de faute de logique dans le raisonnement²⁵.

Au regard de la logique, paradoxe et contradiction sont donc intimement liés. Pour les distinguer, la rhétorique oppose la perception immédiate à la réflexion en faisant observer qu'il y a souvent de l'une à l'autre aussi loin que du faux-semblant à la vérité. Le paradoxe devient ainsi, selon les termes d'Henri Morier, une « affirmation qui, au premier abord, paraît choquante ou absurde, mais qui, à la réflexion, est conforme à la réalité »²⁶. Le défi au bon sens demande à être dépassé. Derrière la rencontre lexicale apparemment « absurde » s'entrevoit un message cohérent. Mieux, ce qui semblait obscur s'avère lumineux dès que le lecteur s'est élevé de la lettre à l'esprit²⁷, ainsi que le texte l'y invitait. Le paradoxe se veut porteur — sinon créateur — de sens, sa forme antinomique ne bloque pas la communication. Bien au contraire, elle l'enrichit en la projetant sur un autre plan où les apparences contradictoires tombent d'elles-mêmes. Grâce à cet « artifice de langage », écrivait Fontanier,

des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, art. « contradiction ».

²³ Willard van Orman Quine, « Paradox », in *Scientific American*, n° 206, 1962, p. 85.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Le Paradoxe et le Système, Essai sur le fantastique social*, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, p. 20.

²⁶ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., 4^e éd. revue et augmentée, 1989, art. « paradoxe ».

²⁷ En effet, « ce n'est pas sans un peu de réflexion que l'on peut bien saisir et fixer ce qu'il donne réellement à entendre » (Fontanier, article *paradoxe*, *Les Figures du discours*, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 137).

trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord.²⁸

Loin d'être une impasse sémantique qui disqualifierait le texte, le paradoxe l'élève jusqu'au point idéel où se perçoivent l'unité derrière l'antinomie, l'harmonie par-delà la dissonance. C'est peu dire qu'il n'entrave pas la communication ; à travers lui, le prétendu non-sens prend « *le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique* »²⁹. Certes, les structures sont identiques : dans les deux cas se produit une vive tension entre les niveaux syntaxique et lexical — par exemple lorsque la syntaxe relie ce que le lexique oppose. Mais seul le paradoxe tire de cette distorsion un sens frappant et finalement cohérent. Ainsi, écrivait Fontanier, dans le vers d'*Athalie* :

« Pour réparer des ans l'irréparable outrage » Réparer pour Tâcher de réparer, ou pour Réparer en apparence : voilà ce qu'on entend tout de suite, et ce qui fait que réparer et irréparable, non-seulement ne jurent point ensemble, mais s'accordent même à merveille.³⁰

Cette analyse ne fait cependant pas l'unanimité. Rompant avec la *doxa* rhétorique, Ronald Landheer et Paul J. Smith estiment que l'opposition laisse des traces dans le discours après s'être résolue sémantiquement :

le paradoxe provoque dans le discours une tension communicative, qui, pour être « canalisée », ne disparaît jamais tout à fait³¹.

Nous verrons si les paradoxes supervielliens exemplifient et accréditent l'une ou l'autre ou bien l'une et l'autre de ces conceptions.

Quoi qu'il en soit, on voit que la distinction entre paradoxe et contradiction se fonde exclusivement sur le *sens*. Il s'ensuit que la perception d'une même séquence³² variera en fonction de paramètres pragmatiques. Dans une bouche enfantine, *amis inconnus* passera pour un lapsus ou une incohérence, au mieux pour une trouvaille fortuite, un « mot d'enfant ». Sous une grille de mots croisés, la formule devient une énigme à résoudre. Sur la couverture d'un recueil de poèmes, c'est une invitation un peu mystérieuse à la lecture en même temps que l'annonce du registre où s'inscrira le livre : par-delà les apparences et les données immédiates de l'expérience. Bref, seul le recours au sens et donc à la situation de communication permettra de distinguer entre paradoxe et contradiction.

Une autre comparaison nous permettra de mieux cerner la spécificité du paradoxe. La confusion est fréquente avec l'alliance de mots, qui réunit des termes jugés d'ordinaire

²⁸ *Op. cit.*, p. 137.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 139.

³¹ « *Présentation* », *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Droz, 1996, p. 11.

³² Nous entendons ce terme, ici et dans les emplois à venir, dans son sens linguistique : « suite ordonnée d'éléments » (J. Dubois, M. Giacomo et *alii*, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1973, p. 437).

incompatibles ; le *Petit Robert* en donne la définition suivante : « **rapprochement audacieux de mots** »³³. Certes, les deux figures rassemblent ce que le code sépare. Sont-elles pour autant équivalentes ? En fait, la définition de l'alliance de mots inclut le paradoxe, mais ne s'y limite pas. Plus large mais aussi plus vague, elle englobe aussi bien des paradoxes canoniques que des séquences moins rigoureusement construites. S'y retrouvent l'oxymore, parcouru par le même axe sémantique³⁴, comme les rencontres lexicales d'où n'émerge aucune isotopie, bref, « *silence assourdissant* » avec « *maigre délice* ». Or leur organisation sémantique ne permet pas de confondre ces deux séquences. Seule la première répond à la fois aux deux définitions de l'alliance de mots et du paradoxe, puisque les termes « audacieusement rapprochés » s'indexent sur la même isotopie (*audible* vs *inaudible*). Dans la suivante, en revanche, le premier terme renvoie à la *quantité*, le second à la *qualité*. Aucun « axe sémantique » ne vient traverser la formule pour la doter d'une continuité explicite jusque dans l'incohérence. La séquence s'inscrit en deçà du paradoxe³⁵.

Une isotopie nettement perceptible est ici un critère capital. De fait, c'est elle qui donne à la séquence paradoxale, outre sa spécificité, son statut au sein de la grammaire du texte. Par l'axe sémantique qui la sous-tend, elle affirme sans ambages l'originalité du code textuel en élargissant à l'extrême le champ des possibles, ou pour rester sur le terrain de la linguistique, la combinatoire lexicale. Décrire un référent comme simultanément *plein et vide* ou *chaud et froid*, c'est en effet s'engager plus loin dans la subversion langagière que d'évoquer *une arche aveugle* ou, par métaphore, *des flocons de sable*. Le paradoxe mène à son terme la démarche amorcée dans l'alliance de mots en suspendant expressément un principe fondateur de l'architecture du sens dans le code général : la loi de non-contradiction. À charge pour lui, en se répétant — et en tissant des relations avec le microcontexte —, de proclamer la grammaticalité de son fonctionnement logico-sémantique au regard du code textuel.³⁶

Un autre principe fondamental pour la construction du sens sera trangressé par le paradoxe. Dans la langue, la cohérence sémantique s'exerce notamment au travers de relations univoques : de même qu'un schéma actantiel ne se lit pas dans n'importe quel sens, la causalité voire la transitivité notées $A \Rightarrow B$ n'admettent pas forcément la réciproque. Dans le texte, en revanche, est appliquée une loi spécifique de réversibilité des relations tenues ailleurs pour univoques. Désignons par $C \Rightarrow D$ et $E \Rightarrow F$ deux

³³ Cf. aussi *Robert Électronique* : « rapprochement (le plus souvent inhabituel) de mots ».

³⁴ Cf. Greimas : « les oppositions [...] permettent de postuler un point de vue commun aux deux termes [...]. Nous proposons d'appeler *axe sémantique* ce dénominateur commun des deux termes, ce fond sur lequel se dégage l'articulation de la signification » (*Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 21).

³⁵ Tout au plus pourrait-on la considérer — ainsi du reste que toute alliance de mots — comme un « paradoxe sémique » se déployant sur un axe construit à partir des unités de sens minimales : ici, en effet, l'axe *trop juste* (in « *maigre* ») vs *qui comble* (in « *délice* ») — ou plus largement, *dysphorie-euphorie* — reste une catégorie inférieure au lexème. Mais si cette parenté n'est pas à négliger, elle ne nous dispense pas d'un distinguo rigoureux sous peine de diluer la spécificité des configurations paradoxales : en effet, le langage poétique se nourrit tellement d'alliances de mots que la figure en est quasiment indissociable et qu'elle appartient au code générique.

schémas fonctionnant unilatéralement dans la langue, actualisés par exemple dans *La reine commande à ses abeilles* et *La lumière de l'étoile traverse l'obscurité*. À l'inverse du code général, le texte acceptera les suites D => C ou F => E, voire C=> F et E => D si dans le poème ces schémas sont jumelés.

Bref, le discours paradoxal ne se limite pas aux formules canoniques du type *A non A* (« Nocturne en plein jour », « amis inconnus », etc.). Comme l'ont souligné Ronald Landheer et Paul J. Smith, « diverses figures rhétoriques peuvent articuler le paradoxe »³⁷. C'est du reste cette diversité qui rend nécessaire une délimitation stricte de l'ensemble à prendre en compte, même s'il doit subsister une part non négligeable de subjectivité :

Décider si tel énoncé est paradoxal ou non est très souvent une question d'interprétation.³⁸

Situé au centre de la « constellation » du paradoxe, l'oxymore ne prête évidemment pas à discussion. Selon la définition d'Henri Morier, il consiste à relier « **deux mots contradictoires, l'un paraissant exclure logiquement l'autre** »³⁹, comme dans *silence éloquent*⁴⁰. Glissant du rapport de contradiction à celui de contrariété, Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov y voient une « **mise en relation syntaxique (coordination, détermination, etc.) de deux antonymes** »⁴¹. Selon le Groupe μ, enfin, il se définit « **par sa juxtaposition isotope et sa composition allotope** »⁴², autrement dit par un rapport de vive tension entre le *même* et l'*autre*. Dans la poésie de Supervielle, il constituera la forme de paradoxe la plus immédiatement perceptible en même temps que la plus conforme à la tradition.

Mais bien d'autres exemples moins canoniques entreront dans notre corpus si l'on se réfère aux critères élaborés plus haut. Ainsi seront dites paradoxales les formules qui, au même titre que l'oxymore, témoignent — et d'ailleurs résultent — d'une profonde distorsion entre syntaxe et lexique et dont les constituants s'inscrivent sur la même

³⁶ On pourra certes objecter que ces infractions à la logique découlent de la nature même du code poétique en tant que « langage non régi par le principe de non-contradiction et donc non régi par la logique binaire » (Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, Éditions Complexes, 1977, p. 63). Cette liberté à l'égard de la logique constitue sans nul doute l'une des ressources du langage poétique, mais ne confondons pas le solfège et la partition : tous les poètes n'en font pas le même usage. Potentialité timidement exploitée par certains, elle se traduit chez d'autres, dont Supervielle, par une figure d'une fréquence extrêmement élevée et par là, hautement signifiante.

³⁷ *Op. cit.*, p. 11.

³⁸ Paul J. Smith, *ibid.*, p. 177.

³⁹ *Op. cit.*, art. « oxymore ».

⁴⁰ Exemple donné par le *Dictionnaire de Linguistique*, *op. cit.*, à l'article « oxymoron ».

⁴¹ *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Éditions du Seuil, coll. *Points*, 1972, p. 354.

⁴² *Op. cit.*, p. 51.

isotopie. On retiendra donc d'une part les séquences où un sémème est privé de son sème nucléaire (ex. : *fleuve sans eau, forêt sans arbres*⁴³), d'autre part celles qui inversent des relations fonctionnant unilatéralement dans le code général (ex. : *La poule poursuit le renard*) ou qui opèrent une permutation au sein d'une paire de binômes *actant => procès* également tenus pour univoques (ex. : *La fourmi chante et la cigale fait des réserves pour l'hiver*)⁴⁴.

Ces quelques exemples donnent à lire en transparence les matrices logiques sous-jacentes. Deux modèles présentant un degré d'élaboration différent se dessinent : le premier actualise un principe disjonctif (il opère la *disjonction du conjoint*), le second un principe permutatif (il consiste en un *échange de traits sémiques* entre deux lexèmes). Ces deux modèles produiront deux sous-groupes distincts, mais relevant du même ensemble, celui des *paradoxes dissociatifs*.

Face à ces formules, le texte met en oeuvre un principe conjonctif formalisable en *conjonction du disjoint*, notamment — mais non exclusivement — à travers l'oxymore : la logique textuelle consiste alors à inclure des termes issus des deux extrêmes d'un même champ lexical au sein d'une structure syntaxique à valeur conjonctive.

Deux ensembles, donc, l'un dissociatif, l'autre conjonctif, que des configurations très variées vont actualiser. À ce propos se pose un nouveau problème de délimitation de corpus. Défini par Ronald Landheer et Paul J. Smith comme une « **entité phrastique, transphrastique, textuelle** »⁴⁵, le paradoxe peut fort bien s'appuyer sur des éléments situés dans des poèmes, voire dans des recueils différents. Ceci soulève évidemment une importante question d'ordre méthodologique. On peut en effet s'interroger sur la perceptibilité et donc sur l'efficacité du phénomène dans ce cas de figure. Autrement dit, est-il légitime de postuler que certaines relations paradoxales n'apparaissent qu'à la lecture du recueil, voire de l'oeuvre intégrale ? N'est-ce pas faire fi d'une caractéristique essentielle du paradoxe dont les éléments, par définition, se donnent à lire

⁴³ Il a semblé préférable de fabriquer ces exemples ainsi que les suivants plutôt que d'en emprunter dès à présent à Supervielle, ce qui aurait pu nous entraîner dans des considérations prématurées. Notons que Paul J. Smith considère les séquences de ce type comme des oxymores. Après avoir analysé quelques formules canoniques (ex. : « pertes triomphantes »), il ajoute : « Outre cette catégorie d'oxymores, il en existe une autre [...] qui se laisse formuler comme suit : X est sans Y, alors que X implique Y » (« Paradoxe et discours chez Montaigne », in *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, op. cit., p. 181). Quelques pages plus loin, les séquences construites selon ce modèle sont d'ailleurs appelées « oxymores en «sans» » (p. 187).

⁴⁴ Dans ces deux derniers exemples, la référence au code général présente l'inconvénient de faire intervenir en transparence les notions d'expérience et d'usage, ce qui reviendrait à juger de la poésie selon des critères non seulement antipoétiques, mais surtout non linguistiques. Cette difficulté théorique n'est pas insoluble : une analyse sémique, même incomplète, permet de rendre compte de la spécificité de ces deux séquences d'un point de vue strictement linguistique. Ex. : *poule* et *renard* : Traits sémiques concernés par la manipulation : - prédateur (P) - victime des prédateurs (V) Traits . liés sémantiquement : - au renard : P - à la poule : V attribués dans l'exemple : - au renard : V - à la poule : P Ex. *cigale* et *fourmi* : Traits concernés par la manipulation : - travailleuse et prévoyante (TP) - insouciante (I) Traits . liés symboliquement : - à la fourmi : TP - à la cigale : I attribués dans l'exemple : - à la fourmi : I - à la cigale : TP

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 8.

⁴⁶ pour que le conflit logico-sémantique puisse être résolu ? Il n'empêche que les configurations transtextuelles manifestent la même logique que les séquences linéaires et qu'en outre, les relations qu'elles impliquent participent à la structuration du texte en induisant des mises en regard et des oppositions annonciatrices de complémentarités. Quelle position adopter, par conséquent ? Au regard de la perceptibilité, il est clair que seules pourront être retenues les *séquences* et les formes en pointillé inscrites dans un espace très limité. Mais puisque la nature des configurations transtextuelles et leur rôle au sein de l'ensemble *texte* les rattachent à la *constellation* du paradoxe, elles ne sauraient être écartées de notre corpus. La logique commandera donc de les prendre en compte tout en leur reconnaissant un statut particulier.

Avant d'entrer dans l'analyse, il importe au demeurant de rechercher les *fondements* de la pratique du paradoxe chez Supervielle, quelles qu'en soient les formes. Pendant sa longue carrière, le poète est toujours resté fidèle aux structures paradoxales, même si leur signification a pu évoluer au fil des recueils. Une telle constance est la marque d'une pratique essentielle, liée étroitement à l'écriture poétique. Essentielle et nécessaire. Il s'agira donc en premier lieu d'identifier les traits de la poétique de Supervielle qui démontrent par induction la *nécessité* des figures paradoxales. Notre démarche pourra se comparer à celle de l'amateur de puzzle en quête d'une pièce. Pour se la représenter, il commence par bien observer les pièces voisines. La part d'inconnu se réduit peu à peu, tandis que l'élément manquant se définit *in absentia* avec une précision croissante. Tel cette pièce dessinée par les contours mêmes du manque qu'elle seule pourra combler, le paradoxe est déterminé par la poétique qui le contient et par les traits spécifiques qu'il prolonge : dans les deux cas, l'élément permet à l'ensemble d'être complet, mais ce dernier lui fournit en retour sa raison d'être, son *sens*.

Une fois les fondements du paradoxe mis au jour et sa nécessité établie dans la poétique de Supervielle, ses différentes manifestations seront décrites selon la typologie esquissée plus haut. L'étude des séquences dissociatives — regroupant, on l'a vu, des formules disjonctives et permutatives — sera suivie de celle des configurations conjonctives. Chaque fois, après examen de la matrice logique, seront répertoriées ses actualisations dans le texte. Par quels biais la syntaxe⁴⁷ et le lexique concourent-ils à la « production » des paradoxes ? Quelle peut être la longueur d'une séquence paradoxale ? Quelle sera sa place dans le poème ou le recueil ? Enfin, des relations se dessinent-elles entre la fréquence ou la tonalité de ces formules et les niveaux prosodique et phonétique, et ceux-ci peuvent-ils, le cas échéant, fournir l'un des « ingrédients » de la figure ? Ces différentes questions précéderont une analyse de l'organisation thématique propre à chaque type de paradoxe. Enfin, nous inclurons dans notre description les configurations non linéaires, *extraséquentielles*, qui traversent tout le poème ou la section, sans oublier celles qui émergent à la seule lecture du recueil ou de l'oeuvre.

⁴⁶ Ou du moins dans un laps de temps extrêmement bref.

⁴⁷ En effet, le jugement de François Rastier sur le paradoxe chez Chamfort pourrait être généralisé (il s'applique en tout cas parfaitement à Supervielle) : « le paradoxe, en tant que forme sémantique, peut se trouver réalisé dans diverses dispositions morphosyntaxiques » (« Chamfort : le sens du paradoxe », in R. Landheer et Paul J. Smith, *op. cit.*, p. 131).

Mais le paradoxe ne saurait se définir uniquement par ses actualisations. Les rapports qu'il entretient avec le contexte sont également porteurs de sens. Ceci pose une nouvelle question de méthode. En effet, pourquoi partir de la figure pour envisager ensuite ses relations avec le contexte si celles-ci interviennent dans la construction du sens ? Peut-on procéder ainsi sans tomber dans l'artifice ? En fait, la démarche se justifie par l'abondance des séquences qui, au fil des pages, composent un discours original — en même temps que chacune d'elles accepte avec le microcontexte des négociations ponctuelles. Et ce discours, au bout du compte, dit *quelque chose*, et d'une manière qui lui est propre. Aussi convient-il de le décrire d'abord pour lui-même dans ses parties constitutives, afin qu'apparaissent les forces contraires qui le parcourent et les tentations qui le divisent. En somme, les configurations paradoxales présenteraient « deux dimensions complémentaires », pour reprendre l'expression de Michele Prandi. Celui-ci porte d'ailleurs sur la nécessité de distinguer entre le *trope envisagé pour lui-même et sa valeur en contexte* un jugement qui s'applique parfaitement au paradoxe :

L'un des obstacles principaux sur le chemin d'une analyse linguistique des tropes est certainement représenté par la tendance à ignorer la distinction entre la structure sémantique d'un trope — la mise en forme du conflit conceptuel dans l'énoncé tropique — et la valeur de message que le trope acquiert une fois qu'il est interprété dans un contexte donné.⁴⁸

Reste que la même expression paradoxale sera perçue différemment selon que l'environnement la prépare, l'atténue, l'explique ou qu'à l'inverse le conflit sémantique s'affiche sans ménagement. À travers ces différences se posera le problème central du statut de la figure. Le poème va-t-il accepter la logique paradoxale ou préférera-t-il, à travers diverses stratégies, et notamment grâce au contexte, en imposer une autre qui menace moins sa cohérence ? Dans ce cas, pourquoi « joue-t-il avec le feu » du paradoxe ? Derrière ces questions auxquelles tentera de répondre l'avant-dernier chapitre se profile déjà celle de la *fonction* — ou *des fonctions* — du paradoxe dans la poétique où il se déploie.

Quel est en effet son rôle dans le code textuel, compte tenu d'une part de sa propre tradition, d'autre part des enjeux spécifiques de l'écriture poétique chez Supervielle ? Le dernier chapitre nous conduira à dégager les fonctions du paradoxe dans l'économie du texte, mais aussi à apprécier sa contribution à la logique poétique, qui, dans sa dynamique, permet l'articulation d'objectifs apparemment contradictoires et le dialogue intime, intriqué et permanent des voix de la dualité et de l'unité. Cette étude du rôle, ou plutôt des rôles du paradoxe soulèvera en outre la question des *variations* historiques, car on peut légitimement supposer, devant des fonctions aussi radicalement différentes, que l'accent s'est déplacé de l'une à l'autre au fil des recueils. Enfin, il conviendra de définir le rôle du paradoxe dans la production et dans l'organisation du texte en précisant comment il s'inscrit dans le procès sémiotique. L'importance d'un phénomène se jugeant à ses conséquences, il s'agira en somme de mesurer la part prise par le paradoxe dans la constitution d'un langage original et de découvrir si grâce à lui le poète atteint — ou du moins approche — les objectifs qu'il assigne à la poésie.

⁴⁸ Michele Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1992, p. 135.

Chapitre I NÉCESSITÉ DU PARADOXE

Où chercher les fondements d'une figure sinon dans le code où elle s'inscrit ? C'est bien lui en effet qui permet, voire favorise son émergence, qui détermine sa fréquence et son importance « stratégique »⁴⁹ dans la poétique de l'auteur. Mais il y a *code* et *code*. Celui du genre peut déjà fournir une justification probante, quoique très générale, à l'abondance des séquences paradoxales chez Supervielle. « *La poésie est exploration de tous les possibles du langage* »⁵⁰, affirme le Groupe μ et Michael Riffaterre précise que « *c'est le trait caractéristique du discours poétique d'annuler systématiquement les incompatibilités établies par l'usage* »⁵¹.

Mais si la grammaire du genre est riche d'enseignements, celle du texte, d'où le paradoxe tire *directement* les conditions de sa manifestation, sera à coup sûr plus éclairante. Là, en effet, et seulement là, se trouvent les traits qui rendent possible voire nécessaire le paradoxe, acceptable et signifiante sa très haute fréquence, et qui le désignent comme la figure accomplissant au mieux la logique du texte.

⁴⁹ Ainsi n'est-il pas anodin que la même figure revienne plusieurs fois en position vedette, comme l'oxymore dans les titres de Supervielle.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 140.

⁵¹ *Sémiotique de la poésie*, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 96.

I. La part du jeu

D'abord, le paradoxe suppose le *jeu*⁵². Car d'une certaine façon, associer des lexèmes contradictoires, suspendre un sème nucléaire, procéder à des permutations le long de la chaîne du discours, tout cela revient à jouer avec le langage.

1. Humour et fantaisie

Chez Supervielle, l'écriture se fait volontiers ludique. « *L'humeur enfantine le pousse au jeu* »⁵³, dit de lui André Pieyre de Mandiargues, et pour Robert Mallet, *quand il a envie de sourire ou de rire, il le fait sans crainte d'être jugé peu sérieux. [...] Il a l'humour et la malice aussi prompts que l'émotion.*⁵⁴

Le poète lui-même tenait l'humour pour un trait essentiel — et salvateur — de sa personnalité :

*Heureusement que j'ai de l'humour. Sinon, condamné depuis trente-cinq ou quarante ans, je serais mort depuis longtemps.*⁵⁵

Il se disait du reste enclin à la fantaisie :

*Vous connaissez aussi mon goût pour la fantaisie, si décriée par ceux qui en manquent.*⁵⁶

2. « L'humour triste »

Mais l'enjeu du « rire » ou du « sourire » a changé au fil des recueils, ou plus précisément, selon les motivations. Celles-ci méritent d'être évoquées pour les aperçus qu'elles offrent sur les fondements du paradoxe : en effet, les pratiques ludique et paradoxalement du langage ont à bien des égards des origines communes.

Dans *Les Poèmes de l'humour triste*, le jeu présente une double visée : dire la mélancolie et le désabusement et au-delà, afficher une fantaisie mêlée d'autodérision et d'élégance :

— Valériane ou Véronal?

⁵² Dans *Le paradoxe apprivoisé*, Olivier Abiteboul signale « cet aspect ludique du paradoxe » (Flammarion, 1998, p. 39) : « Le paradoxe peut [...] apparaître comme un jeu, jeu de la pensée certes, mais jeu tout de même » (*ibid.*).

⁵³ « Note funèbre », in « Hommage à Supervielle », *La Nouvelle Revue française*, n° 94, oct. 1960, p. 595.

⁵⁴ *Art. cité, p. 56.*

⁵⁵ « À Jules Supervielle le Grand Prix de Littérature » (Pierre Mazars), *Le Figaro littéraire*, n° 476, 4 juin 1955, p. 4.

⁵⁶ *Lettre à René Richard*, in Tatiana W. Greene, *Jules Supervielle, Droz / Minard, 1958*, p. 181.

— Bon élève en neurasthénie,
Premier accessit d'insomnie,
Prends donc le train pour n'importe où,
Fourre ta tête dans un trou⁵⁷

Tu mourus de pansympathie,
Une maligne maladie⁵⁸.

Cette fantaisie cultive la rupture de ton : *psychiatre* rime avec *idolâtre*⁵⁹, *s'exalta* avec *taratata*, *horticole* avec *hyperbole* et *frivole*⁶⁰. Mais à quoi bon ces dissonances⁶¹ et ces grincements ? L'angoisse se laissera-t-elle conjurer à si peu de frais ? Des sourires narquois ou des poses de dandy suffiront-ils à la tenir à distance ? La deuxième voix de « Dialogue conjugal » (celle de l'épouse, sans doute) connaît la réponse :

Taratata ! Quel jeu frivole !⁶²

D'ailleurs, « Le Sonnet capital »⁶³, dédié à un bourreau, manifeste bien les limites de l'humour devant la mort et la souffrance humaine :

Les hautes oeuvres dont vous avez le souci,
Vous les exécutez en sage qui s'efface,
Et c'est sot de penser avec la populace
Que vous n'appréciez l'homme qu'en raccourci.
Vous avez des égards savants, des mots de grâce ;
Vous dites aux vieillards : « Ce jour vous rajeunit,
Les meilleurs jours sont ceux que point on ne finit » ;
Aux jeunes : « Il faut bien que jeunesse se passe. »

En effet, cette débauche de traits d'esprit ne parviendra pas à contenir l'émotion :

Mais à l'heure où le soir ramène le chagrin,
l'horrible souvenir du panier purpurin
Monte, et vous essuyez une larme d'apôtre...

Jeu de désespéré, danse de l'esprit devant sa propre angoisse, la virtuosité s'efface un instant avant de produire une chute brusque et brillante comme celle du couperet :

⁵⁷ « — Valériane ou Véronal... », *Poèmes*, p. 78.

⁵⁸ « Tu mourus de pansympathie... », *Poèmes*, p. 75.

⁵⁹ « Le Front contre la vitre ou le Rondel qui n'en est pas un », *Poèmes*, p. 80.

⁶⁰ « Dialogue conjugal », *Poèmes*, p. 80-81.

⁶¹ Cf. Hyun-Ja Kim Schmidt et Michel Collot dans la notice des « Poèmes de l'humour triste » in Pléiade : « Il [Supervielle] invente un lexique hétéroclite, qui mêle aux termes techniques et scientifiques les niveaux de langue les plus divers, du plus noble au plus prosaïque » (p. 682).

⁶² *Poèmes*, p. 81.

⁶³ *Poèmes*, p. 91-92.

Je veux, sympathisant, vous offrir roses, lis,
Avec la pâquerette et le volubilis,
Que ce panier fleuri vous console de l'autre.

Le jeu sur le langage — et sans doute ici sur l'intertexte ronsardien⁶⁴ — aurait-il, pour finir, pris le dessus ? Peut-être, mais en même temps il vient de se heurter à ses limites, du moins sous sa forme d'alors. Car il reste pour l'heure jeu de convention et les influences se laissent identifier trop aisément :

*L'on pourrait penser qu'il est prêt à se joindre aux doux fantaisistes dont il a, à ses débuts, le sourire doux-amer, le goût de quelques jongleries, cela qui ne ferait que le limiter.*⁶⁵

3. Évolution et diversification

Mais le poète va progressivement s'écartier de ses modèles et le jeu se doter de nouvelles règles. Certes, Supervielle ne cessera jamais tout à fait de jouer avec les signifiants, comme dans ce verset de *Nocturne en plein jour* :

*En attendant il me faut vivre sans prendre ombrage de tant d'ombre*⁶⁶

ou dans ces deux hexasyllabes du « Mirliton magique » souvent cités pour leur espièglerie :

Seule la belle sut
Dire turlututu⁶⁷.

Le jeu se complique parfois. Il devient *jeu de miroirs* lorsque dans un oeil de biche se reflète un cerf penché sur la rivière où il se désaltère. Alors surgit un « *calembour [qui] forme une espèce de reflet* »⁶⁸ :

⁶⁴ Cf.

« Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs, Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs, Afin que, vif et mort, ton corps ne soit que roses » (Ronsard, « Sur la mort de Marie », *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. 1, p. 185).

⁶⁵

Robert Sabatier, *La Poésie du vingtième siècle, 1 - Tradition et Évolution*, Albin Michel, p. 354. *Quelques pages plus loin*, Sabatier précise : « Le premier Supervielle est marqué par son compatriote de Montevideo Jules Laforgue » (p. 369). Ce jugement rejoints ceux de Joseph de Belleville : « [Supervielle] n'a pas en effet avec Laforgue la seule communauté d'une naissance à Montevideo, il a comme lui donné à l'humour une place de balancier poétique » (« Comparaisons », in « Reconnaissance à Supervielle », *Regains*, n° cité, p. 103) et de Claude Roy : « Il y a d'abord en Supervielle un jeune homme triste, comme presque tous les jeunes hommes, et un clown vacillant, qui doit son humour à Jules Laforgue » (« Supervielle et la métaphysique », in « Hommage à Supervielle », *La Nouvelle Revue française*, n° cité, p. 711).

⁶⁶

« Dans cette grande maison que personne ne connaît... », *La Fable du monde*, p. 379.

⁶⁷

Le Corps tragique, p. 632. Étiemble a souligné ce goût pour les sonorités cocasses. Après avoir cité ces quelques vers du *Corps tragique* : « Quand le cerveau gît dans sa grotte où chauve-sourient les pensées [...] Quand les chats vous hantent, vous hantent, Jusqu'à devenir chats-huants » (« Quand le cerveau gît dans sa grotte... », p. 594), il ajoute : « Jusqu'à son dernier souffle, Supervielle restera celui qui n'a pas honte de s'amuser, celui qui inventa l'*esbaco* et la *tuvoire* et qui doit à l'obsession de la *glycothymoline* le *blicotimoli* d'un de ses bons sauvages. », *op. cit.*, p. 103.

⁶⁸

20 Jacques Robichez, « *Gravitations* » de Supervielle, CDU / SEDES, 1981, p. 38.

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*⁶⁹.

Le poète ne renoncera pas non plus aux jeux sur les signifiés comme dans ces vers où le texte redéfinit les aires d'emploi des deux parasynonymes *comprendre* et *saisir* :

Tomberai-je avec ces mains
 Qui me servent à comprendre
 Encore plus qu'à saisir ?⁷⁰

Mais « **dépassant la fantaisie, la transmuant en liberté** »⁷¹, Supervielle va développer peu à peu un humour et un ton très personnels, comme on peut en juger dans « Ma dernière métamorphose », dont voici la dernière partie :

Soudain, je me sentis comblé. J'étais devenu un rhinocéros et trottais dans la brousse, engendrant autour de moi des cactus, des forêts humides, des étangs bourbeux où je plongeais avec délices. J'avais quitté la France sans m'en apercevoir et je traversais les steppes de l'Asie méridionale d'un pas d'hoplite qui aurait eu quatre petites pattes. Moi, si vulnérable d'habitude, je pouvais enfin affronter la lutte pour la vie avec de grandes chances de succès. Ma dernière métamorphose me paraissait tout à fait réussie jusqu'en ses profondeurs et tournait au chef-d'œuvre, lorsque j'entendis distinctement deux vers de Mallarmé dans ma tête dure et cornée. Décidément, tout était à recommencer.⁷²

Deux isotopies très contrastées se rencontrent ici, l'une abondamment développée (« rhinocéros »), l'autre à peine esquissée (« poésie hermétique »). Le résultat est des plus insolites et témoigne, pour reprendre le mot de Claude Roy, de cette « liberté » gagnée sur les fantaisies trop voyantes des débuts. En fait, une pratique originale s'est inscrite dans le code textuel et à travers ces jeux s'en profilent d'autres bien plus audacieux qui réunissent par exemple l'*avant* et l'*après*, l'*intérieur* et l'*extérieur*, le *mouvement* et l'*immobilité*.

4. La « fête » des mots

Bref, la poésie n'exclut ni le jeu ni le sourire :

Malheur à nous qui ne savons sourire
 Et ne pouvons emprunter qu'au délire⁷³.

⁶⁹ « Commencements », *Gravitations*, p. 172.

⁷⁰ « Je suis seul sur l'océan... », *La Fable du monde*, p. 379-380.

⁷¹ Claude Roy, *Supervielle*, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, 1949, p. 12.

⁷² *Le Corps tragique*, p. 645.

⁷³ « L'Ironie », *L'Escalier*, p. 579.

Et que peut-on attendre du jeu, sinon un peu d'imprévu et d'insolite ? Les rapprochements inattendus ne manquent pas chez Supervielle, qui, en rendant « hommage à la vie », formule indirectement son projet poétique. « **C'est beau, dit-il,**

[...] d'avoir tous ces mots
Qui bougent dans la tête
De choisir les moins beaux
Pour leur faire un peu fête »⁷⁴.

Or, pas de fête sans jeu et pas de jeu sans incertitude ni surprises : dans l'espace du poème, la « fête » offre des rencontres étonnantes et les mots les plus appauvris par l'usage retrouvent une nouvelle vigueur dans des contextes qui les « déparent ». On sait que le paradoxe s'inscrit dans la même logique.

5. Les enjeux existentiels

Plus profondément, le jeu et l'humour permettent au poète d'affronter des problèmes existentiels. Par là, il se protège (« **Supervielle s'est toujours défendu par l'humour** »⁷⁵), « **voile [...] la tragédie humaine** »⁷⁶, tempère la mélancolie, « **combat l'angoisse** »⁷⁷ et l'incertitude qui le hantent. Sous ses formes les plus audacieuses, le jeu trouve en effet son origine dans le doute radical et permanent installé au coeur de l'univers poétique.

A. Supervielle et l'esprit baroque

À ce propos, les affinités de Supervielle avec les poètes de l'âge baroque, eux-mêmes très sensibles au doute ontologique et férus de paradoxes, méritent qu'on s'y arrête.⁷⁸ Dès 1938, Léon-Gabriel Gros estimait que « **le ton [de Gravitations] évoque**

⁷⁴ « Hommage à la vie », 1939-1945, p. 428. Dans une interview portant, il est vrai, sur son théâtre, Supervielle a confirmé son goût pour les mots les plus communs : « Je n'aime pas user de termes somptueux. [...] Et je suis toujours attiré par les mots pauvres » (« Supervielle nous parle du théâtre poétique », interview par Claude Cézan, *Les Nouvelles littéraires*, 7 octobre 1948). Rares sont les poèmes où il s'est départi de cette préférence (cf. « Paroares, rolliers, calandres, rambhocèles... », dans « Aux oiseaux », *Débarcadères*, p. 134, ou « Amphidontes, carinaires... », dans « La Belle au bois dormant », *Gravitations*, p. 178).

⁷⁵ Léon-Gabriel Gros, « **Jules Supervielle** », *Regains*, n° cité, p. 9.

⁷⁶ Tatiana W. Greene, *op.cit.*, p. 322.

⁷⁷ Gabriel Bounoure, « Évolution du Señor Guanamiru », *La Nouvelle Revue française*, n° 20, « Hommage à Supervielle », août 1954, p. 212.

⁷⁸ Précisons toutefois qu'il s'agit seulement d'*affinités*. Celles-ci, bien que nombreuses et importantes, ne nous autorisent pas à pousser trop loin le parallèle. Il est clair, en effet, que l'esthétique de Supervielle — dont Étiemble résume l'évolution en ces termes : « Toujours plus de simplicité, de pureté, de conscience » — va à l'encontre de celle des poètes baroques. Aucun d'entre eux n'aurait du reste souscrit à ce jugement, pourtant paradoxal : « Il y a une façon de se dépouiller qui contribue à enrichir la personnalité » (« Prose et poésie — Entretiens avec Robert Mallet », in Étiemble, *op. cit.*, p. 266).

invinciblement certains poètes peu connus de la fin du XVI^e siècle »⁷⁹. Plus de vingt ans plus tard, André Pieyre de Mandiargues écrivait prudemment :

*Qu'il y ait dans [l']attitude [de Supervielle] une part d'esprit baroque ou précieux, qu'elle provienne de quelque façon des poètes de la fin du XVI^e et du début du XVII^e pour lesquels Supervielle eut beaucoup d'admiration, [...] c'est possible.*⁸⁰

Plus catégorique, Robert Sabatier renchérit :

Souvent, dans Les Amis inconnus et ailleurs, on rencontre des paysages, des formules, des images qui témoignent d'une fraternité avec des confrères lointains de la Renaissance ou des premiers chants du siècle classique⁸¹,

estimant qu'« il existe [...] en Supervielle un poète pré-classique, comme Théophile de Viau, comme Tristan l'Hermite »⁸². « *Lorsque nous serons morts, nous parlerons de vie.* » Attribuée à Tristan⁸³, l'épigraphe de *Gravitations* semble étayer cette thèse, de même que certaines similitudes formelles (citons par exemple deux titres de tragi-comédies de l'âge baroque, *L'Amante ennemie*⁸⁴ et *Les Innocens coupables*⁸⁵, auxquels semblent faire écho ceux de Supervielle).

Plus en profondeur, des univers se répondent d'un siècle à l'autre, frappés d'incertitude jusque dans les objets qui les constituent. Ainsi, chez Supervielle :

Une à une les choses
Vont douter de leurs gonds⁸⁶.

Les vers suivants montrent combien l'homme s'en trouve fragilisé, ou du moins réduit à une incertitude foncière :

Un coeur de l'an dernier ?

⁷⁹ « Morale et poésie : Paul Éluard, Pierre-Jean Jouve, Jules Supervielle », *Les Cahiers du Sud*, décembre 1938, p. 873.

⁸⁰ « *Note funèbre* », *La Nouvelle Revue française*, n° 94, oct. 1960, p. 596.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 362.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Dans sa lettre du 14 décembre 1925, Supervielle confie pourtant à Valéry Larbaud : « J'ai cherché cet alexandrin, un peu rapidement il est vrai, dans l'édition de L'Hermite du Mercure de France (1909). Et en vain ! » Michel Collot ajoute : « Nous n'en avons, pour notre part, trouvé trace ni dans l'œuvre de Tristan L'Hermite ni dans le livre de Nietzsche ; il correspond si bien à un thème essentiel du recueil, que Supervielle a pu l'inventer en croyant le citer... » (Pléiade, Notes et variantes, p. 729-730). Ce thème commun révélerait-il une profonde parenté entre les deux poètes ? Telle est l'opinion de Jerzy Lis : « Comme lui [Tristan l'Hermite], Supervielle est [...] le poète du mobile et du changement » (« Étapes de l'établissement des rapports moi-monde dans la poésie de Jules Supervielle », *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XV, Poznan, 1990, p. 168).

⁸⁴ Pièce de Sallebray citée par Jean Rousset dans *La littérature de l'âge baroque en France*, José Corti, 1954, p. 65.

⁸⁵ Pièce de Brosse citée par Jean Rousset, *ibid.*

⁸⁶ « Dans votre grand silence... », *Le Forçat innocent*, p. 250.

Un cœur de l'an prochain
Habite nos poitrines.

Le jeu — évidemment plus douloureux que sous les formes évoquées plus haut — consiste désormais à ne rien tenir pour certain, à troquer l'affirmation contre l'interrogation⁸⁷ et à convertir les prétendues évidences en simples hypothèses. Comme les animaux, qui ont eux aussi du mal à persévéérer dans leur être :

Ce loup de l'an dernier c'est le vent d'aujourd'hui
Et qui saura jamais ce qu'il va devenir ?⁸⁸

l'homme voit ses repères emportés dans le flux général et une métamorphose n'est jamais à exclure⁸⁹ :

Et l'on n'est sûr de rien, même pas des rochers,
Si vif est le penchant pour la métamorphose⁹⁰

Chacun a toujours en lui
De quoi devenir autrui
Et peut par vent favorable
Naviguer vers d'autres fables⁹¹.

Le doute n'épargne pas l'énonciateur du poème, au point de faire écho au fameux « Am I myself ? » de *La Comédie des erreurs* de William Shakespeare. Le moi est pris de vertige : d'abord, où suis-je ?

Suis-je là-bas ou suis-je ici ?⁹²

et au fond, qui suis-je ?⁹³

Je me souviens — lorsque je parle ainsi

⁸⁷ D'après M. Matet, « le monde mental de Supervielle, n'est pas un monde de l'absolu ni du catégorique ; ce n'est pas le monde des affirmations définitives » (« Explication d'un poème de Supervielle : « Protégeons de la main ta lumière... », *L'Information littéraire*, n° 5, Paris, 1969, p. 242). Michel Collot va plus loin : « "Ne serais-je plus certain / Que des formes incertaines ?" [« Une main entre les miennes... », *L'Escalier*, p. 581] se demande Supervielle, et la tournure interrogative est chez lui presque plus naturelle que la forme affirmative » (Pléiade, Préface, p. XLI-XLII). Paul Viallaneix, quant à lui, avance une explication : c'est « l'habitude du voyage, comme la quête de la mère défunte, [qui] interdit à Supervielle, en le livrant aux écarts de la rêverie, de devenir un poète affirmatif » (*Le Hors-venu ou le personnage poétique de Supervielle*, Klincksieck, 1972, p. 24).

⁸⁸ « Vivre encore », *Les Amis inconnus*, p. 325.

⁸⁹ Ce phénomène revêt une telle importance que trois poèmes et une section s'intitulent « Métamorphose(s) » : au singulier, *Le Forçat innocent*, p. 283, au pluriel, *La Fable du monde*, p. 392, *Le Corps tragique*, p. 618 et *Naissances* p. 543-549 ; cf. encore « Le Temps des métamorphoses », 1939-1945, p. 431 et « Ma dernière métamorphose », *Le Corps tragique*, p. 645.

⁹⁰ « L'Autre Amérique », *Le Forçat innocent*, p. 284.

⁹¹ « Métamorphoses », *Le Corps tragique*, p. 618.

⁹² « L'Étoile », *Le Forçat innocent*, p. 274.

Ah saura-t-on jamais qui se souvient [?]⁹⁴

L'identité de l'allocataire n'échappe pas davantage au vertige général — ni, par voie de conséquence, la relation du *je* au *vous*⁹⁵ :

Mais vous, vous, qui me dira
 A qui s'adresse ce vous ?
 Je ne le sais qu'à demi
 Car l'autre moitié varie⁹⁶.

B. Le doute au cœur du langage

Le poème n'apportera pas de réponse définitive à ces troublantes questions. S'il y a du jeu au cœur de l'être, le langage ne peut qu'en subir les effets. Celui-ci, de fait, n'échappe pas à la loi universelle, même sous sa forme écrite. Si ailleurs « **les écrits restent** » quand « **les paroles s'envolent** », ils ne peuvent prétendre ici

à la permanence :

Les lettres s'effaçaient seules au tableau noir⁹⁷

S'il vous arrivait d'ouvrir des livres sur des rayons
 Voilà qu'ils apparaissaient avec leur texte changé⁹⁸.

Bref, l'écriture n'admet pas la fixité, pareille à l'écume, qui semble bien la symboliser dans la dernière page du *Forçat innocent* :

⁹³ Gérard Farasse écrit à ce propos : « Qui suis-je ? semble-t-il toujours se demander, et même : suis-je bien assuré d'exister ? À force d'évoquer les fantômes, il est devenu fantôme lui-même : *Est-ce moi qui suis assis Sur le talus de la nuit ? Ce n'est pas même un ami. C'est n'importe qui* » (« Quelques preuves de l'existence de Supervielle », *Europe*, n° 92, avril 1995, p. 37).

⁹⁴ « *Je me souviens — lorsque je parle ainsi...* », *Les Amis inconnus*, p. 317. Cf. Robert Vivier : « L'étonnement interrogatif qu'éveille le surgissement de cet autre qui est moi peut traduire chez Supervielle un doute sur l'identité de sa propre personne » (*op. cit.*, p. 137).

⁹⁵ À propos du poème de 1939-1945 intitulé « Plein ciel » (p. 438-439), Manfred Frank écrit : « Ce poème aurait également et d'une manière qui est à la mode pu être intitulé "Subversion du sujet dans l'acte d'énonciation". Ce qui est présenté ici d'une manière très gracieuse et presque tendre, c'est la propre perte de celui qui dit "moi" à lui-même. Il semble qu'il ne peut pas maintenir son identité personnelle à l'intérieur du texte lyrique. [...] Et ce fossé remet en question le fait de savoir si celui qui vient à l'instant de parler est encore le même que celui qui parle à l'instant même. Cela vaut également pour le destinataire du message. Celui qui est visé par le discours se modifie (peut-être) lui aussi ; il devient quelqu'un d'autre, il échange son identité « en montant », c'est-à-dire en s'envolant vers l'imaginaire » (« Plurivocité et dis-simultanéité - Questions herméneutiques pour une théorie du texte littéraire », *Revue internationale de Philosophie*, n° 151, 1984, p. 429).

⁹⁶ « Je choisis un peuplier... », *Le Forçat innocent*, p. 256.

⁹⁷ « La Rêverie », *Les Amis inconnus*, p. 316.

⁹⁸ « La lampe rêvait tout haut qu'elle était l'obscurité... », *Les Amis inconnus*, p. 329.

L'écume luit et ses signes nacrés,
Fol alphabet, aux blancheurs sans mémoire⁹⁹.

Ce « fol alphabet » correspond en effet à notre langage devenu insaisissable dans un monde en mutation constante où

[...] toujours l'eau brouille toute l'histoire¹⁰⁰.

C. Le jeu comme réponse

Si l'histoire est toujours à recommencer, le choix laissé aux hommes se réduit à l'alternative suivante : subir le changement ou l'accompagner. « *Le poète du mouvement perpétuel* »¹⁰¹ a opté pour la deuxième solution. Lui demandait-on sa devise ? Il répondait non sans malice : « *Cela dépend des jours* »¹⁰².

Sous cet éclairage, la signification du jeu se précise : réponse humaine à une loi universelle, il renchérit à des fins poétiques sur l'incertitude générale. Puisque rien n'est sûr et qu'un mouvement incessant nous emporte, permettons aux mots de s'assembler selon de secrètes affinités que le code, reflet de l'illusion dominante, ne reconnaît pas ; lâchons la bride au langage et même si la liberté totale n'est pas de mise, laissons-lui le soin d'exprimer à travers des figures audacieuses la précarité de notre système de pensée, le doute qui interdit de trancher entre les contraires et l'étrangeté de notre condition.

6. Le jeu comme constante poétique

S'il est donc vrai que le jeu dans le langage poétique de Supervielle revêt des formes multiples, il reste que nous touchons là à une constante du code textuel. Que ce soit pour donner un masque élégant à l'angoisse et au désenchantement, pour s'inscrire dans le sillage des poètes « fantaisistes », par goût de l'insolite ou du sourire gratuit, puisque, comme l'a remarqué Étiemble, « *l'humour et l'espièglerie ne perdent jamais leurs droits* »¹⁰³, pour « faire fête » au langage ou en réponse à un doute ontologique, le texte joue avec les mots et se nourrit de leurs incompatibilités logico-sémantiques — ce qui, dans la perspective du paradoxe, mérite d'être souligné.

⁹⁹ « Dans son château l'enfant à la nourrice... », *Le Forçat innocent*, p. 295.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Paul Viallaneix, *op. cit.*, p. 154. Comme pour donner à voir ce mouvement multiforme et incessant, Yves Berger use quant à lui de l'accumulation : « Supervielle est l'inlassable poète des mouvements toujours recommencés. [...] Dans cette oeuvre, je m'abandonnerais volontiers à ne voir qu'ascensions, chutes, déplacements, courses, sauts, plongeons, glissements, reptations » (« Les distances de Jules Supervielle », in « Hommage à Jules Supervielle », *La Nouvelle Revue française*, n° cité, p. 739-740).

¹⁰² In Étiemble, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 102.

II. L'organisation de l'univers poétique

1. Un tissu relationnel très particulier

Mais qu'est-ce que le paradoxe sinon la manifestation la plus violente, ou la plus voyante, d'un système de relations autonome structurant le monde poétique ? De fait, l'univers de Supervielle présente un tissu relationnel quelquefois lâche ou lacunaire, le plus souvent extrêmement dense et subtil. Parfois donc, la cause ne produit pas pleinement l'effet escompté et il pèse sur le procès une restriction qui en réduit singulièrement la portée :

Même la voix qui vous parle
N'est voix que pour votre oreille¹⁰⁴.

À l'inverse, le code textuel propose fréquemment un réseau relationnel très serré. La phrase se plaît alors à relier les différentes actions qu'elle présente :

À force de mourir et de n'en dire rien
Vous aviez fait un jour jaillir, sans y songer,
Un grand pommier en fleurs au milieu de l'hiver¹⁰⁵

Si je touche cette boîte
En bois de haute futaie
Un faon s'arrête et regarde
Au plus fort de la forêt¹⁰⁶.

Des faits par nature profondément différents se trouvent inscrits dans la même chaîne événementielle. Comme à la recherche d'un sens que lui déroberait une plate énumération, la grammaire textuelle semble souvent préférer la relation de cause à effet à la simple juxtaposition ; ainsi le texte recourt-il fréquemment aux connecteurs marquant la cause ou la conséquence :

Et voilà que l'on entend une musique délicate
Parce que nous te sommes soudain devenus transparents¹⁰⁷

Les cerfs à voix humaine emplissaient la montagne
Avec de tels accents
Que l'on vit des sapins s'emplir de roses blanches
Et tomber sur le flanc¹⁰⁸

¹⁰⁴ « Portes », *Les Amis inconnus*, p. 330.

¹⁰⁵ « Le Pommier », *Les Amis inconnus*, p. 302.

¹⁰⁶ « Le Faon », *Le Forçat innocent*, p. 286.

¹⁰⁷ « À Ricardo Güiraldes », *Les Amis inconnus*, p. 313.

Je suis si seul que je ne reconnaiss plus la forme exacte de mes mains¹⁰⁹

L'antilope a la tête si fine
Dans le jour lumineux qui s'attarde
Qu'elle emporte du ciel à ses cornes¹¹⁰.

Un événement est rarement isolé. Il s'inscrit volontiers dans une suite de transformations, comme si sa justification se trouvait forcément dans les réseaux d'une causalité foisonnante.

Voilà donc un système qui parfois *restreint* ou *sépare*, le plus souvent *relie*, dans les deux cas selon des lois qui lui sont propres. Jeux de conjonction ou de disjonction, les paradoxes répondent aux mêmes nécessités internes. Ils procèdent du même code textuel, seulement ils en exploitent plus avant l'originalité.

2. Deux principes opposés

Jusqu'à présent, il a été possible de mettre en perspective les paradoxes *tous types confondus* et la poétique qui les engendre. Une distinction s'avère maintenant nécessaire ; en effet, même si leurs motivations se rejoignent en profondeur, les différents types définis plus haut ne résultent pas des mêmes dynamiques textuelles. Après avoir remonté le tronc commun, nous voici à la fourche : séquences conjonctives et formules disjonctives apparaissent désormais comme deux ensembles distincts manifestant des tendances opposées d'une même poétique. Il devient donc nécessaire de procéder en deux temps.

III. La dynamique disjonctive

Les opérations disjonctives sont évidemment à mettre en relation avec l'instabilité régnante et l'attrait permanent pour la métamorphose : « **Tout [...] cherche une autre forme** », lit-on dans *Les Amis inconnus*¹¹¹. Sortir de ses limites, tel est assurément le rêve de tout ce qui peuple l'univers superviellien.

1. La difficile construction de l'objet

À cet égard, la partie manifeste la même impatience que le tout. Fragmentation et

¹⁰⁸ « La Revenante », *Gravitations*, p. 202.

¹⁰⁹ « Le ciel se penche sur la Terre et ne la reconnaît plus... », *Le Forçat innocent*, p. 278.

¹¹⁰ « L'Antilope », *Les Amis inconnus*, p. 334.

¹¹¹ « Toujours sans titre », p. 336.

dispersion répondent ici à une loi universelle qu'un poème de *Gravitations*, « Commencements », nous laisse entrevoir à travers les briques d'un monde en gestation. Un semblant d'unité ne s'obtiendra qu'au prix d'innombrables tâtonnements. Le texte nous présente le début de ce puzzle anatomique :

De ce futur cheval n'existe
Encor que le hennissement
Et la crinière dans sa fuite
Que se disputent 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'épaule¹¹².

De cette surprenante gestation, nous retiendrons que la naissance n'est pas l'avènement d'un tout. Ici l'épiphanie se vit au ralenti, de par la liberté dont jouissent les parties à l'égard de l'ensemble destiné à les inclure — et cette autonomie peut faire naître des questions inquiètes voire angoissées :

Ô regards, serez-vous enfin
Retenus par une rétine ?¹¹³

2. L'unité mise à mal

Pour faire pendant à cette lente construction, des forces de dispersion attaquent les êtres constitués ou les espaces continus et finissent par les mettre en pièces. Il peut alors rester bien peu de chose d'un continent :

Amérique devenue
Cette faible main de pierre
Séparée d'une statue¹¹⁴
ou même du sol qui nous portait, réduit au
[...] reste d'une statue
Sans bras, sans jambes et sans tête¹¹⁵.

Que nous annonce d'ailleurs le poème intitulé « Prophétie » ? Qu'une dernière fois, dans

¹¹² *Gravitations*, p.172.

¹¹³ *Ibid.*, p. 173.

¹¹⁴ « Métamorphose », *Le Forçat innocent*, p. 283.

¹¹⁵ « Mouvement », *Gravitations*, p.173.

un avenir indéfini (« Un jour »), des lambeaux de notre réalité témoigneront que toute chose est vouée au morcellement et qu'en subsisteront seulement quelques bribes, parmi les moins prévisibles :

De toutes les maisons du monde
Ne durera plus qu'un balcon
Et de l'humaine mappemonde
Une tristesse sans plafond.
De feu l'Océan Atlantique
Un petit goût salé dans l'air,
Un poisson volant et magique
Qui ne saura rien de la mer.
D'un coupé de mil neuf cent cinq
(Les quatre roues et nul chemin !).
De Paris ne subsistera
[...] que l'odeur
Du ciel qui vous prend à la gorge
et
À la place de la forêt
Un chant d'oiseau s'élèvera¹¹⁶.

Selon un stéréotype issu du fond des âges, tout — et notamment les œuvres humaines — est condamné à une destruction rapide, à l'exception peut-être de quelques fragments taillés dans les matériaux les plus résistants. Mais à l'évidence, le texte ne s'intéresse pas à ce poncif : curieux vestiges, en effet, que ce balcon, ce poisson volant ou ce chant d'oiseau. Ce n'est pas une loi de portée générale qui s'exprime dans ces vers, mais bien une propriété de l'univers poétique de Supervielle : de puissantes forces centrifuges s'y déplient et la partie n'y est pas foncièrement solidaire du tout¹¹⁷. Dans « La Ville des animaux », aucune individualité ne se dessine. Des bribes, des détails y ont conquis leur liberté et, curieusement, tiennent conseil :

C'est la ville des animaux
Ici les humains n'entrent guère.
Griffes de tigre, soies de porc
Brillent dans l'ombre, délibèrent¹¹⁸.

Même si l'on fait la part de la synecdoque, l'émettement demeure : ce monde pourrait

¹¹⁶ *Gravitations*, p. 168-169.

¹¹⁷ Pour Robert Vivier, cette poésie possède « un singulier pouvoir de dissociation séparant la partie du tout » (*op. cit.*, p. 73). De son côté, Jacques Borel propose toute une série d'adjectifs pour caractériser l'univers qui résulte de ce morcellement : « incomplet, fragmentaire, insaisissable, ou flottant, décalé, déporté, "évasif" » (« Supervielle l'évasif », *La Nouvelle Revue française*, n° 209, 1er mai 1970, p. 653). Enfin, selon Florence de Lussy, ce monde poétique placé sous le double signe de la magie et de la menace est, malgré son horreur des ruptures, lentement gagné par la dislocation : « Un mauvais sort menace cet univers magique : cette avancée incertaine, un peu à contretemps, qui caractérise ses poèmes, toujours "naissants et chavirés", comme le dit admirablement son ami Henri Michaux, désagrège le réel, réduit à des apparitions furtives et fragmentées » (*op. cit.*, p. 47).

¹¹⁸ *Les Amis inconnus*, p. 334.

parfois se comparer à un puzzle dont les pièces, mystérieusement douées d'une volonté propre, aspireraient à un destin autonome¹¹⁹.

Cela ne va pas sans risques pour le promeneur trop confiant. La strophe que l'on vient de lire est suivie d'une ferme mise en garde : à fréquenter de trop près les animaux, nous risquons d'hériter de tel ou tel de leurs traits et d'y perdre notre identité. La menace est d'autant plus sérieuse qu'une débandade intérieure reste toujours possible, comme pour répondre aux dispersions extérieures. Car dans cet univers, tout homme porte en soi des animaux impatients de voir le jour et de s'affirmer à ses dépens :

N'essayons pas d'y pénétrer
 Nous qui cachons plus d'une bête,
 Poissons, iguanes, éperviers,
 Qui voudraient tous montrer la tête.
 Nous en sortirions en traînant
 Un air tigré, une nageoire,
 Ou la trompe d'un éléphant
 Qui nous demanderait à boire¹²⁰.

En outre, de même que la partie tend à se détacher du tout, la qualité peut s'abstraire de l'être ou de la chose¹²¹. Mal fixée, comme pourrait le dire un teinturier de la couleur d'un tissu, elle peut à tout moment se libérer de la substance et passer d'un objet sur l'autre. Cela va se traduire par des hypallages où l'expansion échappe au substantif que le contexte semblait lui assigner :

Tantôt bougie ou bien étoile qui grésille¹²²
 Et des oiseaux gardaient de leurs becs inconnus
 L'arbre non saisonnier, comme en plein mois de mai¹²³.

Le plus souvent, ces hypallages associent à des noms de choses des adjectifs ou des participes « humains », dont certains se rattachent par le sens à l'énonciateur. Le recueil *Poèmes* propose des « *cuivres démoralisés* »¹²⁴, des « *poignards lâches* » et des « *fusils (...) stériles* »¹²⁵, et dans « *Le Faon* », un adjectif marqué du trait « *humain* »

¹¹⁹ Mais signalons dès à présent avec Gabriel Bounoure que cette indépendance n'exclut pas l'insatisfaction, la frustration ontologiques et que les éléments sont impatients de réintégrer une totalité : « C'est là le royaume poétique de Jules Supervielle. Ce monde est plein de fragments d'organes en quête d'une forme spécifique qui les rejigne, de dimensions en quête d'une forme géométrique les constituant en objets, de sentiments et d'images en morceaux errant à la recherche d'une forme individuelle qui les cimente en personnalité » (*Les Cahiers du Sud*, n° 101, mai 1928, p. 339).

¹²⁰ P. 335.

¹²¹ Cf. Tatiana W. Greene : « Les attributs des êtres et leurs fonctions peuvent exister *indépendamment de leurs possesseurs* » [C'est l'auteur qui souligne] (*op. cit.*, p. 136). Jacques Borel porte le même jugement sous une forme plus synthétique : « Tout tend à une même volatilisation » (*Supervielle l'évasif*, *La Nouvelle Revue française*, n° 209, Paris, 1er mai 1970, p. 653).

¹²² « L'Âme », *Les Amis inconnus*, p. 310.

¹²³ « Le Pommier », *Les Amis inconnus*, p. 302.

qualifie une « **boîte** » :

Que peut un homme pour toi,
À travers le pauvre bois
D'une boîte un peu *hagarde*¹²⁶.

Les objets peuvent en outre se charger des angoisses nocturnes de l'énonciateur :

Je sors de la nuit plein d'éclaboussures,
J'ai bien bataillé dans mon lit *peureux*¹²⁷

[...] je vais me cognant dans l'ombre toute noire
Où bougent faiblement d'*insomniaques* objets¹²⁸.

Le texte distribue donc les expansions selon une syntaxe et une sémantique originales, puisque le déterminant échappe à l'orbite du déterminé pour ébaucher des relations multiples à l'intérieur de la phrase. Le contenu notionnel de l'expansion ne s'applique plus exclusivement à tel ou tel mot noyau, mais se partage entre le substantif auquel il est lié par la syntaxe et le terme que la pression du contexte semblait lui désigner. Plus subtilement, il semble même qu'il « se répande » sur toute la proposition voire sur la phrase entière.

3. De l'instabilité à la disjonction

Cette autonomie de la qualité envers la substance — et du déterminant envers le déterminé — en apporte une nouvelle preuve, il règne dans l'univers poétique de Supervielle une profonde instabilité. Les forces centrifuges qui le traversent et l'émettent qu'elles provoquent impliquent des disjonctions dont le texte portera évidemment les traces. L'hypallage, produite par la rupture, ou du moins le relâchement du lien logique entre qualificatif et qualifié, constitue à la fois un exemple et un indice. On peut en effet en induire que la grammaire du texte admet — sinon recherche — la disjonction et la substitution, dont on sait qu'elles sont à l'origine de bien des paradoxes.

IV. La dynamique conjonctive

¹²⁴ « Un pantalon, une tunique et un képi... », p. 90.

¹²⁵ « La fervente Kha-Li ne pouvait se consoler de la guerre », p. 72.

¹²⁶ *Le Forçat innocent*, p. 286. Robert Vivier relève quant à lui « les qualifications de la pierre "maugréeuse", des bois "cauteleux", d'une nuit "de mauvaise foi" », qu'il explique notamment par « l'habitude de traduire toutes choses en termes de psychologie humaine » (*op. cit.*, p. 190).

¹²⁷ « Je sors de la nuit plein d'éclaboussures... », *La Fable du monde*, p. 376.

¹²⁸ « Londres », *Le Corps tragique*, p. 614.

Mais ici la disjonction ne va pas sans son contraire. Les deux phénomènes ne sont du reste pas étrangers l'un à l'autre. Ainsi n'est-il pas sans intérêt, quelle que soit la dynamique envisagée, qu'un lexème, libéré par le code textuel des contraintes qui pèsent sur lui dans la langue, puisse échapper à la pression du contexte et trouver une place imprévue dans la chaîne discursive. Certes, il s'agit là d'« *impertinences* »¹²⁹ lexicales conformes au code poétique général, mais elles n'en constituent pas moins une manifestation commune aux deux dynamiques opposées et cette *homogénéité* au sein du code textuel laisse présager une possibilité d'articulation entre disjonction et conjonction.

1. L'effacement des frontières et la redéfinition des signifiés

L'émergence du paradoxe conjonctif suppose que soient remplies certaines conditions. Il faut d'abord que s'assouplissent les catégories qui déterminent la structuration du sens et que s'estompent les limites, notamment celles des signifiés, ce qui va s'obtenir par l'affaiblissement des oppositions à l'intérieur des systèmes binaires. Ainsi sera invalidée l'opposition *animé / inanimé*. « Mathématiques » en offre plusieurs exemples :

Un grand cercle hésitant et sourd

[...]

Et le problème furieux

Se tortille et se mord la queue.

La mâchoire d'un angle s'ouvre.

Est-ce une chienne ? Est-ce une louve ?¹³⁰

Ailleurs :

Le plafond se plaint de son coeur de mouette

Qui se serre en lui,

Le parquet mirant une horreur secrète

A poussé un cri¹³¹.

Les ombres aussi se plaignent, quoique faiblement, quand on les écrase¹³² et le mystérieux visiteur de « Lui seul » :

[...] s'en retourne au loin mais en laissant derrière

Une porte vivante et pâle comme lui¹³³.

L'opposition *concret / abstrait* est elle aussi levée¹³⁴, comme dans ce portrait de groupe

[d]es colons aux regards traversés de lianes,

¹²⁹ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, José Corti, 1995, *passim*.

¹³⁰ *Gravitations*, p.177.

¹³¹ « Réveil », *Gravitations*, p. 196.

¹³² « Rencontres », *Gravitations*, p. 197.

¹³³ *Les Amis inconnus*, p. 337.

la mémoire feuillue et déchirée de ronces
et la brousse jusqu'à l'âme¹³⁵,

dans l'évocation de ce surprenant reflet :

Le pas des chevaux sur l'asphalte brille dans mon âme
humide¹³⁶

ou encore dans cette question :

Et avec quelles mains
Saisir cette pensée [...] ?¹³⁷

Et le texte ne s'en tient pas là, répétant la même opération à des niveaux inférieurs : à l'intérieur de la catégorie *concret*, par exemple, d'autres oppositions sont invalidées telles que *solide / liquide*, lorsque les passagers d'un navire s'aventurent sur les flots,

Appuyés sur des béquilles aquatiques¹³⁸.

Très logiquement, ces franchissements réitérés des limites sémantiques entraînent une redéfinition des signifiés. Ainsi *mer* ne désigne plus seulement l'étendue d'eau que l'on sait, mais devient une structure ouverte accueillant, outre les poissons, les algues et les épaves, un nombre indéfini d'êtres et de choses, des hommes et toute une végétation terrestre¹³⁹. Bref, le signifié a perdu de sa netteté, conformément au voeu du poète :

Place pour un petit tremblement dans les mots¹⁴⁰.

L'alliance de mots n'appartient cependant pas en propre au code textuel. Agrammaticale dans le code général, elle ne constitue en rien une transgression dans le registre poétique. Il n'empêche que sa haute fréquence contribue à effacer la frontière à l'intérieur des schémas bipolaires et par voie de conséquence à redéfinir les signifiés en élargissant considérablement leurs potentialités combinatoires.

Envisagées globalement, ces « *impertinences* » se répartissent en deux ensembles complémentaires manifestant l'un et l'autre un traitement paradoxal des traits sémiques. En effet, comme si le mot d'ordre était « *matérialisation de l'âme et déréalisation du monde dans la langue* »¹⁴¹, elles attribuent symétriquement le trait « *matériel* » aux

¹³⁴ Cf. Tatiana W. Greene : « Nous trouvons le rapprochement du concret avec l'abstrait dans toute l'oeuvre. [...] *Gravitations* est très fertile en ces combinaisons de termes, analogues en leurs effets aux combinaisons chimiques » (*op. cit.*, p. 131-132).

¹³⁵ « Colons sur le Haut Parana », *Débarcadères*, p. 146.

¹³⁶ « Sans murs », *Gravitations*, p.176.

¹³⁷ « Saisir quand tout me quitte... », *Le Forçat innocent*, p. 246.

¹³⁸ « Un homme à la mer », *Gravitations*, p. 224.

¹³⁹ Cf. par exemple « Le Survivant » et « 400 atmosphères » (*Gravitations*, p. 169 et 206).

¹⁴⁰ « Il est place en ces vers pour un jour étoilé... », *1939-1945*, p. 462.

abstractions (« *votre âme avec son charroi* »¹⁴², « *Joie rocheuse* »¹⁴³, « *les mains du songe* »¹⁴⁴, « *les carrières de ton âme* »¹⁴⁵, etc.¹⁴⁶) et le trait « *immatériel* » aux objets concrets¹⁴⁷ (« *céleste romarin* »¹⁴⁸, « *cimetière aérien* »¹⁴⁹, « *table aérienne* »¹⁵⁰, « *eau céleste* »¹⁵¹, « *jalousies / De bois peint ni de fer non plus, / Mais de ciel pur, de modestie* »¹⁵²) ainsi qu'aux animaux (un « loup », par exemple, peut devenir du « vent »¹⁵³). Outre que le signifié se voit doté d'une extension plus souple et de potentialités classématiques nettement accrues, le lexème démontre ainsi une sorte de tropisme vers tout ce qui peut former avec lui une opposition, bref, vers l'*altérité*. Or, lorsqu'avec une telle constance, et sans égard pour le principe de non-contradiction, un texte porte l'un vers l'autre les deux termes d'une opposition — si incomplète soit-elle, puisque dans nos exemples, elle se situe seulement au niveau des sèmes —, il révèle une démarche à la fois conjonctive et paradoxale dont la logique annonce l'oxymore.

2. Dualité et conjonction

Contre toute attente, l'émergence des paradoxes conjonctifs sera également favorisée par le sentiment de la dualité qui structure l'univers du poète. À première vue, pourtant, une

¹⁴¹ Claude Adelen, « *En songeant à un art poétique, et à autre chose...* », Europe, n° 792, avril 1995, p. 59.

¹⁴² « L'Allée », *Gravitations*, p. 198.

¹⁴³ « Vertige », *Gravitations*, p. 217.

¹⁴⁴ « La Malade », *Le Forçat innocent*, p. 248.

¹⁴⁵ « Le Hors-venu », *Les Amis inconnus*, p. 306.

¹⁴⁶ Pour illustrer les « échanges [...] subtils » que traduisent selon lui ces alliances de mots, Jacques Sardin cite « la soie (chose palpable) de l'horizon (chose impalpable) » et, inversement, « le vent (impalpable) des ailes (palpables) » (« Poètes exilés, poètes inspirés (Baudelaire, Supervielle, Rilke) », *Regains*, n° cité, p. 21).

¹⁴⁷ Par là Supervielle remplit sa mission de poète selon Bachelard : « La première tâche du poète est de désancker en nous une matière qui veut rêver » (*L'air et les songes*, José Corti, 1943, p. 217).

¹⁴⁸ « Apparition », *Gravitations*, p. 164.

¹⁴⁹ « Projection », *Gravitations*, p. 188.

¹⁵⁰ « La Table », *Gravitations*, p. 191.

¹⁵¹ « Terre », *Gravitations*, p. 232.

¹⁵² « Elle n'est plus que du silence... », *Les Amis inconnus*, p. 313.

¹⁵³ « Vivre encore », *Les Amis inconnus*, p. 325.

perception aiguë des contraires ne prédispose pas à leur inclusion dans des séquences conjonctives. Mais le *deux* a ici des effets imprévus. Chiffre fondamental, il manifeste sa prégnance à travers les oppositions traditionnelles des systèmes dualistes : *âme / corps, lumière / obscurité, vie / mort, immensité / petitesse, mouvement / inertie, création / destruction, pureté / volupté...*¹⁵⁴ Nous nous bornerons à illustrer les trois dernières :

Ô montagnes décrépites
Quel mouvement vous agite
Et quel autre vous arrête ?¹⁵⁵

Visages de la rue, quelle phrase indécise
Écrivez-vous ainsi pour toujours l'effacer
Et faut-il que toujours soit à recommencer
Ce que vous essayez de dire ou de mieux dire ?¹⁵⁶

Ce pur enfant, rose de chasteté,
Qu'a-t-il à voir avec la volupté ?¹⁵⁷

et à citer quelques vers où plusieurs oppositions (*derrière / devant, ombres / lumières, puissance / faiblesse, cosmos / anthropos*) s'articulent et se renforcent mutuellement :

Montagnes derrière, montagnes devant,
Batailles rangées d'ombres, de lumières,
L'univers est là qui enflle le dos
Et nous, si chétifs entre nos paupières¹⁵⁸.

Du reste, le poids de la structure est tel que le poète n'hésite pas à l'actualiser par des stéréotypes : les expressions figées « nuit et jour » (ou « jour et nuit ») et « aller et venir » reviennent avec une fréquence très élevée et un poème d'*Oublieuse mémoire* s'intitule « *Guerre et paix sur la terre* ».

La binarité l'emporte sur toute autre structure¹⁵⁹, même dans des contextes où on ne l'attendrait pas. Dans un poème de *Gravitations*, sont distinguées les trois périodes de la durée. Le texte présentera-t-il pour autant une structure ternaire ?

Seigneurs du présent, seigneurs du futur,
Seigneurs du passé, seigneurs de l'obscur¹⁶⁰.

À l'évidence, non. Mais peut-être le rythme pair a-t-il été commandé par la rime ? Celle-ci

¹⁵⁴ La liste des oppositions s'allonge avec James A. Hiddleston : « elle [la poésie de Supervielle] poursuit [son] aventure en explorant une série d'oppositions extrêmement compliquée : agoraphobie - claustrophobie, mémoire - oubli, saisir - lâcher, prison - liberté, capacité - culpabilité » (« Supervielle, le forçat innocent (chroniques) », *art. cité*, p. 64).

¹⁵⁵ « Ô montagnes décrépites... », *Le Forçat innocent*, p. 241.

¹⁵⁶ « Visages de la rue, quelle phrase indécise... », *Les Amis inconnus*, p. 339.

¹⁵⁷ « Ce pur enfant », *Naissances*, p. 543.

¹⁵⁸ « Descente de géants », *La Fable du monde*, p. 402.

est facultative dans le poème. On voit donc où se trouve l'enjeu principal de cette invocation balancée et, plus précisément, du dernier hémistiche : sauvegarder le schéma binaire.

D'autres signes révèlent la prégnance du schéma. Ainsi, la structure bipolaire peut faire apparaître un mot détourné de son sens :

Je me voulais ingrat, injuste, cherchant noise à mon prochain, à mon lointain¹⁶¹

ou bien — mais ceci reste exceptionnel — recourir à un néologisme (dans l'exemple ci-dessous, par dérivation impropre) pour que l'opposition s'accomplisse :

[...] je perçois quelques faux-pas
Son courage et mon décourage¹⁶².

La structure contribue parfois à l'engendrement du texte sous une forme plus discrète, comme voilée :

Le dur éclairage
Sur tous ces visages :
Notre temps souffert.
Et nos sombres soins
De vivants se pressent,
Mais que tout est loin !¹⁶³

Et, haussant tout ce noir, je deviens la montagne
Et la neige nouvelle attendant sa couleur.
Ah que ne sombre point la plus grande pâleur¹⁶⁴.

Le schéma se dissimule alors derrière des jeux de polysémie (dans le premier exemple, *éclairage* a pour pendant *sombre* pris au sens figuré) et d'homonymie (dans le second,

¹⁵⁹ Plusieurs analyses de *Gravitations* se recoupent sur ce point. Citons, pour les vers, Joëlle Tamine et Jean Molino : « Ainsi apparaît une fois encore le goût de Supervielle pour le pair : sur 16 octosyllabes, le poème « Mathématiques » ne compte pas moins de 6 couples binaires [...] et les corrections de Supervielle à ses premiers manuscrits ont tendu à les multiplier et à leur donner plus d'importance en les insérant dans des unités métriques et rythmiques » (« Grille d'analyse linguistique pour *Gravitations* », *L'Information grammaticale* n° 9, Paris, mars 1981, p. 35) et pour les versets, Yves-Alain Favre : « Ainsi un rythme métrique, à caractère binaire, définit le verset habituel de Supervielle » (*Supervielle : la rêverie et le chant dans Gravitations*, Nizet, 1981, p. 67).

¹⁶⁰ « Rêve », p. 194. Peut-on induire du titre du poème que le monde du rêve — ou du moins son expression poétique — est lui aussi régi par le principe de dualité ? D'autres séquences du même texte nous y invitent : « Des mains effacent le jour D'autres s'en prennent à la nuit. [...] Quand la fenêtre s'ouvrira, Qui en vivra, qui en mourra ? »

¹⁶¹ « Ma dernière métamorphose », *Le Corps tragique*, p. 644.

¹⁶² « Le Relais », 1939-1945, p. 413.

¹⁶³ « Céleste apocalypse », 1939-1945, p. 417.

¹⁶⁴ « Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 351.

c'est une forme du verbe *sombrer* qui répond à *pâleur*)¹⁶⁵. Les deux paires, du reste, sont hétérogènes, puisque leurs composants n'appartiennent pas à la même classe grammaticale, mais ce léger brouillage n'empêche pas l'opposition de se dessiner. Que le schéma antithétique recoure à de tels détours pour s'insérer dans le texte et participer à son engendrement constitue un indice supplémentaire de l'importance, sinon de la nécessité, des structures duelles.

3. De l'antithèse à l'oxymore

Cette bipolarité va évidemment produire des antithèses, notamment quand il s'agit d'exprimer l'inadéquation entre les principes de désir et de réalité :

« [...] Le voilà qui cherche l'ombre et qui trouve du soleil »¹⁶⁶

ou un contraste trop violent pour être dépassé :

Trop confuse la ville trop claire la campagne¹⁶⁷.

La juxtaposition et l'homologie syntaxique des deux hémistiches donnent à la formule l'aspect d'un constat : la dynamique conjonctive ne parviendra pas à réduire l'opposition. De même, la rencontre de deux éléments antagonistes, lorsque sa brutalité la rend dysphorique, se traduira par une antithèse vigoureuse :

Et l'on jette aussi bien au feu une rivière¹⁶⁸.

La même figure apparaît lorsque règne un trop grand déséquilibre entre les contraires : de « *noirs espaces* (...) dévorent les lumières »¹⁶⁹, « *un bruit de petit jour [est] étouffé de ténèbres* »¹⁷⁰ ...

Mais ces oppositions ne signifient-elles pas l'échec de la démarche conjonctive ? *A priori*, en effet, aucune passerelle ne semble conduire de l'antithèse à l'oxymore. Selon la définition de Roland Barthes :

L'antithèse sépare de toute éternité ; elle en appelle ainsi à une nature des contraires, et cette nature est farouche.¹⁷¹

Rien de commun, semble-t-il, avec des séquences dont la vocation est précisément de

¹⁶⁵ Il semble bien que la même structure soit présente, quoique sous une forme plus dissimulée, dans : « Plus sûre qu'un lit *sur* sous un toit familier » (« Attendre que la Nuit, toujours reconnaissable... » *Les Amis inconnus*, p. 346).

¹⁶⁶ « 47 boulevard Lannes », *Gravitations*, p. 167.

¹⁶⁷ « Le Malade », *Naissances*, p. 553.

¹⁶⁸ « Au feu! », *Gravitations*, p. 227.

¹⁶⁹ « Alarme », *Gravitations*, p. 203.

¹⁷⁰ « Vivante ou morte, ô toi qui me connais si bien... », *Le Forçat innocent*, p. 260.

¹⁷¹ « *S/Z* », Éd. du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 33.

réunir et d'« apprivoiser ». Une filiation existe cependant, même si elle résulte d'une « transgression », pour reprendre le mot de Barthes, qui définissait le *paradoxisme* comme une antithèse dont le « mur » a été franchi :

Toute alliance de deux termes antithétiques, tout mélange, toute conciliation, en un mot tout passage du mur de l'Antithèse constitue [...] une transgression ; certes la rhétorique peut de nouveau inventer une figure destinée à nommer le transgressif ; cette figure existe : c'est le paradoxisme.¹⁷²

Plus laconiques, Joëlle Tamine et Jean Molino justifient le rapprochement entre les deux figures par un rapport d'inclusion : « **Parmi les antithèses concernant les mots, retenons l'oxymore.** »¹⁷³

La frontière entre les deux semble d'ailleurs s'estomper lorsque l'antithèse se répète et que sa vertu oppositive se relâche de par sa prévisibilité même ; il semble alors que le véritable enjeu soit tout bonnement de faire voisiner les contraires :

Habillés ou à moitié nus,
[...]
Accrochés de progéniture
Ou seuls comme un pays lointain,
Par d'invisibles liens liés
Nous descendons un escalier
Pendant que d'autres le remontent
Mais pour le redescendre après
[...]
Les uns ont froid les autres chaud
Les uns sont maigres d'autres gros
On pleure, on rit [...]¹⁷⁴.

Pas de rupture, ici. L'absence de virgule dans la plupart de ces vers le confirme, le texte vise à exprimer la continuité entre les contraires et les « invisibles liens » qui les unissent plutôt qu'à souligner des oppositions. L'escalier symbolisant ici la vie dans sa diversité, il importe surtout d'exprimer la solidarité des destins humains ou plus exactement leur essence commune.

Mais si antithèse et oxymore ne sont pas de nature irréductiblement différente, il reste que les deux figures s'opposent par leurs finalités. La fréquence de l'une, par conséquent, n'implique en rien celle de l'autre. Supervielle, d'ailleurs, n'a que très rarement recouru à l'antithèse canonique. Pour concilier son attirance pour la dualité et son refus des

¹⁷² *Op. cit.*, p. 34. Il va sans dire que le « mur » sera plus facilement franchi si le texte y pratique des « brèches » : on a vu qu'il s'y emploie, notamment en invalidant les oppositions qui structurent le sens dans le code général.

¹⁷³ *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, P.U.F., coll. « Linguistique nouvelle », p. 220. Cf. aussi Michèle Aquien : « L'antithèse] est aussi fréquemment mise en valeur par des structures bien reconnaissables [comme] le rapprochement en un même syntagme, dans le cas de l'oxymore » (*Dictionnaire de poétique*, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1993, p. 56-57).

¹⁷⁴ « L'Escalier », *L'Escalier*, p. 571.

ruptures, il a préféré multiplier les *alternances*.

4. La conjonction par l'alternance

Parfois syntaxique, comme dans ce vers où les participes passé et présent se répondent :
Dieu toujours appelé. Dieu toujours appelant¹⁷⁵

ou dans « Une étoile tire de l'arc », quand sont coordonnés futur et passé simple du verbe
être :

Oiseau des îles outreciel
Avec tes nuageuses plumes
Qui sais dans ton coeur archipel
Si nous serons et si nous fûmes¹⁷⁶,

l'alternance s'appuie plus volontiers sur le lexique :

Sous la houle universelle
Qui l'élève et le rabat
Le zénith pointe et chancelle¹⁷⁷

Et les deux bras immobiles
[...]
Sont tantôt forts ou débiles
Selon le sang qui leur vient¹⁷⁸

Il s'élargit, il s'amincit
Suivant les besoins du moment¹⁷⁹.

Comme on pouvait s'y attendre, le texte recourt volontiers aux couples d'antonymes
consacrés par l'usage :

Puisqu'elle chante ainsi que le garçon, la fille,
Et qu'elle brille au loin aussi bien que tout près¹⁸⁰

Nous vous dirons de nouveau
Comment l'ombre et le soleil,
Dans un instant qui sommeille,
Font et défont un bouleau¹⁸¹

¹⁷⁵ « Soleil », *Le Forçat innocent*, p. 240.

¹⁷⁶ *Gravitations*, p. 164.

¹⁷⁷ « Alarme », *Gravitations*, p. 204.

¹⁷⁸ « Portrait », *Oublieuse mémoire*, p. 505.

¹⁷⁹ « L'Escalier », *L'Escalier*, p. 572.

¹⁸⁰ « L'Âme », *Les Amis inconnus*, p. 310.

et souvent, comme dans ce dernier vers, l'alternance s'appuie sur des mots d'une même famille, tels que le verbe simple et un dérivé :

Quand il respire il déforme et forme une nébuleuse.¹⁸²

Tantôt alouette ou corbeau, (...) Tu fais, tu défais l'édifice¹⁸³

Et l'homme qui de plus en plus Fut hanté par cet escalier En fut lié et délié¹⁸⁴
ou bien deux dérivés :

Londres, tu m'apparaiss lorsque je disparaiss¹⁸⁵.

Et quand le mouvement pendulaire demande à être souligné, le premier terme est repris (éventuellement renforcé par un préfixe) ou remplacé par un équivalent :

On entre, on sort, on entre¹⁸⁶

Elles brûlent une lumière
Qui les attache, les délivre
Et les rattache sans merci¹⁸⁷

Elle s'avance, elle s'éloigne
Et la voici revenue¹⁸⁸.

Structure de haut rendement, l'alternance tend parfois à se répéter mécaniquement, bref, à devenir procédé, mais en même temps elle révèle son rôle fondamental dans l'engendrement du texte :

Pendant que l'homme va et vient,
Discernant le mal et le bien,
Avec son air de malencontre
Discutant le pour et le contre,
Montrant sa face et son profil
Dans les grands blés comme à la ville¹⁸⁹.

¹⁸¹ « Oloron-Sainte-Marie », *Le Forçat innocent*, p. 258.

¹⁸² « Apparition », *Gravitations*, p. 163.

¹⁸³ « L'Oiseau de vie », *Oublieuse mémoire*, p. 493.

¹⁸⁴ « L'Escalier », *Oublieuse mémoire*, p. 497-498.

¹⁸⁵ « Londres », *Le Corps tragique*, p. 614.

¹⁸⁶ « Rêve », *Gravitations*, p. 194.

¹⁸⁷ « Haut ciel », *Gravitations*, p. 183.

¹⁸⁸ « Elle avance, elle s'éloigne... » *Le Forçat innocent*, p. 255.

¹⁸⁹ « L'Homme », *Oublieuse mémoire*, p. 496.

Mais quel est donc l'enjeu de ces alternances, de ce mouvement pendulaire si souvent répété ? À travers ces structures à deux temps, le texte, manifestement plus soucieux d'exprimer la complémentarité que l'opposition, survole tout un champ lexical en faisant l'impasse sur l'entre-deux. Les contraires, ainsi juxtaposés ou reliés par *et*, marquent les limites d'un même mouvement et le donnent à voir — du moins l'esquissent — dans toute son amplitude, dans sa complétude. En d'autres termes, les extrêmes ne se font plus face, prisonniers de leur nature « farouche »¹⁹⁰ ; ils participent du même mouvement de balancier¹⁹¹ qu'aucun « mur »¹⁹² n'interrompt.

5. De la dualité à la gémellité : les ensembles de conciliation

En cela sans doute réside l'originalité de cette écriture de la dualité¹⁹³. Le texte se plaît à convoquer ensemble les contraires :

Je rapproche la vie de la mort un instant¹⁹⁴

pour mettre en lumière la part de sémantisme qu'ils ont en commun :

Le passé, l'avenir

Comme des chiens jumeaux flairent autour de nous¹⁹⁵.

La dualité, devenue gémellité, n'enregistre plus que les ressemblances. Ainsi, dans la double comparaison :

Fixe comme l'espérance
Et comme le désespoir¹⁹⁶,

¹⁹⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹¹ Tineke Kingma Eijgendaal a relevé chez Supervielle « un balancement continual entre des contraires » qu'il qualifie d'« existentiel » (*art. cité*, p. 75). On peut lire dans le même article : « Sur le plan thématique, l'oscillement se fait continuallement sentir » (p. 93). Cette opinion est partagée par Robert Vivier : « le dynamisme superviellien est tout entier va-et-vient le plus souvent vêtement de l'esprit d'un homme » (*op. cit.*, p. 189) et par Tatiana W. Greene : « Il y a sans nul doute chez Supervielle, polarité, ambivalence : de la mort à la vie, de la nuit au jour, de la terre au ciel, nous suivons le balancier dans son va-et-vient » (*op. cit.*, p. 81). Plusieurs critiques ont observé à ce propos que le monde du poète est soumis à une alternance de phases positives et négatives ; ainsi Robert Vivier : « Destruction et construction ne se succèdent pas mais plutôt alternent » (*op. cit.*, p. 195) et Franz Hellens : « l'univers du poète va du fatras à la construction, de celle-ci à l'anéantissement et du chaos à la reconstruction » (« Prose et Poésie », *La Nouvelle Revue française*, « Hommage à Supervielle », n° cité, p. 681). Le texte poétique, évidemment, ne manquera pas de refléter cette loi générale : « Un poème de Supervielle est une formation perpétuelle, une chose qui se fait, se défait, se reprend à l'infini » (*ibid.*, p. 680).

¹⁹² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹³ Cf. Tatiana W. Greene : « Ces oscillations font aussi l'originalité de Supervielle » (*op. cit.*, p. 321).

¹⁹⁴ « Je suis si loin de vous dans cette solitude... », *Le Forçat innocent*, p. 247.

¹⁹⁵ « Prairie », *Gravitations*, p. 195.

seul le trait commun est retenu. Rien d'étonnant, dès lors, si se dessinent des « ensembles de conciliation », puisque rien ne ressemble autant à une notion que son contraire :

Tant le vivant ressemble au mort
Et l'arbre, à l'ombre qui le suit
Et le jour, toujours poursuivi
À la voleuse nuit¹⁹⁷.

De si profondes affinités révèlent un tropisme réciproque dont le texte portera témoignage. La rencontre n'exclut pas la vivacité : le vent « trouss(e) et brouillonn(e) l'ombre avec la lumière »¹⁹⁸, mais elle s'accompagne volontiers d'une certaine solennité :

Le vieux sang noir de la nuit roule dans son propre sang
S'y mêlant au sang du jour dans l'abîme des cascades !
Tout s'absorbe et s'unifie dans son âme sans attente¹⁹⁹.

Parfois donc, les contraires se lient si intimement que l'oeil humain ne parvient plus à les distinguer :

Voyez-vous pas qu'il sépare
Mal le jour d'avec la nuit [...] ?²⁰⁰

Mais comment le pourrait-il avec assurance, puisque les structures bipolaires ont perdu leur frontière médiane ? En revanche, il devient possible de les parcourir sans heurt à la recherche de la nuance la plus juste, tandis que le texte se construit avec des signifiés encore tout pénétrés de leur contraire. Le lexème *mort*, par exemple, ne signifie plus « **cessation définitive de la vie** »²⁰¹, mais en désigne une forme alanguie, un état intermédiaire où l'on garde le souvenir et la nostalgie de l'existence terrestre²⁰². Mal débris de son contraire, il ne forme plus avec lui une opposition, mais un *continuum* — comme dans ces vers où la mort est appelée « l'autre vie » :

Pour ne pas être seul durant l'éternité
Je cherche auprès de toi future compagnie
Pour quand, larmes sans yeux, nous jouerons à la vie
Et voudrons y loger notre fidélité.
Pour ne plus aspirer à l'hiver et l'été,
Ni mourir à nouveau de tant de nostalgie,

¹⁹⁶ « Alarme », *Gravitations*, p. 203.

¹⁹⁷ « Les Yeux », *Le Forçat innocent*, p. 265.

¹⁹⁸ « Regrets de France », *Débarcadères*, p. 140.

¹⁹⁹ « Au creux du monde », *Gravitations*, p. 216.

²⁰⁰ « La Chambre voisine », *Le Forçat innocent*, p. 262.

²⁰¹ *Le Robert Électronique*.

Il faut dès à présent labourer l'autre vie,
Y pousser nos grands boeufs enclins à s'arrêter,
Voir comment l'on pourrait remplacer les amis,
La France, le soleil, les enfants et les fruits²⁰³.

6. Principe conjonctif et architecture du sens

Naturellement, la relation d'antonymie va s'en trouver profondément transformée. Dès lors que les signifiés de deux antonymes se rejoignent et même se recouvrent partiellement, la loi de non-contradiction en vigueur dans le code est invalidée, ainsi que le principe d'exclusion réciproque des contraires. Refusant la loi « **A exclut -A** » qui structure la langue commune, le texte nous initie à une logique beaucoup plus souple qui tolère la coexistence de *A* et de *-A*. Nous voici engagés très loin dans la subversion langagière, puisqu'à travers la relation d'antonymie, c'est toute l'organisation du sens qui est touchée. Une telle démarche suppose des enjeux d'importance. De fait, il s'agit notamment de libérer le langage d'un principe qui l'appauvrit — en ce sens qu'il réduit ses possibilités combinatoires — et de substituer à la langue des ruptures celle de la « continuité »²⁰⁴. Le paradoxe conjonctif s'inscrira fort logiquement dans cette démarche, dont il représentera la forme la plus accomplie et la plus audacieuse.

7. La dualité comme expérience de l'unité

La dualité avait donc pour enjeu l'appréhension de la continuité. Ainsi s'expliquent le petit nombre d'antithèses traditionnelles (dont Barthes disait qu'elles « consacre[nt] » la dualité) et la préférence du poète pour les alternances, dont le mouvement pendulaire garantit l'efficacité. Celui-ci découvre en effet l'unité par le balancement même : en

²⁰² De nombreux critiques ont noté cette absence de coupure entre deux états qui, selon Robert Sabatier, « se rejoignent "devant l'universel miroir" » (*op. cit.*, p. 360). Citons parmi beaucoup d'autres Michel Mansuy : « [Supervielle] croit que dans la mort, la vie continue quand même, si atténuée soit-elle » (« Jules Supervielle et l'imagination de la vie », *Travaux de linguistique et de littérature*, V, 2, 1967, p. 221), Jerzy Lis : « Il serait vain de chercher dans sa poésie l'arrêt définitif de la vie » (« Étapes de l'établissement des rapports moi-monde dans la poésie de J. Supervielle », *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XV, 1990, p.165) et Tineke Kingma Eijgendaal : « dans la poésie supervielle, les limites entre les vivants et les morts disparaissent : l'homme ne meurt pas, mais se transforme. Supervielle aime les zones intermédiaires » (art. cit., p. 77), « [I]es morts ne sont pas morts, la vie continuera toujours sous une autre forme » (*ibid.*, p. 80), « [I]a vie et la mort ne sont plus considérées comme des antipodes » (*ibid.*, p. 86). Quant à Fernand Lot, il relève cette absence de frontière dans l'opposition *vie / mort*, mais aussi dans d'autres schémas bipolaires fondamentaux : « Pour cet agent de liaison cosmique, point de frontière entre la vie et la mort, entre le réel et l'irréel, entre le physique et le métaphysique » (« Jules Supervielle, médium », *Regains*, n° cité, p. 101).

²⁰³ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

²⁰⁴ Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 22. Rainer Maria Rilke s'était lui aussi montré sensible à cette « continuité » : « C'est très beau, cela crée une continuité par-dessus les abîmes, je sens que cela ne s'arrête nulle part » (lettre à Supervielle du 28 novembre 1925, in Claude Roy, *op. cit.*, p. 29). Cf. encore Georges-Emmanuel Clancier : « Sa poésie [...] nous rend sensible [...] la continuité de notre être et du cosmos » (in Florence de Lussy, *op. cit.*, p. 9).

englobant les extrêmes dans une même amplitude, il les inscrit dans un *continuum* et ce faisant, « consacre » le lien qui les unit.

Mais pourquoi un tel détour ? Pourquoi passer par la dualité pour saisir l'unité ? Cette démarche, de nature paradoxale, découle de la représentation de l'*un* qui fonde l'univers poétique. Jamais donnée, hormis dans un âge d'or lui-même très vite menacé par les ruptures, l'unité ne se trouve pas, elle se cherche, se conquiert. Aussi s'éprouve-t-elle plus souvent dans la durée que dans l'instant, dans la quête que dans la découverte, et dans la structure plutôt que dans le mot. Bref, le texte la débusque à travers la *continuité dans le changement*, si l'on peut dire. Car dans cette poésie qui se plaît bien davantage à évoquer des mutations que des états, des passages que la fixité, être c'est *devenir*. Rien de plus constant que le changement, on l'a vu, mais sous des formes qui préservent l'unité et vont jusqu'à refléter le passage du *deux* à l'*un*, ou plus exactement la saisie de l'*un* à travers le *deux*. Véritable paradoxe en marche, le changement, porté par sa logique propre, réclame entre les termes d'une opposition l'amplitude maximale pour mieux donner corps à l'unité — car celle-ci s'élabore plus efficacement sous l'impulsion d'un mouvement vigoureux. À cette exigence répondront les alternances qui oscillent d'un antonyme à l'autre mais aussi et surtout les paradoxes conjonctifs, où sont réunis des lexèmes de sens opposé.

8. Les métamorphoses

On ne s'étonnera pas s'il s'avère nécessaire, chez Supervielle, de concilier la fidélité à soi-même et le désir d'explorer d'autres modalités d'existence. Le texte témoigne plus d'une fois de l'appel vers l'altérité chez des êtres qui ne renoncent pas pour autant à rester eux-mêmes. Car tel est bien l'enjeu de la métamorphose²⁰⁵, « **aventure ambiguë** »²⁰⁶ par excellence, dont les finalités apparemment contradictoires consistent au fond à explorer les formes les plus diverses de l'un. Aussi s'apparente-t-elle, lorsque l'écart est extrême²⁰⁷ entre les deux états, au paradoxe conjonctif — même si elle s'en distingue en développant l'entre-deux :

L'éléphant léger de trompe
Tourne au plus pur papillon

²⁰⁵ Nombreux sont les auteurs qui ont souligné l'importance de ce phénomène dans l'univers de Supervielle. Citons, sans prétendre à l'exhaustivité, Raymond Jean, qui, pour définir « le cadre où Supervielle se meut », signale son « goût des métamorphoses et des activités *transformatrices* » [c'est l'auteur qui souligne] (*Pratique de la littérature*, Éd. du Seuil, 1978, p. 254), Robert Mallet : « Supervielle a le goût des métamorphoses » (« Supervielle ou le merveilleux serrurier », art. cit., p. 54), Étiemble : « La tentation de la métamorphose est devenue chez lui proprement invincible » (*op. cit.*, p. 47) et Gérard Farasse : « Le monde de Supervielle est celui des métamorphoses : rien n'y demeure semblable à lui-même. Chaque objet y rêve qu'il est un autre » (art. cit., p. 38). Quant à Marc Eigeldinger, il présente Supervielle comme le « poète de la naissance, des éclosions et des métamorphoses soudaines » (*Poésie et métamorphoses*, La Baconnière, 1973, p. 164) et s'en explique : « Grâce à ce passage incessant du matériel au spirituel, grâce à leur essentielle fluidité, les choses de la nature deviennent réversibles, interchangeables, propres à subir les plus audacieuses métamorphoses » (*ibid.*, p. 157).

²⁰⁶ Titre d'un roman de l'écrivain sénégalais Cheikh Hamidou Kane.

Dans son coeur que ne détrompe
Une volage raison
Et son désir est si fort
Qu'il finit en son modèle
Par faire battre des ailes
Un corps peu fait pour l'envol²⁰⁸.

À la formule lapidaire *l'éléphant papillon*, s'oppose donc le récit, si bref soit-il, de la transformation. Sans doute serait-il excessif de présenter tous les paradoxes conjonctifs comme des métamorphoses en raccourci, mais les uns et les autres résultent d'une dynamique semblable, qui compose avec les exigences contraires du *même* et de l'*autre* 209.

9. Le rôle du désir

En outre, si le papillon résulte ici, comme dans la nature, d'une métamorphose, quel écart entre les deux états ! Pour qu'une telle opération réussisse, il faut assurément que le désir soit « vif »²¹⁰. Le désir : voilà donc identifiée la source des métamorphoses, mais aussi des paradoxes conjonctifs, issus d'une même tension impérieuse vers une forme radicale d'altérité. On peut certes s'étonner que le désir se nourrisse de telles rencontres et des transformations qui en résultent. Mais c'est un fait, l'éléphant ne désire rien tant que de voler dans les airs et l'apogée de son plaisir se confond avec ses premiers battements d'ailes, bref, avec l'instant où il devient papillon. Autrement dit, l'enjeu du phénomène se situe au moment où l'être participe d'une double nature sans perdre son individualité — lorsque, comble du narcissisme, il peut contempler une image de lui-même à la hauteur de ses rêves.

10. Le pouvoir poétique des « états de passage »

Le poète était conscient de la fascination qu'exerçaient sur lui les glissements d'un état à un autre :

²⁰⁷ « Métamorphose. Tout ce qui était poids devenu grâce et légèreté », écrit Claude Adelen (« L'Elégie heureuse », *Europe*, n° 792, avril 1995 p. 44). Pour James A. Hiddleston, également, il est dans la logique de la métamorphose de rechercher l'écart maximal, c'est-à-dire celui qui conduit d'un contraire à l'autre : « les choses se transforment en leurs contraires, la métamorphose étant motivée par une sorte d'association à rebours » (*L'Univers de Jules Supervielle*, José Corti, 1965, p. 215).

²⁰⁸ « Métamorphoses », *Le Corps tragique*, p. 618.

²⁰⁹ Envisagée sous l'angle très particulier de la « quête [...] hermétique », la métamorphose superviellienne tendrait par essence vers le paradoxe conjonctif : « Les métamorphoses poétiques dont parle Supervielle trouvent leur fondement dans des métamorphoses psychiques, les transmutations dans l'alchimie, dont l'aboutissement est la *conjunction*, associée à la *coincidentia oppositorum* » (Catherine Fromilhague, « *Gravitations* (J. Supervielle) : hermétisme et poésie », *Revue de l'Institut Catholique de Paris* — « Littérature et interprétation : relations entre églises et société », n° 22, 1987, p. 121).

²¹⁰ Cf. « Si vif est le penchant pour la métamorphose » (« L'Autre Amérique », *Le Forçat innocent*, p. 284)

J'aime par-dessus tout les états de passage²¹¹.

L'oxymore *états de passage* exprime bien l'ambiguïté de la relation entre le sujet et son objet, bref du désir. Car le mouvement est devenu un état, sans doute, mais il n'a rien perdu de sa dynamique. Les poissons volants et les *oiseaux-poissons* qui traversent l'univers du poète incarnent cette ambiguïté de façon très expressive. Oxymores vivants, dont la forme pérennise une conjonction antérieure, ils symbolisent la magie de la dualité coiffée par l'unité tout en suggérant que le charme de leur hybridité est précisément entretenu par ces passages répétés d'un milieu à l'autre.

Si passer d'un élément à un autre séduit l'imagination du poète, sa fascination sera plus forte encore lors du glissement du réel à l'irréel :

À Breton, qui tient pour crétin quiconque n'est pas capable de voir un cheval galoper sur une tomate [...], « ce qui me touche, répondez-vous, c'est de savoir comment le cheval est entré dans la tomate, c'est le passage du réel à l'irréel. »²¹²

De fait, les deux pratiques diffèrent : tandis que Breton, provocateur, se joue des dimensions et crée une image par un rapprochement inattendu, Supervielle change les données pour s'attarder sur le glissement dans l'imaginaire, le franchissement progressif du miroir.

Chez lui, en effet, le charme s'éprouve dans le passage d'un terme à l'autre au sein d'une structure binaire. « Sans murs » : c'est ainsi qu'il envisagea d'abord d'intituler le recueil qui allait devenir *Gravitations*. Par là se serait exprimé son « **désir d'abattre les murailles et pourtant de laisser aux espaces infinis un goût profond d'intimité** »²¹³. Le commentaire est éclairant, surtout le « et pourtant » qui articule les deux objectifs et ménage la possibilité de passer librement de l'immensité à l'intimité, et inversement. La formule dénote en effet un espace sans limites, mais la référence aux murs, fût-ce pour dire leur absence, évoque encore l'intimité des maisons. Tout l'univers de Supervielle est là, dans ce titre envisagé et dans son commentaire, dans le projet paradoxal où l'assomption de deux postulations antinomiques implique le *passage* de l'une à l'autre au

²¹¹ Étiemble, *op. cit.*, p. 38 (citation tirée d'un entretien avec Claudine Chonez). Ce goût pour les états transitionnels, a souvent été relevé : « Supervielle est attentif [...] aux naissances, aux commencements, à l'en deçà » (Marcel Schaettel, « Sur un poème de Supervielle (Analyse rythmique, musicale et stylistique) : "Mouvement" », *L'Information littéraire*, n° 1, janvier-février 1971, p. 49) ; « Ce qui dans le sommeil intéresse Supervielle, ce sont les deux passages : celui de la veille au sommeil ; celui du sommeil au réveil » (Étiemble, « Il faut de tout pour faire une fable du monde », *Les Temps modernes*, n° 31, avril 1948, p. 1891) ; « Son bonheur est dans le passage » (Paul Viallaneix, *op. cit.*, p. 112). Selon Yves-Alain Favre, cette fascination pour les *passages* n'est pas étrangère à l'instabilité essentielle de l'univers poétique : « ... cette poésie en demi-teinte [...] affectionne les états de passage et les métamorphoses. [...] Supervielle aime tout ce qui est intermédiaire ; son monde ne se compose pas d'essences stables, de réalités définies une fois pour toutes, d'êtres nettement caractérisés. Différent en cela de l'univers de Claudel ou de Saint-John Perse, il est rempli d'essences fugitives, d'êtres qui évoluent à mi-chemin entre le réel et le rêve, de choses qui glissent et se transforment, qui disparaissent et renaissent. » (*op. cit.*, p. 51-52). Cette obsession du passage ne manquera pas de retentir sur la « technique » du poète, comme l'a observé Claude Roy : « La démarche naturelle de Supervielle est celle du monteur de films, le glissement par fondus enchaînés » (*op. cit.*, p. 46).

²¹² Étiemble, *op. cit.*, p. 38.

²¹³ Lettre à Valery Larbaud datée du 14 décembre 1925, in *Arpa*, n° 58, octobre 1995, p. 60.

nom d'une continuité essentielle. Ce projet, deux formules inclusives le résument assez bien : *co-présence des contraires*, en l'occurrence les « espaces infinis » et l'« intimité » ; *absence-présence*²¹⁴ (ici, des « murs »), car, comme le suggère la confidence de Supervielle à Larbaud, nommer l'être ou l'objet absent, c'est déjà le *présenter*, combler son absence symboliquement et désigner par là l'intervalle conciliateur où s'écrira la poésie. Car en glissant d'un terme d'une opposition à son contraire, le texte n'oublie pas d'où il vient et l'instant où il n'est plus *là* sans être tout à fait *ici*, c'est aussi celui où, déjà *ici*, il est encore *là* ! Et cet instant où il conjugue les deux expériences, où il expérimente, grâce à la transformation dont il est le fil, que le *même* et l'*autre*²¹⁵ ne font qu'un, est délicieux et poétiquement très riche.

11. Le programme poétique

Ceci s'appliquerait évidemment à notre « éléphant-papillon », que le texte nous montre battant des ailes, impatient de soulever une masse encore pachydermique. Mais pour spectaculaire qu'elle soit, cette métamorphose ne l'a pas changé en palmier ou en bicyclette : elle ne l'a pas propulsé hors du règne animal. Ceci n'est pas un détail. Par là se révèle un programme poétique consistant à relier les éléments les plus différents à *l'intérieur d'un continuum*. La cohérence dans une extrême dissemblance, la plus grande disparité englobée, « encercl[ée] »²¹⁶ dans un même ensemble, voilà l'objectif. Deux impératifs coexistent donc dans cette étrange théorie des ensembles : une différence frappante — pouvant aller jusqu'à l'écart maximal — entre les éléments et des limites assez élastiques pour se tendre à l'extrême sans rompre. Alors le charme peut opérer et la rencontre insolite se charger d'un sens secret, comme dans cet extrait de *Boire à la source* qui, indirectement, éclaire les enjeux de l'écriture poétique :

Et que signifie cette poule juchée sur le dos de ce porc ? Les associations provisoires d'animaux de différentes espèces me touchent toujours. Qui déchiffrera ces hiéroglyphes momentanés ? Je songe aussi à l'oiseau hornero que je vis un jour sur les cornes d'un taureau.²¹⁷

²¹⁴

« Le poète voudrait exprimer le néant, écrit Jacques Robichez, mais le néant est ineffable. Reste donc à exprimer l'absence des choses par l'idée des choses » (*op. cit.*, p. 28). Mais en disant l'absence d'un objet, la parole poétique exprime encore ses propriétés, comme si une vibration perdurait à travers la négation, ou, pour user d'un vocabulaire moins impressionniste, comme si la négation frappait seulement la dénotation, laissant intactes les connotations (cf. « Sans murs », où la préposition privative n'abolit pas pour le poète l'« idée » d'intimité associée aux murs). Ainsi Michel Collot peut-il écrire que « tout l'univers vacille entre présence et absence » (Pléiade, Préface, p. XXI). Cf. aussi : « cette présence-absence [...] accompagnera le poète tout au long de sa vie et de son oeuvre » (Rodica Baconsky, Hyun-Ja Kim-Schmidt et Michel Collot, *ibid.*, Notes et variantes, p. 660).

²¹⁵

Grâce aux « métamorphoses de l'être », écrit Marcel Raymond, « le même est l'autre » (*De Baudelaire au surréalisme*, José Corti, 1966, p. 328).

²¹⁶

Cf. : « Il est place pour vous Dans ces rumeurs obscures *Encerclant à la fois Le vivre et le mourir* » (« Je cherche autour de moi plus d'ombre et de douceur... », *Le Forçat innocent*, p. 249).

²¹⁷

Jules Supervielle, Boire à la source, Confidences, Gallimard, 1951, p. 21.

Qu'est-ce donc qui parle à l'imagination du poète dans de tels tableaux ? Même si le sens profond de son émotion reste opaque, il apparaît que le contact fortuit de deux animaux d'espèces différentes provoque chez lui le sentiment diffus qu'un message attend d'être décrypté. Sans doute la scène actualise-t-elle une structure fondamentale de son imaginaire, dont la prégnance se traduit par des associations d'idées, ou plutôt de souvenirs. Mais *hiéroglyphes* implique une signification qui se dérobe, en tout cas difficilement déchiffrable, une interrogation stimulante mais obscure pour le non-initié. Comment interpréter, en effet, ces « conjonctions » inopinées et étonnamment fraternelles de la *poule* et du *porc*, du *hornero* et du *taureau* ? Hasard ou nécessité ? Ce spectacle est-il purement contingent ou reflète-t-il un ordre inconnu ?

Le couple *présent / passé* est lui aussi activé par ces scènes fortuites :

*je voudrais comprendre le langage de cette ferme, d'un autre temps, dirait-on. Elle s'exprime aujourd'hui par une chèvre qui en sort, et, deux minutes après, par ces jeunes porcs agitant leur tête, et enfin, par une carriole et un homme. [...] Que s'est-il passé là ? Peut-être qu'un jour, ici même, mon père... ou ma mère... Ou peut-être que rien, absolument rien.*²¹⁸

Mais si ces rencontres surprennent par l'émotion indéfinissable et les questions qu'elles suscitent, elles ne produisent pas le « choc » le plus violent qui puisse s'imaginer. Elles diffèrent en effet de celles qui stimulaient le génie de Lautréamont. Le texte ne rapproche plus « *sur une table de dissection [...] un parapluie et [...] une machine à coudre* »²¹⁹, mais un parapluie et une ombrelle dans un espace englobant. Les deux éléments appartiennent à des sous-classes très différentes — voire opposées, selon le critère adopté —, mais ils restent inclus dans le même ensemble. Bref, ces rencontres, comme les métamorphoses, relèvent d'une pratique paradoxale de la *disjonction* dans la *conjonction*, dont l'enjeu semble de pousser à l'extrême l'« élasticité » des structures bipolaires. À travers des transformations spectaculaires ou des tableaux éphémères d'autant plus évocateurs qu'ils produisent un écart extrême à l'intérieur d'un ordre donné, le texte propose de vives tensions sans trop mettre en péril sa cohérence interne. Sur le plan de l'expression, cela signifie que des termes issus des deux pôles d'un même champ lexical ne manqueront pas de se rejoindre dans des séquences inclusives.

12. La conjonction selon Supervielle face à l'image surréaliste

L'originalité de cette esthétique s'appréciera mieux par comparaison. On se souvient de la théorie reverdyenne de l'image :

*Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.*²²⁰

Les surréalistes, André Breton en tête²²¹, semblent n'avoir retenu que le premier adjectif.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 20-21.

²¹⁹ Lautréamont, Germain Nouveau, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 224-225.

²²⁰ Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, Flammarion, 1968, p. 30.

Supervielle, lui, n'a pas cru la synthèse impossible. Certes, le statut de l'image dans sa poésie a considérablement évolué. Dans les premiers de ses grands recueils²²², il ne craint pas de rapprocher des « réalités » très « lointain[e]s » : le coeur du lièvre « sent le cerfeuil »²²³, le Señor Guanamiru invite la mer à pénétrer dans « l'entonnoir de son esprit »²²⁴ et

De hauts cactus [...]
Tendent leurs lèvres à la gourde
Évasive de l'heure sourde²²⁵.

À cette époque de sa vie le poète ne pouvait plus contenir son imagination : trop d'années de contraintes avaient rendu l'éruption inévitable.²²⁶ Mais le code ne va pas tarder à changer et l'exigence de *justesse* connaîtra une importance croissante au fil des recueils. « *La poésie vient chez moi d'un rêve toujours latent. Ce rêve j'aime à le diriger* », peut-on lire au début de « *En songeant à un art poétique* »²²⁷ et le poète ponctue de « C'est exact » ou « *Tout cela me paraît extrêmement juste* » ces propos d'Octave Nadal :

— *Le lâcher-tout [...] n'est pas de votre goût. [...] La ligne de communication entre le poème et le lecteur vous ne cherchez pas à l'interrompre ; bien au contraire. Ni par la trop grande puissance de l'image ni par celle de la musique. Vos images sont toujours contrôlables [...]. Ce souci d'une poésie qui ne fasse pas court-circuit par l'image ou par le chant explique aussi, à ce que je crois, que vous n'ayez jamais songé à détruire le sens intelligible que le langage porte en lui en même temps que son pouvoir de modulation et d'image.*²²⁸

²²¹ Cf. « L'image surréaliste la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique » (définition d'André Breton citée in A. Breton et P. Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, art. « image », Paul Éluard, *Oeuvres complètes*, Pléiade, I, p. 750-751). Pour Breton, en effet, « la surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement » (*L'Amour fou*, Gallimard, 1966, p. 97).

²²² La plupart des critiques ne font pas grand cas de ses tout premiers livres. Claude-Michel Cuny, sur un ton à l'évidence polémique, va jusqu'à qualifier de « ramas de poèmes » tous les textes antérieurs à *Débarcadères*, (*Lire*, n° 245, mai 1996, p. 71).

²²³ « La Table », *Gravitations*, p. 192.

²²⁴ « Un homme à la mer », *Gravitations*, p. 225.

²²⁵ « Équateur », *Débarcadères*, p. 127.

²²⁶ Cf. : « [L]ongtemps j'ai étudié mon moi profond. Je n'osais pas l'affronter directement » (« *En songeant à un art poétique* », *Naissances*, p. 560). On se souvient aussi de ces vers de *Débarcadères* : « Plus de trente ans je me cherchai Toujours de moi-même empêché, Hier enfin je me vis paraître Debout dans la brousse de l'être ; J'étais nu, le coeur apparent Avec sa courbe et son tourment » (« *Plus de trente ans je me cherchai...* » p. 153). On peut comprendre que l'ivresse d'une découverte longtemps différée se soit traduite par des déferlements d'images.

²²⁷ *Naissances*, P. 559.

²²⁸ « *Conversation avec Supervielle* », *À mesure haute*, Paris, *Le Mercure de France*, 1964, p. 266-267.

Mais quel gage donner à ces exigences de cohérence alors que le langage, comme l'univers poétique, est traversé par des dynamiques contradictoires ? Que deux traits sémiques se fassent écho et voilà déjà le poète en terrain familier, quel que soit l'écart entre les constituants de l'image. Autrement dit, la justesse des rapports sera garantie si les deux lexèmes mis en relation présentent un sème commun, *a fortiori* s'il s'agit du sème nucléaire, comme dans les paradoxes conjonctifs. « **Le poète peut aspirer à la cohérence, à la plausibilité de tout le poème** »²²⁹. La synthèse des deux exigences le conduira donc à rechercher les rapports les plus lointains possibles à l'intérieur d'un cadre donné. Ainsi « **la cohésion de tout le poème** »²³⁰ ne sera pas ébranlée et la séquence permettra de son côté le dialogue entre conjonction et disjonction, dont on connaît l'impérieuse nécessité.

13. Le nuage comme symbole d'une esthétique

De façon pour le moins surprenante, une évocation du nuage dans *Le Corps tragique* va nous fournir un nouvel aperçu de l'esthétique du poète²³¹. Celui-ci se sentait des affinités avec le nuage, qu'il avait porté à la dignité de « **prince du doute et des métamorphoses** »²³². « **Tout lui est possible, écrivait-il à son sujet, mais seulement dans le domaine nuageux.** »²³³ La restriction est capitale. Le nuage se plaît à profiter aussi pleinement que possible de sa liberté, mais sans jamais sortir de ses limites vaporeuses, car à trop s'effilocher il perdrait son intégrité. Le bon usage de la liberté suppose donc une acceptation sereine de ses limites. Comme le nuage, le poème jouira de sa liberté à l'intérieur de son « domaine ». Tous deux sont assujettis à la même loi : liberté en deçà, néant au-delà. Le parallèle peut être poursuivi : de même que le nuage essaie les formes les plus inattendues sans pour autant échapper à sa « condition » de nuage, le poème aspire aux plus grandes audaces tant qu'elles ne mettent pas en péril sa cohérence interne. À son niveau le syntagme paradoxal tend lui aussi vers l'écart maximal, non dans l'absolu mais à l'intérieur d'un champ lexical.

²²⁹ « En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 562. C'est sur cette notion de cohérence que Michel Collot fonde sa distinction entre image supervielle et image surréaliste : « [L]e rapprochement entre des termes référentiellement incompatibles peut faire penser à la théorie et à la pratique surréalistes de l'image. Mais alors que les surréalistes aiment à multiplier ces ruptures au profit d'une "poésie sans fil", Supervielle se montre en général plus soucieux de continuité : il maintient l'exigence d'un "fil conducteur", qui assure la cohérence du poème » (Pléiade, Préface, p. XXXIV).

²³⁰ *Ibid.*, p. 562.

²³¹ Les affinités de la poésie de Supervielle avec le nuage ont d'ailleurs été signalées par Monique Klener : « La matière essentielle des images de Supervielle [...] se veut palpable comme l'eau, mais plastique comme le nuage : apte à toute métamorphose et à toute saisie » (« Métamorphoses dans la poésie de Supervielle », *La Nouvelle Revue française*, « Hommage à Supervielle », n° cité, p. 668) et par Gérard Farasse : « on pourrait faire du nuage l'emblème de cette poésie puisque, soumis à tous les souffles, il se prête docilement à toutes les formes et à toutes les rêveries » (art. cité, p. 38).

²³³ *Ibid.*

14. Bilan

De nombreux traits de la poétique de Supervielle convergent donc pour rendre possible le paradoxe conjonctif. Nous avons d'abord vu la frontière médiane s'estomper à l'intérieur des schémas bipolaires grâce aux alliances de mots. L'extension des signifiés s'en est trouvée assouplie au point que le principe de non-contradiction lui-même a perdu de sa rigidité. En somme, ces schémas ont cédé la place à des *continuums* permettant au tropisme vers *l'autre* de s'exprimer plus facilement. La perception très aiguë de la dualité a amené à la surface du texte des antithèses, dont on a signalé la parenté avec l'oxymore, forme reine du paradoxe. Elle a fait naître aussi de très nombreuses alternances mettant en regard deux antonymes pour « balayer » en raccourci une structure duelle et des formules qui soulignent exclusivement les sèmes partagés par les contraires. Il s'en est suivi une modification en profondeur de la relation d'antonymie, tandis qu'était levée la loi d'exclusion réciproque des contraires. Évidemment, le texte parcourra d'autant plus volontiers ces *continuums* issus des schémas bipolaires que le poète éprouve une véritable fascination pour le *passage*, le glissement d'un état à un autre. Le plus souvent, ces phénomènes, pour surprenants qu'ils soient, s'opèrent à l'intérieur d'un ensemble dans les limites duquel ils semblent trouver une sorte de garde-fou. Compte tenu de l'attirance exercée mutuellement par les deux extrêmes d'un même champ, ce *passage* conduira fréquemment le texte d'un contraire à l'autre. Voilà donc un code poétique qui utilise les ensembles avec une originalité certaine : le texte sera enclin à explorer un champ, quel qu'il soit, aussi hardiment que possible, mais en se gardant bien d'en franchir les limites, de crainte que la justesse de l'image et la cohérence²³⁴ du poème n'ait à en pâtir. Tel le nuage qui se hasarde à d'audacieuses métamorphoses sans pour autant cesser d'être un nuage, le texte recherche les plus

²³² « Paysages », p. 652. Plusieurs critiques ont relevé cette fascination du nuage chez Supervielle qui en aurait fait l'un de ses totems poétiques. Le dernier chapitre de l'ouvrage de Paul Viallaneix *Le Hors-venu ou le personnage poétique de Supervielle* s'intitule d'ailleurs « Tout m'est nuage ». Ce passage, entre autres, en justifie le titre : « Il les aime [les nuages] au point de les poursuivre, de les rejoindre et de s'en envelopper. [...] Parmi les divinités qui lui révèlent, enfant, la poésie, il range, après avoir salué les oiseaux et les vaches, les nuages, non moins « merveilleux », de la pampa : "Mais laissez-moi penser, demande-t-il au lecteur de *Boire à la source* [p. 69], à d'autres bêtes, plus belles en Uruguay que partout ailleurs, et qui, elles, ne meurent pas. Vous les voyez seulement disparaître, et sans souffrance, sous vos yeux. Leurs formes sont instables, toujours inquiètes mais si douces à caresser, voudrais-je dire, si ce n'était là folie pure" » (*op. cit.*, p. 152-153). Jacques Gaucheron, lui, esquisse un parallèle : « il [Supervielle] est en même temps un rêveur, un être qui ne se sent pas plus de réalité qu'un « nuage » (« Le personnage poétique de Supervielle », art. cité, p. 167). Quant à Claude Roy, il rapporte sous le titre « Ce qu'apprend le nuage qui passe » cette réponse de Supervielle : « Les maîtres à qui je dois le plus ? J'ai si peur d'oublier des noms que je préfère n'en pas citer. Et il n'y a pas que les écrivains. Je dois aussi aux peintres, aux musiciens, aux architectes, aux pays que j'ai traversés, aux visages vus, aux mains serrées. Le nuage qui passe et celui qui vient ont aussi quelque chose à m'apprendre » (*op. cit.*, p. 67).

²³⁴ Henri Fluchère a porté sur les métaphores de Supervielle un jugement qui peut être élargi à l'ensemble de sa poétique : « Il semble que ses métaphores, si inattendues qu'elles soient, veuillent toujours s'établir sur un point d'équilibre où le jeu poétique ne risque pas de chavirer dans les ténèbres ou dans l'incohérent. [...] Jamais l'unité intérieure du poème n'est affectée par les caprices de l'imagination » (*French Studies*, vol. IV, n° 4, 1950, p. 350).

vives tensions lexicales aussi longtemps que son unité n'est pas menacée.

Conclusion de la première partie

Considéré dans son ensemble, le paradoxe se situe donc dans la poétique de Supervielle au point de rencontre de tendances diverses. En jouant avec les mots pour échapper à la malédiction qui pèse sur ceux « *qui ne sav[ent] sourire* »²³⁵, mais surtout pour répondre à l'incertitude où baignent l'univers et la parole du poète, le texte s'ouvre aux combinaisons lexicales les plus inattendues. Par là se constitue un système original qui induit dans l'univers poétique tantôt des ruptures, tantôt des relations en vertu des deux principes opposés qui le fondent. Le paradoxe s'apprécie mieux ainsi. Double tête de pont de la stratégie textuelle, il se retrouve aux deux extrêmes : disjonctif ou conjonctif, il donne forme avec la plus grande efficacité au principe qui le sous-tend. En effet, si le texte, sans lui, parvient sans peine à séparer deux « réalités », pour reprendre le mot de Reverdy, c'est assurément lui qui présentera l'expression la plus aboutie de la dynamique qui le porte, ici creusant failles et clivages, là soustrayant ou fragmentant, quelquefois séparant les inséparables. Et quand le principe inverse l'emporte, nulle séquence n'enclôt plus fermement les contraires dans une séquence conciliatrice.

L'espace poétique est donc traversé par des forces opposées²³⁶. Les unes, fortement centrifuges, tendent à dépouiller les êtres et les choses de leurs traits essentiels, à les soumettre à une dispersion qui les laissera tout autres ou morcelés et, sur le plan de l'expression, à distendre les rapports syntaxiques (on se souvient des hypallages) pour répondre à l'instabilité des traits sémiques. À l'inverse, des forces unificatrices renversent les barrières²³⁷, effacent les oppositions et affranchissent le texte de contraintes logico-sémantiques²³⁸ aussi fondamentales que les principes de non-contradiction ou d'exclusion réciproque des contraires. Des ensembles très vastes — et aux contours extrêmement souples — peuvent alors se constituer et des lexèmes s'y rejoindre, qui

²³⁵ « L'Ironie », *L'Escalier*, p. 579.

²³⁶ Georges Poulet a montré que les deux dynamiques, disjonctive et conjonctive, trouvent dans l'espace poétique leur « milieu » d'élection : « Nous avons vu l'espace sous son aspect le plus tragique, tel qu'un immense bain chimique où tout se décompose et se consume. Mais il n'en est pas moins aussi le milieu translateur, grâce auquel ce qui est perdu se retrouve » (*Etudes sur le temps humain*, t. III, *Le Point de départ*, Plon, 1964, p.124).

²³⁷ « Toutes les cloisons, les unes après les autres, se sont abattues » (Jacques Borel, *art. cité*, p. 646). « Tout est devenu poreux, sans obstacles, sans frontières » (*ibid.*, p. 644) en ce « monde fraternel où n'existe aucune césure » (Robert Nadeau, cité par Jean Piétri, « D'exil, d'enfance et de ciel dégrisé », *La Nouvelle Revue de Paris*, n° cité, p. 57). Tout est prêt pour que « s'impose une magique circulation d'images dans un éther fluide » (Florence de Lussy, *op. cit.*, p. 41).

²³⁸ Cf. Michel Collot à propos de l'image chez Supervielle : « Sa dynamique transgresse les cloisonnements établis par la logique » et sa « fluidité permet au poète de faire communiquer les pôles entre lesquels son existence a été partagée » (Pléiade, Préface, p. XXXIV).

dans le code général se font face irréductiblement.

De tels phénomènes sont appelés à se répéter inlassablement, car l'enjeu est de taille : tout paradoxe, en fait, raconte l'attriance réciproque des deux dynamiques opposées qui le désignent en retour comme l'emblème de leurs tractations, dont l'issue peut varier, de la cohabitation harmonieuse des contraires au divorce brutal. Quelle autre structure, en effet, pourrait symboliser de façon aussi juste et éloquente l'interpénétration des forces d'union et de désunion, et rendre compte des compromis qui se négocient « sur le terrain » ?

Chapitre II LES PARADOXES DISSOCIATIFS

Conséquence directe de la dynamique centrifuge observée plus haut, la dissociation paradoxale va revêtir des formes multiples qui se laissent néanmoins réduire à deux grands types : d'une part les séquences proprement disjonctives, d'autre part celles qui, grâce à des inversions ou des redistributions, recomposent un intertexte transparent ou prennent à revers l'univers de croyance dominant. Reconnaissions qu'à première vue, cette référence à la *doxa* et au « hors texte » pose problème dans la mesure où elle laisse supposer que la poésie ne peut s'envisager qu'à l'aune du langage ordinaire. Il reste que toute dissociation, qu'elle soit disjonctive, inversante ou redistributive, postule une norme, du moins un « donné » remodelé par le texte et de fait, les références indirectes au code général ne manquent pas chez Supervielle. Deux exemples parmi d'autres : lorsque j'évoque « **des vagues sans eaux** »²³⁹, certes j'annule un sème nucléaire, mais en même temps j'assume implicitement la *norme* autant que la *figure*, je reconnais le « hors texte » que mon texte supplante, la *doxa* avec le *paradoxe* qui tout à la fois la rejette et la cautionne ; de même, quand j'annonce un contenu plus grand que son contenant²⁴⁰, j'induis un fonctionnement dialogique grâce auquel le paradoxe laisse lire en transparence

²³⁹ « Coeur », *Gravitations*, p. 193.

²⁴⁰ Cf. « Ici le contenu est tellement plus grand Que le corps à l'étroit, le triste contenant... » (« Le Corps », *La Fable du monde*, p. 374).

le discours de l'expérience. On le voit, les schémas fondamentaux de la disjonction et de l'inversion présentent des similitudes fonctionnelles. Leurs spécificités et leurs enjeux (quand les unes séparent, les autres recomposent) nous imposent néanmoins de les envisager séparément.

I. Les paradoxes disjonctifs

1. Les opérations logico-sémantiques

Pour appréhender la nature des paradoxes disjonctifs, il convient en premier lieu de repérer leur spécificité matricielle, celle d'où découlent toutes les autres, ou qui leur donne sens.

A. La séparation cause-conséquence

Parmi les opérations logico-sémantiques qui génèrent la disjonction paradoxale, la dissociation *cause-conséquence* se répète avec une fréquence assurément significative. Parfois, l'indice se maintient, tandis que la cause reste occultée²⁴¹ :

On voyait le sillage et nullement la barque²⁴²,

mais l'inverse se produit plus souvent :

Un nuage de garçons glisse toujours vers ses lèvres sans qu'il paraisse avancer²⁴³

Des visages nouveaux formés par le hasard
Riaient et sans que l'on perçût le moindre rire²⁴⁴.

Seule reste l'action, curieusement privée de sa manifestation sensible. Comme s'il hésitait à s'inscrire dans le réel, le fait semble détaché de toute chaîne événementielle, coupé de son corollaire :

Ô poètes, rapprochons nos chaises à travers tout l'océan,
Elles n'en seront pas troublées ni le moins du monde mouillées²⁴⁵

Il [...] se coupe devant lui une main sans qu'il y ait une trace de rouge²⁴⁶.

²⁴¹ Ou bien l'action est citée, mais pas l'agent. Robert Vivier évoque à ce propos « un art de réserve qui consiste à énoncer l'action sans nommer l'acteur » (*op. cit.*, p. 181).

²⁴² « Le Sillage », *Les Amis inconnus*, p. 315.

²⁴³ « Sans murs », *Gravitations*, p. 176.

²⁴⁴ « Dans la chambre où je fus rêvant un long lézard... », *Le Forçat innocent*, p. 248.

²⁴⁵ « Champs-Élysées », *Oublieuse mémoire*, p. 521.

De même, le cheval de *La Fable du monde* « **jamais ne souleva de poussière** »²⁴⁷ et les oiseaux, échappant à toute matérialité, sont souvent impliqués dans des phénomènes qui ne produisent pas les effets attendus :

Des oiseaux traversaient le haut toit sans le voir²⁴⁸

Le plomb les traversait sans arrêter leur vol²⁴⁹

Et les oiseaux traversent la cloison sans que tombe même un petit peu de plâtras²⁵⁰.

B. La levée d'un trait définitoire ou d'une condition nécessaire

Une opération de même nature privera les objets de leur fonction et les êtres de leurs attributs. Tandis que l'esthétique surréaliste se plaît à *détourner* les objets de leur destination première, la démarche est ici plus drastique. Les choses sont coupées de leur usage naturel : les murs se dérobent²⁵¹, les bornes ne portent aucune inscription²⁵² et, comme on vient de le voir, le plomb traverse les oiseaux sans les abattre²⁵³. De leur côté, les êtres vivants perdent leurs attributs essentiels, à commencer par Dieu, qui doit renoncer à sa toute-puissance :

Et je vous vois avancer vers d'aveuglants précipices
Sans pouvoir vous les nommer²⁵⁴.

Conformément à cette logique qui tend à priver les êtres et les choses de leurs traits définitoires et à séparer le procès du faisceau événementiel dans lequel il s'inscrit, la condition *sine qua non* va être souvent suspendue. Dans *Gravitations*, une « **plainte sans voix** »²⁵⁵ répond à des « **regards sans iris ni racines** »²⁵⁶. Un poème des *Amis inconnus*

²⁴⁶ « Le Survivant », *Gravitations*, p. 169.

²⁴⁷ « Allons, mettez-vous là au milieu de mon poème... », p. 392.

²⁴⁸ « Dans la chambre où je fus rêvait un long lézard... », *Le Forçat innocent*, p. 248.

²⁴⁹ « Vivre encore », *Les Amis inconnus*, p. 326.

²⁵⁰ « Le Chant du malade », *L'Escalier*, p. 574.

²⁵¹ « Réveil », *Gravitations*, p. 196.

²⁵² « Le Hors-venu », *Les Amis inconnus*, p. 306.

²⁵³ « Vivre encore », *Les Amis inconnus*, p. 326.

²⁵⁴ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 367.

²⁵⁵ « La Belle Morte », *Gravitations*, p. 201.

²⁵⁶ « Commencements », *Gravitations*, p. 173.

évoque une étrange prière :

Et maintenant me voici
Agenouillée sans genoux²⁵⁷
et dans 1939-1945, apparaît

[...] un poisson
Qui n'a pas besoin d'eau²⁵⁸.

L'univers de Supervielle propose en outre « ... *une triste marée / Qui se ferait sans la mer* »²⁵⁹, « ... *un cheval qui [...] sait avancer franchement, sans toucher terre* »²⁶⁰, des « *larmes sans yeux* »²⁶¹, un « *envol sans ailes* »²⁶² et l'on y envisage de

Regarder sans regard et toucher sans les doigts,
Se parler sans avoir de paroles ni voix²⁶³.

Ainsi se trouve écartée /a condition jugée ailleurs indispensable :

Sans bouger je déambule²⁶⁴

Bien qu'elle n'en eût point
Elle jouait des ailes²⁶⁵.

Du reste, la motivation du procès peut elle aussi faire défaut :

Et pourtant je me vois rassembler des étoiles
Mortes, *buvant sans soif* dans mes mains des lueurs²⁶⁶

de même que sa justification, comme en témoigne ce navire dans un monde sans eau :

Dans un monde clos et clair
Sans océan ni rivières,

²⁵⁷ « Je suis une âme qui parle... », p. 308.

²⁵⁸ « Rencontre », p. 442.

²⁵⁹ « Je suis une âme qui parle », *Les Amis inconnus*, p. 308.

²⁶⁰ « Allons, mettez-vous là au milieu de mon poème... », *La Fable du monde*, p. 392.

²⁶¹ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

²⁶² « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 509.

²⁶³ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

²⁶⁴ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 368.

²⁶⁵ « Le Mirliton magique », *Le Corps tragique*, p. 628.

²⁶⁶ « Ciel et terre », *1939-1945*, p. 443.

Une nef cherche la mer²⁶⁷.

C. La partie sans le tout et réciprocement

Les effets du principe disjonctif se font plus troublants encore lorsque le tout et la partie cessent d'être indissolublement liés. L'élément s'impose alors isolément, dans une séquence forcément paradoxale :

Je le devine à sa fenêtre
Mais la maison n'existe pas²⁶⁸

et inversement, le tout est souvent privé de ses parties constitutives. La plante, par exemple, pousse sans racines :

Nous cueillons et recueillons du céleste romarin
De la fougère affranchie qui se passe de racines²⁶⁹

et le village est progressivement « déconstruit » à travers un inventaire de ses éléments étrangement ponctué de « sans » :

Village sans rues ni clocher,
Sans drapeau, ni linge à sécher,
[...] village sans tombeaux,
Sans rameaux ni pâturegnes²⁷⁰.

De même est esquissé un mystérieux portrait à coup de retranchements successifs :

À pas subtils quelqu'un vient s'établir chez moi,
Il n'a pas de visage ni corps ni mains ni doigts²⁷¹

et un poème des *Amis inconnus* nous présente :

Chaque objet séparé de son bruit, de son poids²⁷².

Familier des formules soustractives, le texte évoque tour à tour des « **oiseaux sans ailes** »²⁷³, un « **vaisseau sans mâts** »²⁷⁴, un « **oeil [...] sans paupières** »²⁷⁵, des

²⁶⁷ « Équipages », *Gravitations*, p. 173.

²⁶⁸ « Dieu pense à l'homme », *La Fable du monde*, p. 354.

²⁶⁹ « Apparition », *Gravitations*, p. 164.

²⁷⁰ « Le Village sur les flots », *Gravitations*, p. 207-208.

²⁷¹ « Quelqu'un », *Le Corps tragique*, p. 600.

²⁷² « Le Monde en nous », p. 340.

²⁷³ « Ce peu... », *1939-1945*, p. 440.

²⁷⁴ « Grands yeux dans ce visage... », *Le Forçat innocent*, p. 245.

rivières sans poissons »²⁷⁶, des « **carrosses sans roues** »²⁷⁷, une « **nuit sans étoiles / Sans courbe ni nuages** »²⁷⁸ et une « **maîtresse [...] / Sans regard, sans cœur, sans caresses** »²⁷⁹.

Poussant à l'extrême sa logique de « déréification », le poème en vient à séparer le tout de la somme de ses éléments ; ainsi deux synonymes S1 et S2 peuvent être disjoints selon le schéma **S1 sans S2**, comme dans « **causer ainsi, sans se parler** »²⁸⁰. La séquence **A sans A** devient alors possible, A pouvant représenter un substantif (« **Notre corps sans le corps** »²⁸¹) ou un verbe (« **tout dire sans le dire** »²⁸², « **Croire sans croire** »²⁸³, « **Elle bouge sans bouger, elle sourit sans sourire** »²⁸⁴).

D. La disjonction interne

La ligne de fracture atteint parfois l'intimité des êtres et des choses. Cela se produit lorsque la disjonction s'opère entre l'être ou l'objet et son espace vital, ou même au cœur de sa nature profonde, comme si la faille passait *entre soi et soi*. Notons que ce clivage intime peut être évoqué en termes généraux :

Et comme on peut, *si loin de soi*, rester soi-même²⁸⁵.

Mais il affecte aussi des êtres en particulier. La mère morte ainsi que le Dieu de *La Fable du monde* sont victimes de cette dissociation ontologique :

Tu vis séparée de toi²⁸⁶

²⁷⁵ « Le Forçat », *Le Forçat innocent*, p. 237.

²⁷⁶ « Coeur », *Le Forçat innocent*, p. 238.

²⁷⁷ « Venise », *Le Corps tragique*, p. 647.

²⁷⁸ « L'Allée », *Les Amis inconnus*, p. 301.

²⁷⁹ « Celui qui chante dans ses vers... », *La Fable du monde*, p. 386.

²⁸⁰ « Vivre encore », *Les Amis inconnus*, p. 326.

²⁸¹ « À la nuit », p. 475.

²⁸² « Madame », *Oublieuse mémoire*, p. 491.

²⁸³ Titre d'un poème de *L'Escalier*, p. 584.

²⁸⁴ « Mon enfance voudrait courir dans la maison... », *Le Corps tragique*, p. 627.

²⁸⁵ « À la nuit », p. 475.

²⁸⁶ « Le Portrait », *Gravitations*, p. 160.

Ô Dieu très atténué

[...]

*Dieu petit et séparé*²⁸⁷

Les *alter ego* du poète n'y échappent pas non plus, tel le « baladin » de *Débarcadères* :

Il avait tant voyagé

Que *son cœur* très allégé

Précédait son corps moins leste²⁸⁸

ou ce personnage d'un poème du *Corps tragique* d'abord écrit à la première personne²⁸⁹ :

Il vit toujours, il en fait ses excuses.

[...]

*Toujours faisant sa propre ascension*²⁹⁰.

Le phénomène touchera aussi les « objets inanimés » placés dans une relation de dépendance affective ou existentielle à l'égard du poète, comme la mer :

Ainsi même *loin d'elle-même*,

Elle est là parce que je l'aime²⁹¹

ou le bois, qui n'existe plus que dans sa mémoire :

Écoute, ce n'est plus que dans mon souvenir

Que le bois est encor le bois [...]²⁹².

Mais d'ordinaire, ce type de séquence disjonctive concerne plus directement l'énonciateur du poème. C'est alors le *je* qui constate cette scission au cœur de lui-même et se retrouve à la fois dans deux espaces, l'*ici*, réservé au *dire*, et un *là-bas*, voué à l'*être* et au *faire*. Cet énonciateur sera quelquefois le Dieu de la Fable :

Je suis coupé de mon oeuvre²⁹³

Habitué des lointains, je suis très loin de moi-même²⁹⁴,

²⁸⁷ « Ô Dieu très atténué... », *La Fable du monde*, p. 370.

²⁸⁸ « La Chanson du baladin », *Débarcadères*, p. 156.

²⁸⁹ Cf. Pléiade, Notes et variantes, p. 1020.

²⁹⁰ « Il vit toujours, il en fait ses excuses... », *Le Corps tragique*, p. 597. Cette « ascension » se traduit, il est vrai, par un rapprochement, mais elle fait forcément suite à un *dédoublement*, forme majeure de *disjonction*.

²⁹¹ « La Mer proche », *Oublieuse mémoire*, p. 513.

²⁹² « Le Nuage », *Les Amis inconnus*, p. 327.

²⁹³ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 367.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 368.

mais plus fréquemment le poète lui-même ou l'un de ses doubles métaphoriques :

Mes mains ne sont plus miennes
Mon front n'est plus à moi²⁹⁵.

Même le coeur ne résiste pas toujours aux forces centrifuges :

Et mon coeur serait-il
De lui-même en exil ?²⁹⁶

Mon coeur tout d'un coup gagne la montagne.
Pourquoi t'en vas-tu, et si loin de moi²⁹⁷.

Selon son ampleur, la fracture sera symbolisée par un animal ou un objet situé à peu de distance :

Sort-il de moi ce chien avec sa langue altière
[...]

Est-ce encore un peu moi qui se couche à mes pieds [...] ?²⁹⁸

Ce parquet m'est connu, je marche sur moi-même²⁹⁹

ou parcourant des immensités :

Ce navire errant rempli de marins,
Mais c'est moi, glissant sur la mappemonde³⁰⁰.

L'autre *moi*, parfois dissimulé dans les abîmes du corps :

Je suis ailleurs jusqu'en mes profondeurs³⁰¹,

préfère en général explorer l'espace extérieur. Il peut certes rester à portée de vue :

Puissé-je préserver des avides espaces
Mes souvenirs rôdant autour de la maison,
Les visages chéris et *ma pauvre raison*
*D'où je me surveillais comme d'une terrasse*³⁰²,

mais le plus souvent il erre à des distances qui défient le regard :

²⁹⁵ « Le Forçat », *Le Forçat innocent*, p. 235.

²⁹⁶ « Le doute suit mes vers comme l'ombre ma plume », *Poèmes*, p. 53.

²⁹⁷ « Mon coeur tout d'un coup gagne la montagne... », *Oublieuse mémoire*, p. 529.

²⁹⁸ « Sort-il de moi ce chien avec sa langue altière... », *Naissances*, p. 544.

²⁹⁹ « Chaque âge a sa maison, je ne sais où je suis... », *Oublieuse mémoire*, p. 536.

³⁰⁰ « Ce peu... », *1939-1945*, p. 440.

³⁰¹ « Le Milieu de la nuit », *Le Corps tragique*, p. 595.

³⁰² « Le Mort en peine », *1939-1945*, p. 446.

Comme je me vois de loin !³⁰³

Je me perds de vue
Dans cette altitude³⁰⁴

Je me cherche au fond de la foule³⁰⁵

C'est moi que je cherche en vain³⁰⁶.

Avec le temps, la séparation tourne au divorce et à l'heure des bilans, le constat s'avère douloureux :

J'ai vécu loin de moi dans la ville tarie,
Que de fois je me suis vu comme un étranger !³⁰⁷

Bref, si en surface, les schémas logiques diffèrent, on voit qu'en profondeur ils se rattachent tous à la même matrice : dans tous les cas, l'être, l'objet ou le procès est privé d'un élément indispensable à sa cohésion ou à son inscription dans le réel.

2. La mise en oeuvre syntaxico-lexicale

Tandis que les différentes opérations logiques présentent des traits communs, au point d'apparaître comme les manifestations plurielles d'une matrice unique, le critère syntaxico-lexical va répartir les séquences paradoxales en trois grands ensembles.

A. La disjonction par la préposition sans

Le premier type regroupe les formules organisées autour de la préposition *sans*. Le texte abonde notamment en séquences de structure *N sans N*³⁰⁸. Dans le cas le plus fréquent, ce schéma s'actualise sous la forme *N1 sans N2*, qui rapproche deux noms liés par un rapport métonymique ou syncédochique. Le corps, surtout celui des morts en proie à la nostalgie de la vie, suscite de nombreuses formules de ce genre : « **beaux gestes sans bras** »³⁰⁹, « **regards sans iris** »³¹⁰, « **larmes sans yeux** »³¹¹, « **plainte sans**

³⁰³ « Nuit en moi, nuit au dehors... », *La Fable du monde*, p. 382.

³⁰⁴ « Plein ciel », 1939-1945, p. 438.

³⁰⁵ « Dans le silence du matin... », *Le Corps tragique*, p. 602.

³⁰⁶ « Un cheval confidentiel... », *Le Corps tragique*, p. 617.

³⁰⁷ « Je serai franc ainsi qu'une main grande ouverte... », *Poèmes*, p. 52.

³⁰⁸ N = nom.

³⁰⁹ « Commencements », *Gravitations*, p. 172.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹², « *langue sans voix* »³¹³, « *oeil [...] sans paupière* »³¹⁴. Mais cette structure, décidément très productive, ne se limite pas à ce seul champ lexical, comme en témoignent ici et là des « *bornes sans inscription* »³¹⁵, des « *portraits sans modèles* »³¹⁶, des « *vins sans vigne* »³¹⁷, des « *statues / Sans socle* »³¹⁸ et des « *vaisseaux sans mâts* »³¹⁹. Les soustractions peuvent même s'organiser en séries, auquel cas la conjonction *ni* vient très normalement relayer la préposition :

Je frôlais un jour un village
 [...],
Village sans rues ni clocher,
*Sans drapeau, ni linge à sécher*³²⁰

Ne touchez pas l'épaule
 Du cavalier qui passe,
 Il se retournerait
 Et ce serait la nuit,
Une nuit sans étoiles
*Sans courbe ni nuages*³²¹.

Enfin, comme l'a montré l'analyse des schémas logiques, la structure *N sans N* ne recule pas devant la forme la plus audacieuse qui soit : *N1 sans N1* (« **Notre corps sans le corps** »³²²).

Comme pour faire écho à ces groupes nominaux, le texte propose également des séquences de type *V sans V*³²³. L'homologie avec les précédentes est évidente. Sa

³¹¹ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

³¹² « La Belle Morte », *Gravitations*, p. 201.

³¹³ « Loin de l'humaine saison », *Gravitations*, p. 213.

³¹⁴ « Le Forçat », *Le Forçat innocent*, p. 237.

³¹⁵ « Le Hors-venu », *Les Amis inconnus*, p. 306.

³¹⁶ Titre d'une section de 1939-1945, p. 449.

³¹⁷ « *Homo sapiens* », 1939-1945, p. 466.

³¹⁸ « *Visages* », *À la nuit*, p. 478.

³¹⁹ « *Grands yeux dans ce visage...* », *Le Forçat innocent*, p. 245.

³²⁰ « *Le Village sur les flots* », *Gravitations*, p. 207.

³²¹ « *L'Allée* », *Les Amis inconnus*, p. 301.

³²² « *À la nuit* », p. 475.

réalisation la plus fréquente prend la forme *V1 sans V2*, l'un des verbes présupposant l'autre ou entretenant avec lui un rapport de synonymie :

Et sans les avoir jamais vus
Un à un je les reconnus³²⁴

*Sans bouger je déambule et je vais de ciel en ciel*³²⁵

Nous marchions à son pas comme de vieux amis
Qui se prennent un peu le bras pour mieux s'entendre
Et préfèrent *causer ainsi, sans se parler*³²⁶.

La même structure est à l'oeuvre dans ce qui doit être regardé comme une variante :

Je cherche un point sonore
Dans ton silence clos

Pour m'approcher de toi
Que je veux *situer*
*Sans savoir où tu es*³²⁷,

puisque le rapport paradoxal s'appuie non pas sur *V1 et V2*, mais sur *V1 (situer)* et *GV2 (savoir où tu es)*. Autre variante³²⁸ : sous l'effet des contraintes syntaxiques, la structure infinitive est parfois remplacée par *sans que* + subjonctif :

Et les oiseaux traversent la cloison sans que tombe même un petit peu de plâtras³²⁹

Des visages [...]
Riaient et sans que l'on perçût le moindre rire³³⁰.

Mais si diverses que soient ses réalisations, la structure *V sans V* invite à prolonger le parallèle avec la précédente (*N sans N*), puisque, comme on le sait, elle n'hésite pas à revêtir la forme *V1 sans V1* (« *Croire sans croire* »³³¹, « *tout dire sans le dire* »³³², « *Elle bouge sans bouger, elle sourit sans sourire* »³³³).

³²³ V = verbe ; GV = groupe verbal.

³²⁴ « Les Bijoux », *Comme des voiliers*, p. 32 et 33.

³²⁵ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 368.

³²⁶ « Vivre encore », *Les Amis inconnus*, p. 326.

³²⁷ « La Belle Morte », *Gravitations*, p. 201.

³²⁸ Celle-ci pourrait être dite « variante combinatoire » compte tenu de la distribution complémentaire des deux structures.

³²⁹ « Le Chant du malade », *L'Escalier*, p. 574.

³³⁰ « Dans la chambre où je fus rêvait un long lézard... », *Le Forçat innocent*, p. 248.

³³¹ Titre d'un poème de *L'Escalier*, p. 584.

Les deux structures peuvent d'ailleurs se combiner pour produire des séquences de type *V sans N* introduisant une disjonction entre un verbe et un nom de la même famille (« *regarder sans regard* »³³⁴) ou étroitement liés par le sens (« *toucher sans les doigts* »³³⁵, « *Et, sans pas, toujours avançant* »³³⁶).

Si, comme on le voit, les paradoxes avec *sans* consistent dans leur grande majorité en des séquences très explicitement contradictoires, l'exception reste possible. Ainsi, dans ces vers déjà cités de *La Fable du monde* :

Et je vous vois avancer vers d'aveuglants précipices
Sans pouvoir vous les nommer³³⁷,

le rapport paradoxal s'affiche moins ouvertement à la surface du texte. Le schéma s'est en effet déplacé : plutôt que de s'appuyer sur deux termes d'un même champ notionnel, le paradoxe se nourrit cette fois de la tension entre l'infinitif prépositionnel *Sans pouvoir...* et l'identité de l'énonciateur (Dieu, auquel la tradition confère précisément des *pouvoirs* illimités).

B. La disjonction par les substituts de sans

Malgré sa spécificité, le dernier exemple présente un trait commun avec les précédents : le rôle pivot de *sans*. Pour marquer la disjonction, le texte n'est cependant pas tributaire de cette seule préposition, dont il propose ici et là des équivalents. Le substitut peut être lexical :

Nous cueillons et recueillons du céleste romarin,
De la fougère *affranchie qui se passe de racines*³³⁸,

mais il relève plus volontiers de la syntaxe, notamment par le biais de la négation. Ainsi à la principale peut répondre une concessive négative marquant la disjonction tout aussi efficacement que *sans* :

Bien qu'elle n'en eût point
Elle jouait des ailes³³⁹

³³² « Madame », *Oublieuse mémoire*, p. 491.

³³³ « Mon enfance voudrait courir dans la maison... », *Le Corps tragique*, p. 627.

³³⁴ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ « Visages », *À la nuit*, p. 478.

³³⁷ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 367.

³³⁸ « Apparition », *Gravitations*, p. 164.

³³⁹ « Le Mirliton magique », *Le Corps tragique*, p. 628.

Bien qu'elle ne fît rien
 Que de ne pas bouger
 La petite muette
 N'en faisait qu'à sa tête³⁴⁰.

Ou bien le texte présente négativement une proposition qui, à l'affirmative, constituerait une lapalissade :

Je te donne un poisson
*Qui n'a pas besoin d'eau*³⁴¹

[...] coulent des cascades *qui ne mouillent rien*³⁴²

[...] quelqu'un vient s'établir chez moi,
*Il n'a pas de visage ni corps ni mains ni doigts*³⁴³.

L'effet est comparable lorsque sont évoqués deux événements étroitement solidaires et que l'un des deux est *nié* :

On voyait le sillage et nullement la barque³⁴⁴

Je m'allonge sur le dos, moi qui ne sais même pas nager ni faire la planche
 Et ne parviens pas à me mouiller³⁴⁵.

C. Les marques de la coupure ontologique

Le troisième ensemble, qui diffère notablement des deux premiers, regroupe les séquences marquant la coupure ontologique. Celles-ci se signalent souvent par une organisation particulière des formes d'une même personne grammaticale, la disjonction se traduisant par une dissociation des embrayeurs complémentaires de la première ou de la deuxième personne. Les deux pronoms ou le pronom et l'adjectif possessif se retrouvent alors dans une structure exprimant la coupure, la séparation :

Je suis coupé de mon oeuvre³⁴⁶

Tu vis séparée de toi³⁴⁷

J'ai vécu loin de moi dans la ville tarie³⁴⁸

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ « Rencontre », 1939-1945, p. 442.

³⁴² « Le Chant du malade », *L'Escalier*, p. 574.

³⁴³ « Quelqu'un », *Le Corps tragique*, p. 600.

³⁴⁴ « Le Sillage », *Les Amis inconnus*, p. 315.

³⁴⁵ « Un homme à la mer », *Gravitations*, p. 224.

³⁴⁶ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 367.

Mes mains ne sont plus miennes
Mon front n'est plus à moi³⁴⁹.

Autre schéma : des pronoms de la première et de la troisième personne sont associés, mais le *il* désigne une partie ou une émanation du *moi* :

Ce pas lourd sur le trottoir
[...]
Il s'est séparé de moi³⁵⁰.

La structure sous-jacente peut du reste se dissimuler, en particulier quand la disjonction relève de l'implicite. C'est le cas dans ce vers, où le surprenant *contact* entre l'« alpiniste » et son propre corps suppose un dédoublement préalable :

Ne sait-il plus même dans le délire
Lier des mots qui longtemps l'ont hanté,
Ne serait-il qu'un mont d'humilité
Toujours croissant, en étrange aventure,
Toujours faisant sa propre ascension [...] ?³⁵¹

Le marqueur de distance relève en général du lexique :

Je me *perds de vue*³⁵²
Et pourtant je me vois rassembler des étoiles³⁵³,

mais un morphème grammatical peut venir le renforcer — comme ici le démonstratif *ce*, qui souligne l'écart entre l'énonciateur et son double :

Et pourtant je suis bien ce prudent et ce frère
Qu'on devine au travers du nocturne buisson³⁵⁴.

Enfin, la marque revêt une forme purement morphosyntaxique lorsque le texte recourt à la locution restrictive *ne... que* pour exprimer non plus une coupure drastique, mais une absence au coeur des choses, comme un basculement progressif dans l'irréalité :

³⁴⁷ « Le Portrait », *Gravitations*, p. 160.

³⁴⁸ « Je serai franc ainsi qu'une main grande ouverte... », *Poèmes*, p. 52.

³⁴⁹ « Le Forçat », *Le Forçat innocent*, p. 235.

³⁵⁰ « 47 boulevard Lannes », *Gravitations*, p. 167.

³⁵¹ « Il vit toujours, il en fait ses excuses... », *Le Corps tragique*, p. 597.

³⁵² « Plein ciel », *1939-1945*, p. 438.

³⁵³ « Ciel et terre », *1939-1945*, p. 443.

³⁵⁴ *Ibid.*

Écoute, ce n'est plus que dans mon souvenir
Que le bois est encor le bois, et le fer, dur³⁵⁵.

On le voit, les énoncés disjonctifs paradoxaux orchestrent les niveaux lexical et syntaxique selon deux grands modèles : ou bien la syntaxe crée des failles là où le lexique présente une forte homogénéité (ex. : « oiseaux sans ailes » ou « toucher sans les doigts), ou bien une lexie vient perturber des complémentarités morphosyntaxiques (« J'ai vécu *loin de moi* » ou « Je me *perds de vue* »).

3. Les séquences disjonctives dans l'espace du poème

Après la description des schémas logiques sous-jacents et des structures syntaxico-lexicales, l'analyse peut à présent remonter jusqu'à la surface du poème, où les séquences se caractérisent par leur *étendue* et la *distribution* de leurs éléments dans le cadre du vers ou du verset ainsi que par leur *place*.

A. Longueur et distribution dans le cadre métrique

La longueur des séquences disjonctives varie dans des proportions importantes. Elles peuvent se résumer à quelques syllabes, ou plus précisément à une suite tétrasyllabique, comme dans « *croire sans croire* »³⁵⁶, « *loin d'elle-même* »³⁵⁷, « *si loin de soi* »³⁵⁸, ou dans ce vers :

Ces ailes d'oiseaux près d'*oiseaux sans ailes*³⁵⁹,
pentasyllabique (« *Portraits sans modèles* »³⁶⁰), hexasyllabique (« *Mon front n'est plus à moi* »³⁶¹), ou encore heptasyllabique (« *Agenouillée sans genoux* »³⁶², « *Comme je me vois de loin !* »³⁶³) voire octosyllabique (« *Du fond de sa plainte sans voix* »³⁶⁴).

³⁵⁵ « Le Nuage », *Les Amis inconnus*, p. 327.

³⁵⁶ Titre d'un poème de *L'Escalier*, p. 584.

³⁵⁷ « La Mer proche », *Oublieuse mémoire*, p. 513.

³⁵⁸ « À la nuit », p. 475.

³⁵⁹ « Ce peu... », *1939-1945*, p. 440.

³⁶⁰ Titre d'une section de *1939-1945*, p. 449.

³⁶¹ « Plein ciel », *1939-1945*, p. 438.

³⁶² « Je suis une âme qui parle... », *Les Amis inconnus*, p. 308.

³⁶³ « Nuit en moi, nuit au dehors... », *La Fable du monde*, p. 382.

³⁶⁴ « La Belle Morte », *Gravitations*, p. 201.

Ces séquences courtes n'occupent pas forcément tout le vers. Un hémistiche peut suffire à les inclure :

*J'ai vécu loin de moi dans la ville tarie*³⁶⁵

Nous poussons dans le noir de caverne en caverne,
Notre corps sans le corps et pour toute lanterne
Le maigre lumignon du monde intérieur³⁶⁶.

Elles peuvent aussi s'inscrire à l'intérieur d'un verset, comme cette formule de sept syllabes :

Tu vis séparée de toi comme si tu étais ta propre soeur³⁶⁷.

Ces syntagmes disjonctifs sont parfois couplés, soit à l'intérieur d'un vers :

Elle bouge sans bouger, elle sourit sans sourire³⁶⁸,

soit dans deux vers successifs :

Mes mains ne sont plus miennes
Mon front n'est plus à moi³⁶⁹.

Lorsque la séquence déborde du cadre métrique, plusieurs schémas coexistent. Les deux termes peuvent occuper, grâce à un enjambement, les positions vedettes de fin et de début de vers :

Ainsi qu'un peuple de *statues* *Sans socle* et toujours ambulantes³⁷⁰

ou bien le rapport paradoxal s'établit entre la fin du premier vers et l'ensemble du second :

[...] *toi Que je veux situer Sans savoir où tu es*³⁷¹

*Je te donne un poisson Qui n'a pas besoin d'eau*³⁷².

Le premier vers peut aussi proposer l'amorce d'un paradoxe que le suivant vient confirmer ou développer :

³⁶⁵ « Je serai franc ainsi qu'une main grande ouverte... », *Poèmes*, p. 52.

³⁶⁶ « À la nuit », p. 475.

³⁶⁷ « Le Portrait », *Gravitations*, p. 160.

³⁶⁸ « Mon enfance voudrait courir dans la maison... », *Le Corps tragique*, p. 627.

³⁶⁹ « Le Forçat », *Le Forçat innocent*, p. 235.

³⁷⁰ « Visages », *À la nuit*, p. 478.

³⁷¹ « La Belle Morte », *Gravitations*, p. 201.

³⁷² « Rencontre », *1939-1945*, p. 442.

Une nuit sans étoiles, Sans courbe ni nuages³⁷³

Village sans rues ni clocher, Sans drapeau, ni linge à sécher³⁷⁴

Dans ce village sans tombeaux, Sans rameaux ni pâtures³⁷⁵.

Enfin, il arrive que la séquence réclame l'intégralité des deux vers pour se déployer :

Et sans les avoir jamais vus, Un à un, je les reconnus³⁷⁶

Il avait tant voyagé *Que son cœur très allégé Précédait son corps moins leste*³⁷⁷.

La séquence disjonctive atteint alors une longueur *moyenne* par comparaison avec les syntagmes courts présentés plus haut. Il en va de même lorsqu'elle recouvre un décasyllabe :

Sans se mouiller il franchit l'océan³⁷⁸

ou un alexandrin :

Le plomb les traversait sans arrêter leur vol³⁷⁹

Des visages nouveaux formés par le hasard *Riaient et sans que l'on perçût le moindre rire*³⁸⁰.

Plus diffus, dans ce cas, le schéma paradoxal peut néanmoins rester très lisible, comme dans ce vers dont les deux extrémités se répondent :

Oeil plein de prévenance et profond, *sans paupière*³⁸¹.

ou dans celui-ci, qui préfère l'insistance à la concision :

De la fougère *affranchie qui se passe de racines*³⁸²,

La séquence peut prendre plus d'ampleur encore, quitte à y perdre un peu en fermeté. L'énoncé s'étend alors sur trois ou quatre vers « courts », deux alexandrins ou

³⁷³ « L'Allée », *Les Amis inconnus*, p. 301.

³⁷⁴ « Le Village sur les flots », *Gravitations*, p. 207.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 208.

³⁷⁶ « Les Bijoux », *Comme des voiliers*, p. 32 et 33.

³⁷⁷ « La Chanson du baladin », *Débarcadères*, p. 156.

³⁷⁸ « Bon voisinage », *Oublieuse mémoire*, p. 530.

³⁷⁹ « Vivre encore », *Les Amis inconnus*, p. 326.

³⁸⁰ « Dans la chambre où je fus rêvait un long lézard... », *Le Forçat innocent*, p. 248.

³⁸¹ « Le Forçat », *Le Forçat innocent*, p. 237.

³⁸² « Apparition », *Gravitations*, p. 164. On voit que, dans ce vers, le rapport paradoxal s'appuie sur une redondance.

deux versets :

Dieu allant à pas de géant De l'un à l'autre tout le temps Sans avoir besoin de bouger³⁸³.

La narration, d'une part, le discours, de l'autre, semblent favoriser l'émergence de ces longues séquences :

Bien qu'elle ne fît rien Que de ne pas bouger La petite muette N'en faisait qu'à sa tête³⁸⁴

Lorsque sans bouger un doigt tu nous distribues Villages et clochers, champs, rivières et nues³⁸⁵

Je m'allonge sur le dos, moi qui ne sais même pas nager ni faire la planche Et ne parviens pas à me mouiller³⁸⁶.

Bref, une grande diversité règne en la matière. Les paradoxes les plus percutants sont généralement les plus courts, mais l'importance du pôle disjonctif dans l'univers poétique induit des formes multiples, variant avec la spécificité du texte ; ainsi les séquences peuvent-elles s'allonger notablement lorsque le poème se fait narratif ou discursif.

B. Place des séquences disjonctives

La place dévolue aux paradoxes disjonctifs doit elle aussi être envisagée, puisqu'elle reflète l'importance que le texte leur confère. Ils peuvent évidemment loger dans le corps du poème : le texte les assimile sans peine, selon des procédures que l'on se réserve d'analyser plus bas³⁸⁷. Il ne néglige pas pour autant de souligner par des moyens divers leur rôle stratégique.

À l'intérieur du poème, la séquence peut tirer d'un contraste un relief tout particulier. Elle se détache alors dans un vers court entouré de versets :

Je ne puis rien pour la mère dont va s'éteindre le fils
Sinon vous faire allumer, chandelles de l'espérance.
S'il n'en était pas ainsi, est-ce que vous connaîtriez,
Petits lits mal défendus, la paralysie des enfants.
Je suis coupé de mon oeuvre,
Ce qui est fini est lointain et s'éloigne chaque jour³⁸⁸

³⁸³ « La Colombe », *Oublieuse mémoire*, p. 494.

³⁸⁴ « Le Mirliton magique », *Le Corps tragique*, p. 628.

³⁸⁵ « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 509.

³⁸⁶ « Un homme à la mer », *Gravitations*, p. 224.

³⁸⁷ V. chapitre IV (« Les contextes du paradoxe »).

³⁸⁸ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 367.

ou dans le seul distique — répété en finale, qui plus est — d'un poème formé par ailleurs de quatrains :

C'étaient les bijoux de ma Mère
Qui souriaient là sous ma main,
Dans le coffret de maroquin,
Pleins d'une lointaine lumière,

*Et sans les avoir jamais vus,
Un à un, je les reconnus*³⁸⁹.

Mais le paradoxe disjonctif occupe aussi volontiers l'un des lieux clés du poème. Ainsi le trouve-t-on en début de strophe :

*Regards sans iris ni racines
Rôdant dans l'espace argentin,
Ô regards, serez-vous enfin
Retenus par une rétine ?*³⁹⁰

où il peut imprimer sa marque au point d'engendrer d'autres séquences de même nature :

J'ai vécu loin de moi dans la ville tarie,
Que de fois je me suis vu comme un étranger !
Mais je vais vers mon coeur, comme vers ma patrie³⁹¹.

Le début de strophe peut en outre correspondre à un changement prosodique important, comme dans « 47 boulevard Lannes », où le vers court succède au verset :

Autour de moi je vois bien que c'est l'année où nous sommes
Et cependant on dirait le premier jour du monde
Tant les choses se regardent fixement
Entourées d'un mutisme différent.

*Ce pas lourd sur le trottoir
Je le reconnais c'est le mien,
Je l'entends partir au loin,
Il s'est séparé de moi*³⁹².

Symétriquement, les paradoxes disjonctifs s'inscrivent volontiers en fin de strophe. Dans « Loin de l'humaine saison », l'un des sizains s'achève sur une séquence énergique pour introduire le discours des « muets » :

Où mon chemin parmi ces hommes

³⁸⁹ « Les Bijoux », *Comme des voiliers*, p. 32 et 33.

³⁹⁰ « Commencements », *Gravitations*, p. 173.

³⁹¹ « Je serai franc ainsi qu'une main grande ouverte... », *Poèmes*, p. 52. Certes, le dernier de ces vers évoque un *retour*, mais celui-ci fait suite à une *dissociation* dont les effets se font encore sentir.

³⁹² « 47 boulevard Lannes », *Gravitations*, p. 167.

Et ces femmes qui me font signe ?
Parmi ces forçats de l'histoire,
Ces muets se poussant du coude
Qui me regardent respirer
*Disant dans leur langue sans voix [...]*³⁹³.

De même, le deuxième huitain de « Prophétie » se termine par une disjonction spectaculaire :

*Un poisson volant et magique
Qui ne saura rien de la mer*³⁹⁴,

tout comme ce dizain de « La terre chante » :

*Laisse-moi t'apaiser d'une course éternelle
Dans le silence ailé de notre envol sans ailes*³⁹⁵.

Autre position vedette que la figure ne manquera pas d'investir : le début du poème. À l'ouverture du texte, la formule se détache vigoureusement, mais en même temps elle détermine le mode de lecture, fournit la clé du code. Il est donc très significatif que l'incipit marque à maintes reprises la disjonction paradoxale :

Dans un monde clos et clair
Sans océan ni rivières,
Une nef cherche la mer³⁹⁶

On voyait le sillage et nullement la barque³⁹⁷

*Chaque objet séparé de son bruit, de son poids,
Toujours dans sa couleur, sa raison et sa race
Et juste ce qu'il faut de lumière, d'espace
Pour que tout soit agile et content de son sort*³⁹⁸

À pas subtils quelqu'un vient s'établir chez moi,
Il n'a pas de visage ni corps ni mains ni doigts³⁹⁹

Bien qu'elle n'en eût point Elle jouait des ailes⁴⁰⁰.

³⁹³ « Loin de l'humaine saison... », *Gravitations*, p. 213.

³⁹⁴ « Prophétie », *Gravitations*, p. 168.

³⁹⁵ « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 509.

³⁹⁶ « Équipages », *Gravitations*, p. 173.

³⁹⁷ « Le Sillage », *Les Amis inconnus*, p. 315.

³⁹⁸ « Le Monde en nous », *Les Amis inconnus*, p. 340.

³⁹⁹ « Quelqu'un », *Le Corps tragique*, p. 600.

⁴⁰⁰ « Le Mirliton magique », *Le Corps tragique*, p. 628.

On pouvait s'y attendre, la fin du poème constituera aussi l'un des lieux d'élection du paradoxe disjonctif, comme en témoignent ces vers de clôture :

Sans se mouiller il franchit l'océan⁴⁰¹

C'est moi que je cherche en vain⁴⁰².

Ici encore, la position vedette peut être soulignée par un changement de mètre ; ainsi dans « Le doute suit mes vers comme l'ombre ma plume », le paradoxe se coule dans un distique d'hexasyllabes qui conclut un poème en alexandrins :

Ne suis-je qu'un rappel tendre de vos génies,
Un violon vibrant d'une vôtre harmonie ?
Mes vers sont-ils de moi jusque dans la racine ?
Ne sont-ils qu'une greffe obscure qui décline ?
Et mon coeur serait-il
*De lui-même en exil ?*⁴⁰³

Enfin, une séquence disjonctive très fermement structurée peut donner son titre au poème (« Croire sans croire »⁴⁰⁴) ou à la section (« Portraits sans modèles »⁴⁰⁵).

En définitive, la place du paradoxe disjonctif dans le poème reflète son intérêt stratégique : non seulement le texte désigne la figure comme capitale en lui octroyant une position clé, mais encore il peut se nourrir de sa logique en début de poème ou de section ou bien l'installer en finale pour souligner le rôle éminent du principe disjonctif dans son fonctionnement.

4. Structures prosodiques et phonétiques du paradoxe disjonctif

Si la place des paradoxes disjonctifs se révèle un *indicateur* précieux de leur importance au regard du code textuel, les niveaux métrique et phonétique présenteront un intérêt tout autre, centré sur les *relations* qui s'instaurent avec le niveau sémantique.

A. Les relations entre le rythme et la nature des paradoxes disjonctifs

On ne saurait en effet dissocier la nature et le rythme des séquences disjonctives. Ainsi, parmi les vers courts, se dessine une opposition entre le pair et l'impair. Grâce à leur légèreté et à leur souplesse, les mètres pairs courts (hexa- et octosyllabique) se prêtent aux bons mots, aux concetti, comme dans ce paradoxe précieux :

⁴⁰¹ « Bon voisinage », *Oublieuse mémoire*, p. 530.

⁴⁰² « Un cheval confidentiel... », *Le Corps tragique*, p. 617.

⁴⁰³ *Poèmes*, p. 53.

⁴⁰⁴ *L'Escalier*, p. 584.

⁴⁰⁵ *1939-1945*, p. 449.

Venez-vous m'aider à finir
Avec ce délicat sourire
Qui veut tout dire sans le dire ?⁴⁰⁶

Cependant, proches des rythmes de la prose, ils s'adaptent sans aucune difficulté à la narration et prennent volontiers les accents du conte :

Bien qu'elle n'en eût point
Elle jouait des ailes⁴⁰⁷

Dieu allant à pas de géant
De l'un à l'autre tout le temps
Sans avoir besoin de bouger⁴⁰⁸.

La rapidité et la concision de ces mètres conviennent aussi aux *déconstructions* :

Une nuit sans étoiles,
Sans courbe ni nuages⁴⁰⁹

Village sans rues ni clocher,
Sans drapeau, ni linge à sécher⁴¹⁰

Regards sans iris ni racines⁴¹¹.

Dans le même esprit, le texte suspend volontiers dans ces cadres métriques la condition nécessaire au *procès* :

Et sans pas, toujours avançant⁴¹²

ou à l'*existence* de l'être ou de l'objet évoqué :

Des vins sans vignes des lointains⁴¹³

Je te donne un poisson
Qui n'a pas besoin d'eau⁴¹⁴.

⁴⁰⁶ « Madame », *Oublieuse mémoire*, p. 491.

⁴⁰⁷ « Le Mirliton magique », *Le Corps tragique*, p. 628.

⁴⁰⁸ « La Colombe », *Oublieuse mémoire*, p. 494.

⁴⁰⁹ « L'Allée », *Les Amis inconnus*, p. 301.

⁴¹⁰ « Le Village sur les flots », *Gravitations*, p. 207.

⁴¹¹ « Commencements », *Gravitations*, p. 173.

⁴¹² « Visages », *À la nuit*, p. 478.

⁴¹³ « Homo sapiens », *1939-1945*, p. 466.

⁴¹⁴ « Rencontre », *1939-1945*, p. 442.

À travers ces diverses opérations, il semble que les êtres et les choses perdent peu à peu leur matérialité, qu'ils se « déréfient ». Les séquences impaires, quant à elles, ne se contentent pas de vider le concept de ce qui le constitue : elles font passer une frontière au cœur même de l'être. C'est en effet bien souvent en cinq ou sept syllabes que s'exprime la coupure ontologique évoquée plus haut :

Je me perds de vue⁴¹⁵

Comme je me vois de loin !⁴¹⁶

Je suis coupé de mon oeuvre⁴¹⁷

C'est moi que je cherche en vain⁴¹⁸.

Incluse dans un verset ou un vers de quatorze syllabes, la formule impaire garde sa spécificité :

Habitué des lointains, je suis très loin de moi-même⁴¹⁹

Tu vis séparée de toi comme si tu étais ta propre soeur⁴²⁰.

L'être n'est plus seulement frappé dans ses propriétés ni même dans ses éléments constitutifs, mais dans son essence. Comment ne pas douter, devant de tels énoncés, de sa capacité à se rassembler ? Déjà il est devenu impossible de le situer. L'unité semble alors relever de la nostalgie ou du rêve inaccessible.

Pour les mètres longs, la distinction entre pair et impair cesse d'être opératoire, puisqu'au-delà du décasyllabe, les seuls mètres employés sont l'alexandrin et, plus rarement, le vers de quatorze syllabes. Le rythme du premier et la tradition qu'il véhicule donnent volontiers à la séquence des accents oratoires :

Regarder sans regard et toucher sans les doigts,
Se parler sans avoir de paroles ni voix⁴²¹.

Grâce à son ampleur, somme toute rassurante, le discours paradoxal peut même atteindre à une certaine sérénité :

Lorsque sans bouger un doigt tu nous distribues

⁴¹⁵ « Plein ciel », 1939-1945, p. 438.

⁴¹⁶ « Nuit en moi, nuit au dehors... », *La Fable du monde*, p. 382.

⁴¹⁷ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 367.

⁴¹⁸ « Un cheval confidentiel... », *Le Corps tragique*, p. 617.

⁴¹⁹ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 368.

⁴²⁰ « Le Portrait », *Gravitations*, p. 160.

⁴²¹ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

Villages et clochers, champs, rivières et nues⁴²²

Nous marchions à son pas comme de vieux amis
Qui se prennent un peu le bras pour mieux s'entendre
Et préfèrent causer ainsi, sans se parler⁴²³.

Quant au vers de quatorze syllabes, sa longueur lui permet d'accueillir des formes renforcées, « emphatiques », de paradoxes disjonctifs :

Sans bouger je déambule et je vais de ciel en ciel⁴²⁴

Habitué des lointains, je suis très loin de moi-même⁴²⁵.

Sans doute faut-il se garder de tout excès de systématisation. Il reste que les séquences disjonctives paires et impaires tendent à s'opposer, au total, comme la *suspension à la coupure*, les premières affectant les êtres et les choses dans leurs éléments constitutifs, les secondes à la racine de leur identité.

B. Les structures phonétiques du paradoxe disjonctif

Supervielle prétendait s'intéresser fort peu à la substance sonore des mots⁴²⁶. Pourtant, bien des séquences paradoxales disjonctives présentent une structure phonétique qui n'est pas sans rapport avec leur fonctionnement sémantique.

Le niveau phonétique intervient en fait de deux façons opposées dans l'économie du paradoxe disjonctif. Conformément à la tradition rhétorique, il peut d'abord se limiter à un effet de renforcement par le biais de l'harmonie imitative ou expressive. Certaines séquences sont par exemple ponctuées de sonorités de la même famille, comme dans « *La Belle Morte* », où le jeu d'écho légèrement déformant des nasales suggère la profondeur :

Comment t'aider, morte évasive,
[...]
Et rapprocher un peu de toi
Cette houle sur les platanes
Que ton beau néant me réclame
Du fond de sa plainte sans voix⁴²⁷.

⁴²² « *La terre chante* », *Oublieuse mémoire*, p. 509.

⁴²³ « *Vivre encore* », *Les Amis inconnus*, p. 326.

⁴²⁴ « *Tristesse de Dieu* », *La Fable du monde*, p. 368.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ Ainsi déclarait-il à Octave Nadal : « Sauf de rares fois, les mots n'existent pas pour moi ; ils s'effacent derrière ce que je veux dire » (« Conversation avec Supervielle », *À mesure haute*, Mercure de France, 1964, p. 264).

⁴²⁷ « *La Belle Morte* », *Gravitations*, p. 201.

Une assonance, une allitération ou la combinaison des deux produisent des effets similaires :

Mes mains ne sont plus miennes,
Mon front n'est plus à moi⁴²⁸

Ainsi m è me loin d'elle-m ème,
Elle est là parce que je l'aime⁴²⁹

Ces muets se poussant du coude
[...]
Disant dans leur langue sans voix⁴³⁰

Et des yeux sans fond qui se gorgent
Des y ins sans ygne des lointains⁴³¹.

S'agit-il d'évoquer ici une émotion un peu balbutiante, là le mystère ou le rêve ? Les interprétations peuvent varier. En revanche, il n'est guère contestable que ces récurrences renforcent l'effet paradoxal, qu'elles lui servent de « caisses de résonance ».

Ce phénomène apparaît plus nettement encore lorsque les structures phonétiques se compliquent. Le premier terme d'une séquence paradoxale est ainsi mis en évidence par une disposition en chiasme du [i] et du [ɛ], le [R] assurant la continuité :

Ce navi re err ant, r empli de mar ins,
Mais c'est moi, glissant sur la mappemonde⁴³².

Ailleurs, une séquence privative sera scandée par quatre occurrences de [i] et une alternance quasi régulière des [R] et des [s] :

Regards sans i r i s ni rac ines⁴³³.

D'autres jeux d'écho produiront un effet semblable : la répétition, lexicale, sans doute, mais aussi phonétique :

Nous poussons dans le noir de caverne en caverne
Notre corps sans le corps [...]⁴³⁴,

ou plus subtilement, la paronomase, toujours d'une grande efficacité quand il s'agit de

⁴²⁸ « Le Forçat », *Le Forçat innocent*, p. 235.

⁴²⁹ « La Mer proche », *Oublieuse mémoire*, p. 513.

⁴³⁰ « Loin de l'humaine saison », *Gravitations*, p. 213.

⁴³¹ « *Homo sapiens* », 1939-1945, p. 466.

⁴³² « Ce peu... », 1939-1945, p. 440.

⁴³³ « *Commencements* », *Gravitations*, p. 173.

⁴³⁴ « À la nuit », p. 475.

souligner une opposition :

[...] son *coeur* très allégé
Précédait son *corps* moins leste⁴³⁵.

La mise en relief peut aussi s'obtenir par une rime intérieure :

Dans ce village sans tombeaux,
Sans ramages ni pâturages⁴³⁶

voire par des rimes brisées⁴³⁷ parfaitement conformes au modèle rhétorique :

Regarder sans *regard* et toucher sans les doigts,
Se parler sans avoir de paroles ni voix⁴³⁸.

Tous ces exemples convergent : ils montrent en effet des structures phonétiques au service des contenus, visant surtout à *souligner* l'énoncé paradoxal. Le rôle joué ici par le niveau phonique s'inscrit dans la tradition, qui plie les sonorités aux exigences du sens et leur interdit de se constituer en discours autonome.

Mais ces jeux d'écho savent se faire plus perturbants et ce, précisément, en s'émancipant du niveau sémantique pour constituer un authentique contre-discours. Ainsi, dans :

Ces ailes d'oiseaux près d'oiseaux sans ailes⁴³⁹,

les récurrences phonétiques — renforcées, il est vrai, par le chiasme lexical — produisent une homogénéité et une continuité qui entrent en contradiction avec la coupure impliquée par le sémantisme du vers. Il en va de même dans cette séquence où l'action est présentée sans ce qui la rend possible :

Dans le silence ailé de notre envol sans ailes⁴⁴⁰.

En effet, non seulement l'adjectif « ailé » postule la présence de l'objet manquant, mais encore les sonorités (le [l] plusieurs fois répété et les nombreuses fricatives) évoquent puissamment les ailes absentes !

Le niveau phonétique ne se limite donc pas à renforcer la formule disjonctive ; il sait aussi la questionner, menacer son unité et contribuer aux jeux labyrinthiques du paradoxe en le démultipliant.

⁴³⁵ « La Chanson du baladin », *Débarcadères*, p. 156.

⁴³⁶ « Le Village sur les flots », *Gravitations*, p. 208.

⁴³⁷ « Les vers ne riment pas seulement par la fin, mais aussi par la césure » (Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 237).

⁴³⁸ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

⁴³⁹ « Ce peu... », *1939-1945*, p. 440.

⁴⁴⁰ « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 509.

5. Thématique des paradoxes disjonctifs

La diversité formelle des séquences disjonctives va-t-elle retentir sur leur thématique ? En fait, sur ce plan, la bipolarité l'emporte sur la multiplicité : d'une part, la disjonction paradoxale s'organise autour de deux principes, la *coupure* et, à l'opposé, le *lien*, symbole d'une communication souvent menacée et pour cette raison même, opiniâtrement préservée ou réinventée, d'autre part elle expérimente le point de basculement entre l'action et l'abstention, le mouvement et l'inertie.

A. *La rupture et la nécessité d'une réparation*

Comme on pouvait s'y attendre, les paradoxes disjonctifs expriment la rupture. La ligne de séparation passe entre l'*être*, ou plutôt le *faire*, et le *paraître* :

Un nuage de garçons glisse toujours vers ses lèvres
Sans qu'il paraisse avancer⁴⁴¹,

mais aussi, comme on l'a vu, entre le procès et sa manifestation ou sa conséquence logique :

Des visages nouveaux formés par le hasard
Riaient et sans que l'on perçût le moindre rire⁴⁴²

Si je m'approche du miroir
Je n'y découvre rien de moi⁴⁴³.

Cette faille inscrite dans le monde des phénomènes et le manque qui en résulte affectent évidemment la nature. Le ciel nocturne en porte la trace, avec ses étoiles assimilées à des « **milliers d'yeux dont aucun ne voit** »⁴⁴⁴ et l'eau, qui se dérobe aux navires et aux poissons, en vient à symboliser l'absence :

Une nef cherche la mer⁴⁴⁵

Dans quel aérien désert sont morts les poissons volants ?⁴⁴⁶

Le manque et l'impuissance semblent frapper cet élément que la *doxa* associe à la vie et à la fertilité, mais qui perd ici la première de ses propriétés :

⁴⁴¹ « Sans murs », *Gravitations*, p. 176.

⁴⁴² « Dans la chambre où je fus rêvant un long lézard... », *Le Forçat innocent*, p. 248.

⁴⁴³ « Réveil », *Le Forçat innocent*, p. 271.

⁴⁴⁴ « Visite de la nuit », *Les Amis inconnus*, p. 346.

⁴⁴⁵ « Équipages », *Gravitations*, p. 173.

⁴⁴⁶ « Sans murs », *Gravitations*, p. 176.

Sans se mouiller il franchit l'océan⁴⁴⁷

[...] coulent des cascades qui ne mouillent rien⁴⁴⁸

Je m'allonge sur le dos, moi qui ne sais même pas nager ni faire la planche
Et ne parviens pas à me mouiller⁴⁴⁹.

En outre, ce symbole séculaire de l'écoulement du temps devient porteur de ruptures, de discontinuité :

On voyait le sillage et nullement la barque⁴⁵⁰.

La division intérieure va aussi concerner les êtres vivants. Le texte évoque d'étranges mutilations dans des tableaux composés de « *mille poissons sans visage* »⁴⁵¹ ou d'« *ailes d'oiseaux près d'oiseaux sans ailes* »⁴⁵². Ailleurs se constitue un bestiaire paradoxal où les animaux semblent coupés d'eux-mêmes, comme désincarnés, tels ce « *poisson [...] qui ne saura rien de la mer* »⁴⁵³ et ce « *cheval qui jamais ne souleva de poussière* »⁴⁵⁴. Le texte peut se montrer plus explicite encore :

Ce sont bêtes sans chair⁴⁵⁵.

Les humains n'échapperont pas à ces phénomènes. « *Commencements* » évoque de « *beaux gestes sans bras* »⁴⁵⁶, le cavalier du « *Survivant* » se coupe une main⁴⁵⁷ et l'énonciateur du « *Forçat* », surveillé par un « *oeil [...] sans paupière* »⁴⁵⁸, déplore :

⁴⁴⁷ « Bon voisinage », *Oublieuse mémoire*, p. 530.

⁴⁴⁸ « Le Chant du malade », *L'Escalier*, p. 574.

⁴⁴⁹ « Un homme à la mer », *Gravitations*, p. 224.

⁴⁵⁰ « Le Sillage », *Les Amis inconnus*, p. 315.

⁴⁵¹ « Haute mer », *Gravitations*, p. 207.

⁴⁵² « Ce peu... », *1939-1945*, p. 440.

⁴⁵³ « Prophétie », *Gravitations*, p. 168.

⁴⁵⁴ « Allons, mettez-vous là au milieu de mon poème... », *La Fable du monde*, p. 392.

⁴⁵⁵ « Plein ciel », *Le Forçat innocent*, p. 285. On se souvient que les oiseaux, notamment, ne semblent pas posséder de corps : « Le plomb les traversait sans arrêter leur vol » (« Vivre encore », *Les Amis inconnus*, p. 326) « Et les oiseaux traversent la cloison sans que tombe même un petit peu de plâtras » (« Le Chant du malade », *L'Escalier*, p. 574).

⁴⁵⁶ *Gravitations*, p. 172.

⁴⁵⁷ *Gravitations*, p. 169.

⁴⁵⁸ *Le Forçat innocent*, p. 237.

Mes mains ne sont plus miennes,
Mon front n'est plus à moi⁴⁵⁹.

Bref, le champ lexical du corps se trouve à maintes reprises associé à la coupure et à l'absence.

Devant ces dissociations répétées et multiformes, il devient indispensable de renforcer la cohésion de l'univers poétique. Aussi toute forme de communication sera-t-elle regardée comme infiniment précieuse. Les paradoxes disjonctifs, par lesquels le vide se creuse, vont, curieusement, porter la marque de ce besoin de jeter des ponts par-dessus le vide, à la fois pour atteindre l'autre et pour sortir de soi. Le regard en fournit un premier exemple. Sans doute les « **yeux sans fond** »⁴⁶⁰ et les « **yeux sans rivage** »⁴⁶¹, noyés dans leur immensité, semblent-ils condamnés à rester prisonniers d'eux-mêmes, tout comme ces « **yeux sans regard, sauf pour la cruauté** » évoqués dans 1939-1945⁴⁶². Parfois, en revanche, le regard permet d'appréhender un objet et à travers lui, d'esquisser une relation avec autrui, comme ici, devant les bijoux de la mère morte :

Et sans les avoir jamais vus
Un à un je les reconnus⁴⁶³.

Très souvent associé à la mort dans les séquences disjonctives, le thème du regard se charge d'une dualité qui résume assez bien notre problématique. Certes, à travers des formules du type « **regarder sans regard** »⁴⁶⁴ ou « **larmes sans yeux** »⁴⁶⁵ s'exprime avant tout la mutilation définitive que représente la mort. Mais par-delà l'impasse intellectuelle, l'aporie qu'elle constitue pour l'homme et son besoin de communiquer, perdurent une tension vers l'autre (« regarder ») et une sensibilité (« larmes ») si vivaces que la mort même ne peut les étouffer.

Qu'en sera-t-il de la parole ? Le texte évoque la possibilité de « **causer [...] sans se parler** »⁴⁶⁶, « **de tout dire sans le dire** »⁴⁶⁷. Les pouvoirs du verbe ne seraient-ils pas

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 235.

⁴⁶⁰ « *Homo sapiens* », 1939-1945, p. 466.

⁴⁶¹ « *Offrande* », 1939-1945, p. 454.

⁴⁶² « Ô calme de la mort, comme quelqu'un t'envie... », 1939-1945, p. 448.

⁴⁶³ « *Les Bijoux* », *Comme des voiliers*, p. 32 et 33.

⁴⁶⁴ « *Sonnet* », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ « *Vivre encore* », *Les Amis inconnus*, p. 326.

⁴⁶⁷ « *Madame* », *Oublieuse mémoire*, p. 491.

surestimés ? De telles formules soulignent en effet la *limite* de la parole. De même, dans ces vers :

Du fond de sa plainte sans voix⁴⁶⁸

Disant dans leur langue sans voix⁴⁶⁹

Se parler sans avoir de paroles ni voix⁴⁷⁰,

la communication se passe fort bien de toute verbalisation. Cela dit, ces vers évoquent le langage des morts. Le message est donc double : si la parole est l'apanage des vivants, de l'autre côté du miroir vont coexister un besoin très profondément ancré de communiquer et un incommensurable sentiment d'impuissance devant ce verbe qui se dérobe.

Mais la parole n'est pas seulement bornée par la mort. Ses limites s'éprouvent aussi dans certaines situations de communication. Ainsi, lorsque Dieu tente de s'adresser aux hommes, son verbe est frappé d'impuissance :

Et je ne peux vous souffler comment il faudrait s'y prendre⁴⁷¹

Et je vous vois avancer vers d'aveuglants précipices

*Sans pouvoir vous les nommer*⁴⁷².

Parmi les hommes, séparés par des « **années-lumière** »⁴⁷³, la parole affronte aussi des distances qui aggravent la coupure en même temps qu'elles avivent le besoin de communiquer. La même ambiguïté caractérise l'écrit : les « **bornes sans inscription** » du « **Hors-venu** »⁴⁷⁴ dressées comme autant de pages blanches, semblent symboliser simultanément la nécessité et la stérilité du verbe, le besoin de communiquer et le silence qui s'ensuit comme une fatalité.

Restent le rêve, et l'amour. Dans *Gravitations*, un climat onirique permet à « **Quatre chevaux de front aux oeillères de nuit** » de parcourir le monde sans toucher terre :

Ils font le tour du monde

Pensant à autre chose

Et sans toucher le sol⁴⁷⁵.

Leur message restera obscur, mais pour l'énonciateur, ils comptent parmi les

⁴⁶⁸ « La Belle Morte », *Gravitations*, p. 201.

⁴⁶⁹ « Loin de l'humaine saison », *Gravitations*, p. 213.

⁴⁷⁰ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

⁴⁷¹ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 367.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ « Solitude », *Les Amis inconnus*, p. 324.

⁴⁷⁴ *Les Amis inconnus*, p. 306.

« rencontres » qui donnent son titre au poème. Quant à l'amour, son pouvoir s'exprime au travers d'une formule suspensive :

Sans se mouiller il franchit l'océan⁴⁷⁶.

Ici le lien, de nature magique, se joue des distances, d'autant plus aisément que le poème s'est inscrit dans l'ordre du conte, du merveilleux, où peut se manifester à loisir le fantasme d'un lien surmontant tous les obstacles :

Elle habitait le fin fond de la Chine,
 Lui, un jardin, clos de murs, d'Argentine,
 Mais l'amour pur rapproche tant les êtres
 Que la voyant un jour à sa fenêtre
 Il lui lança une rose en sa fleur
 Et malgré tant de distance à la ronde
 Elle la prit et la mit sur son cœur⁴⁷⁷.

B. Entre *faire* et *non-faire*

Hors du conte, en revanche, les thèmes relatifs à la coupure ou au lien nous placent au point névralgique des *continuums*, là, précisément, où chacun des termes antagonistes est encore mal dépris de son contraire. En articulant la conscience de la brisure et le besoin de « **réparation** »⁴⁷⁸, la plupart des paradoxes disjonctifs se révèlent des lieux de haute densité, où s'expriment inextricablement le manque et l'impatience de le combler, fût-ce symboliquement. De ce fait, dans leurs scénarios, l'inertie n'exclut pas l'action, ni l'immobilité le mouvement. C'est ainsi qu'à travers eux toute une dialectique se déploie en accéléré avec pour conséquence l'inscription du texte à la jonction des contraires, en ce point si difficile à situer où *l'un* devient *l'autre*, quelque part sur l'arête entre *faire* et *non-faire* :

Regarder sans regard⁴⁷⁹ [ex. 1]

Bien qu'elle n'en eût point
 Elle jouait des ailes⁴⁸⁰ [ex. 2]

[...] elle sourit sans sourire⁴⁸¹ [ex. 3]

⁴⁷⁵ « Rencontres », *Gravitations*, p. 198.

⁴⁷⁶ « Bon voisinage », *Oublieuse mémoire*, p. 530.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ Cf. Michel Collot, « Écriture et réparation dans l'œuvre de Supervielle », *Littérature*, n° 90, 1993, p. 38.

⁴⁷⁹ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

⁴⁸⁰ « Le Mirliton magique », *Le Corps tragique*, p. 628.

⁴⁸¹ « Mon enfance voudrait courir dans la maison... », *Le Corps tragique*, p. 627.

Croire sans croire⁴⁸² [ex. 4].

Précisons toutefois que ces rencontres de contraires ou de contradictoires se produisent dans des situations bien particulières : dans la mort (ex. 1), dans les tout premiers jours de la vie, encore marqués par le miracle de la naissance (ex. 2), chez une ombre surgie de la mémoire (ex. 3) ou lors d'une expérience spirituelle (ex. 4), bref, en dehors ou à la périphérie de la vie terrestre.

Ceci se retrouve dans l'expression la plus achevée de ce jeu sur *faire* et *non-faire* : le couple *mouvement-immobilité*. À la fois cloués en eux-mêmes et tendus vers autrui, figés et pourtant traversant l'espace, les êtres qui combinent ces contraires dans des paradoxes disjonctifs relèvent soit de la *marge* soit de la *transcendance*. À l'orée de la vie :

Bien qu'elle ne fît rien
Que de ne pas bouger
La petite muette
N'en faisait qu'à sa tête⁴⁸³

ou bien fantôme issu de la mémoire :

Mon enfance voudrait courir dans la maison
[...]
Elle bouge sans bouger [...]⁴⁸⁴,

ils demeurent inconscients de leur condition. Quant au « Dieu de poésie », en transcendant cette opposition *mobile / immobile*, il fait oublier pour un instant les limites de son pouvoir :

Dieu allant à pas de géant
De l'un à l'autre tout le temps
Sans avoir besoin de bouger⁴⁸⁵.

Grâce à de tels paradoxes, il est en outre possible d'exalter des entités perçues comme supérieures — Paris, par exemple :

Et c'est Paris qui fait irruption par la croisée
[...]
Il va traversant les siècles sans avoir à bouger même le petit doigt⁴⁸⁶

ou la France, à qui le poète exprime son attachement fervent au lendemain de la guerre :

⁴⁸² Titre d'un poème de *L'Escalier*, p. 584.

⁴⁸³ « Le Mirliton magique », *Le Corps tragique*, p. 628.

⁴⁸⁴ « Mon enfance voudrait courir dans la maison... », *Le Corps tragique*, p. 627.

⁴⁸⁵ « La Colombe », *Oublieuse mémoire*, p. 494.

⁴⁸⁶ « Paris », *Naissances*, p. 554.

Ô France où tout se tient à la bonne distance
[...] sans bouger un doigt tu nous distribues
Villages et clochers, champs, rivières et nues⁴⁸⁷.

La thématique du paradoxe disjonctif s'organise par conséquent autour de quelques-uns des axes fondamentaux de l'univers du poète. Elle permet en particulier d'exprimer l'interpénétration des prétendus contraires et l'implication réciproque du *lien* et de la *rupture* qui à tout moment menace, de la *vie* et de la *mort* à travers leurs manifestations les plus évidentes, l'action et le mouvement face à une immobilité jamais absolue, toujours sujette aux ébranlements.

II. Les paradoxes par inversion ou redistribution

Mais, on le sait, la dissociation paradoxale ne se réduit pas à la disjonction : le texte contient aussi, quoiqu'en nombre plus limité, des séquences inversantes et redistributives qui témoignent comme les précédentes d'une logique résolument paradoxale.

1. Les matrices logiques

A. L'inversion

Le schéma de l'inversion se caractérise par sa lisibilité immédiate. Il transparaît notamment lorsqu'un axe jugé dans le code — et selon notre expérience du monde — forcément univoque est orienté contrairement à l'usage :

Les agneaux regagnaient en silence le ventre de leurs mères⁴⁸⁸

Le monde allait à reculons
Vers son commencement polaire⁴⁸⁹

L'avenir sans un pli glisse vers le passé⁴⁹⁰.

Sur l'axe vertical, c'est alors l'attraction céleste qui l'emporte :

Du haut de la tour de Séville

⁴⁸⁷ « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 509.

⁴⁸⁸ « À Lautréamont », *Gravitations*, p. 222.

⁴⁸⁹ « Le monde allait à reculons... », *Le Corps tragique*, p. 604.

⁴⁹⁰ « Les Deux Soleils », *L'Escalier*, p. 588. Convenons que dans cet exemple l'inversion peut prêter à discussion, puisque l'avenir est par nature voué à devenir du passé. Il reste que, selon la représentation dominante, le temps s'écoule du passé vers le présent et du présent vers le futur, comme en témoigne l'orientation de l'axe temporel dans les frises historiques et les schémas linguistiques.

S'élance une très jeune fille,
Mais loin de s'écraser à terre
Voilà qu'elle s'élève en l'air⁴⁹¹

et le « cordon » des générations « va des enfants aux aieux »⁴⁹².

À l'intérieur d'une opposition canonique, les deux termes sont intervertis, comme ici le *contenu* et le *contenant* :

Ici le contenu est tellement plus grand
Que le corps à l'étroit, le triste contenant...⁴⁹³

De même, ce n'est plus le *bruit* qui rompt le *silence*, mais celui-ci qui « étouff[e] dans l'oeuf » le « *vacarme* »⁴⁹⁴. La même opération peut porter sur l'intertexte. Un adage n'affirme-t-il pas que « les yeux sont le miroir de l'âme » ? Dans le texte, « l'âme [...] tire sa couleur de l'iris de nos yeux »⁴⁹⁵. Quant à l'arbre, dont on dit parfois qu'il divise le ciel de ses branches, il est ici non pas l'*agent* mais l'*objet* de ce partage :

Mais le ciel dans le haut en branches le divise⁴⁹⁶.

« À rebours » : ainsi le texte explore les situations que l'expérience nous fait tenir pour immuables :

L'antilope avance vers le tigre⁴⁹⁷

et dans « *La Promenade dans l'escale* », ce n'est pas le voyageur, que l'on suppose fortuné, qui fait l'aumône à l'indigène, mais l'inverse :

Ce nègre me fera l'aumône
Du contenu de son panier⁴⁹⁸.

Ailleurs, ce même voyageur se souvient d'être resté immobile tandis que les continents défilaient devant lui :

C'est beau d'avoir
[...] servi de rivages
À d'errants continents⁴⁹⁹.

⁴⁹¹ « La Giralda », *Oublieuse mémoire*, p. 529.

⁴⁹² « Sans nous », *1939-1945*, p. 430.

⁴⁹³ « Le Corps », *La Fable du monde*, p. 374.

⁴⁹⁴ « Paris », *Naissances*, p. 554.

⁴⁹⁵ « Rien qu'un cri différé qui perce sous le coeur... », *La Fable du monde*, p. 380.

⁴⁹⁶ « Le Chaos et la Crédit », *La Fable du monde*, p. 352.

⁴⁹⁷ « L'Antilope », *Les Amis inconnus*, p. 334.

⁴⁹⁸ « La Promenade dans l'escale », *Poèmes*, p. 98.

De même dans « Départ »⁵⁰⁰, le poète « *montre un paquebot quittant le port ; et, d'une manière étonnante, il ne dit pas qu'il gagne le large, mais que "le large monte à bord"* »⁵⁰¹.

Bon nombre de relations se trouvent ainsi inversées. Une influence, par exemple, s'exerce contrairement à toute prévision ; le poète en fait la confidence à l'auteur du « Testament » :

Qu'il me suffise de te dire
Que c'est ton sage testament
Qui par secret renversement
M'emprisonna dans ce délit⁵⁰².

La relation de cause à effet suscite elle aussi des paradoxes. Quand l'émotion gagne la femme aimée, c'est le poète qui a les larmes aux yeux :

Oh ! je te sens si près qu'en moi tu resplendis,
Et que mes yeux soudain s'emplissent de tes larmes...⁵⁰³

Ici le texte ne précise pas si la réciproque est vraie. Mais les lois de la symétrie sont plus d'une fois respectées sans équivoque. Chez l'homme paradoxal, une permutation s'opère entre les récepteurs sensoriels : la musique s'adresse aux yeux et l'oreille peut voir :

Sous mes tranquilles yeux vous devenez musique,
Comme par le regard, je vous vois par l'oreille⁵⁰⁴.

Le même schéma est à l'œuvre, et sous une forme encore plus évidente, dans ces deux *chassés-croisés*⁵⁰⁵ :

Vos vers battent des cils,
Vos yeux chantent et vibrent⁵⁰⁶ [ex. 1]

L'église sentait le foin
Et la campagne l'encens⁵⁰⁷ [ex. 2]

⁴⁹⁹ « Hommage à la vie », 1939-1945, p. 427.

⁵⁰⁰ *Gravitations*, p. 208-209.

⁵⁰¹ Yves-Alain Favre, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁰² « Testament », 1939-1945, p. 469.

⁵⁰³ « Comme une bienveillante et magnifique fleur... », *Comme des voiliers*, p. 21.

⁵⁰⁴ « Je vous rêve de loin, et, de près, c'est pareil... », *Oublieuse mémoire*, p. 487.

⁵⁰⁵ Cf. définition in B. Dupriez, *Gradus - Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, U.G.E., 10 / 18, p. 110 : « Dans deux séquences verbales syntaxiquement identiques, deux éléments de même fonction ont été permutés ».

⁵⁰⁶ « À un poète », *Oublieuse mémoire*, p. 533.

Si la virtuosité engendre parfois des concetti (ex. 1), l'humour n'est pas absent de ces pratiques paradoxales (ex. 2). Celui-ci se borne en l'occurrence à associer un peu irrévérencieusement église et odeur de foin, peut-être pour conjurer les effets angoissants de la « confusion » régnante. Mais il peut aussi révéler une *vis comica* d'auteur dramatique, comme dans ces vers où un arbre s'adresse à un cheval et à un taureau en mettant en regard deux « impertinences » lexicales, dont l'une est purement idiolectale et l'autre consacrée par l'usage :

*Vos racines volantes
Vous laissent galoper,
Approche-toi, cheval,
Moi, je ne puis bouger.
J'offre de l'ombre autour
D'un immobile pied*⁵⁰⁸.

Jugeant d'après sa propre morphologie, l'arbre emploie le mot *racines* pour désigner les pattes des animaux, répondant par là à l'anthropomorphisme de l'homme qui ne lui reconnaît qu'un « immobile pied » ; les deux formules se font pendant non sans malice, puisque dans la seconde, le paradoxe point sous la catachrèse, réactivé par l'effet de symétrie.

Mais cette double figure croisée ne se limite pas aux jeux de l'humour et de l'esprit : dans le contexte grave et douloureux de « Solitude », c'est sur le même modèle que l'homme et l'étoile échangent leurs « langages » :

*Mais à défaut d'un visage
Les étoiles comprennent ta langue
Et d'instant en instant, familières des distances,
Elles secondent ta pensée, lui fournissent des paroles,
Il suffit de prêter l'oreille lorsque se ferment les yeux.
Oh ! je sais, je sais bien que tu aurais préféré
Être compris par le jour que l'on nomme aujourd'hui⁵⁰⁹
À cause de sa franchise et de son air ressemblant
Et par ceux-là qui se disent sur la Terre tes semblables
Parce qu'ils n'ont pour s'exprimer du fond de leurs années-lumière
Que le scintillement d'un cœur
Obscur pour les autres hommes*⁵¹⁰.

⁵⁰⁷ « Confusion », *Oublieuse mémoire*, p. 535.

⁵⁰⁸ « Premiers jours du monde », *La Fable du monde*, p. 360-361.

⁵⁰⁹ C'est l'auteur qui souligne.

⁵¹⁰ « Solitude », *Gravitations*, p. 324. On pourra certes objecter que, en toute rigueur, le terme de *séquence* ne convient pas ici, puisque le second segment ne fait pas immédiatement suite au premier. Il nous semble néanmoins préférable pour la cohérence du propos de ne pas écarter ce type de configuration, ce qui nous amène à substituer au critère de la *continuité* au sens strict celui, plus souple et en l'occurrence plus opératoire, de la *perceptibilité*. En d'autres termes, deux formules séparées par quelques vers seront perçues comme deux éléments d'un même ensemble lorsque chacune aura besoin de l'autre pour prendre tout son sens.

L'inversion est accomplie : l'étoile possède un riche vocabulaire et l'homme, pour se dire, doit se contenter d'un « scintillement ».

Entre les vivants et les morts, les attributs vont aussi circuler et les rôles permutter. Sous le regard des défunts, les vivants deviennent aussi immatériels que des esprits : « **nous te sommes soudain devenus transparents** », déclare le poète à l'ombre de Ricardo Güiraldes, écrivain argentin mort prématurément. De même, aux yeux du « Ressuscité » — un mort, en fait, mais débordant de vie —, les vivants semblent des fantômes :

Ne me répliquez pas que je suis un mensonge
Je vis plus fort que vous, j'ai fait le tour du sort,
C'est vous qui ressemblez aux figures des songes⁵¹¹.

On voit que les relations les plus déterminantes pour notre perception du monde sont soumises à des inversions. C'est aussi le cas de la paire *animé / inanimé* :

Les marbres sont descendus dans la rue
Tout emmêlés aux bronzes florentins
Bien plus vivants que les vivants timides [...],
Pâles vivants plus morts que tous les morts⁵¹².

Comme l'écrit James A. Hiddleston,

*[d]ans « Statues à Venise », il y a comme un renversement de l'ordre naturel. Les statues quittent leurs socles pour descendre dans la rue comme les humains, tandis que ceux-ci se solidifient et se transforment en statues.*⁵¹³

Ainsi les statues vont-elles arpenter la ville sous le regard fixe, déjà minéral, des hommes :

Chaque statue s'arrache à ses assises
Et sur la place un vent marmoréen
Fige, avançant, les hommes incertains⁵¹⁴.

La relation entre l'homme et Dieu n'est pas plus conforme à la tradition, ce qui suscite chez le premier cette interrogation :

Qui suis-je dans l'ombre égoïste
Pour traiter d'égal à égal
Ce Dieu qui soudain me résiste
Ou c'est moi qui lui fais du mal ?⁵¹⁵

⁵¹¹ « Le Ressuscité », 1939-1945, p. 447.

⁵¹² « Statues à Venise », *Le Corps tragique*, p. 595.

⁵¹³ *Op. cit.*, p. 149.

⁵¹⁴ « Statues à Venise », *Le Corps tragique*, p. 595.

⁵¹⁵ « Dieu derrière la montagne », *Le Corps tragique*, p. 598.

Certes, l'inversion n'est pas parfaite, dans la mesure où la verticalité a été remplacée par une négociation horizontale. Le paradoxe échange néanmoins les rôles, puisque Dieu, vulnérable malgré tous ses efforts, apparaît comme une victime possible de l'insouciance et de l'égoïsme humains. Sans doute le renversement n'est-il qu'approximatif dans le dernier vers, puisque, selon la représentation dominante, Dieu n'utilise pas sa toute-puissance pour *faire du mal* aux hommes. Il reste que le modèle tend à la permutation des rôles. Ces quelques vers le confirment :

Ecoute, Dieu de la lunette,
C'est un homme qui t'a surpris,
Ne lèveras-tu pas vers lui
Ton regard et ta large tête⁵¹⁶.

Un nouveau pas a été franchi. Cette fois, la relation verticale est maintenue, mais c'est Dieu qui est invité à lever la tête vers l'homme ; autrement dit, le texte a renversé la conception traditionnelle selon laquelle Dieu condescendrait parfois à baisser les yeux vers ses créatures implorantes. D'autres séquences révèlent une relation inversée entre Dieu et l'homme. Le Créateur aspire à imiter sa créature :

Je voudrais adopter ses gestes⁵¹⁷

et dans un élan d'humilité, il implore sa miséricorde :

Ayez pitié de votre Dieu qui n'a pas su Vous rendre heureux⁵¹⁸

sur un ton plein de respect, à en juger par la majuscule (*Vous*). Il n'est donc pas étonnant que se profile la question paradoxale qui menace toute religion : qui de l'homme ou de Dieu a créé l'autre ? La fragilité, les insatisfactions et les aveux d'impuissance du présumé Créateur invitent à penser qu'il est l'œuvre de l'homme et non l'inverse :

N'oublie pas non plus tous ceux
Dont les trop dures besogues
Ne leur permettent qu'un Dieu
Cruel, sur lequel ils cognent
Dans l'ombre des malheureux⁵¹⁹.

Ce point de vue « sociologique » aboutit, quelques vers plus bas, à ce verdict lapidaire : « Dieu de l'homme ». Par rapport au modèle traditionnel, l'inversion est accomplie.

B. La redistribution

De toute évidence, la pratique inversante joue dans le code textuel un rôle majeur. Rien de plus normal : son importance reflète celle des forces centrifuges qu'elle contribue à

⁵¹⁶ « Dans une goutte de la mer... », *La Fable du monde*, p. 371-372.

⁵¹⁷ « Dieu pense à l'homme », *La Fable du monde*, p. 354.

⁵¹⁸ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 369.

⁵¹⁹ « N'oublie pas non plus tous ceux... », *La Fable du monde*, p. 371.

actualiser. Mais celles-ci, très diversifiées, se manifestent aussi à travers une opération logique plus complexe :

Et la pierre eut des glands
Et l'orme des poissons,
Les rochers, des bourgeons,
Le fleuve, des montagnes⁵²⁰.

Paroxysme de la dynamique dissociative, ce modèle redistributif présente un schéma moins lisible que les précédents : il propose en effet des « échanges » très désordonnés et sans réciprocité directe. Est-on fondé, par conséquent, à le ranger parmi les modèles dissociatifs *paradoxaux*⁵²¹ ? Le critère énoncé plus haut (au moins une isotopie doit émerger de la séquence) en décidera. Certes, les « échanges » se font dans une sorte de fièvre, si bien que la symétrie, souvent garante de la cohésion isotopique, n'a plus cours. Il reste que certaines continuités se dégagent, où s'indexent des termes (*orme* et *bourgeons*, *fleuve* et *poissons*) répartis dans les thèmes et les rhèmes, de sorte que s'ébauchent des équilibres et que se tempèrent par des jeux d'écho les aléas de la redistribution.

Bref, inversions simples, permutations croisées ou échanges multidirectionnels démontrent que le champ de la dissociation paradoxale ne se limite pas à la seule disjonction. À travers ces nouvelles opérations, le texte reconfigure des oppositions construites empiriquement ou héritées de la tradition. La pratique de ces paradoxes, parfois ludique, parfois plus sérieuse, voire douloureuse, induit dans tous les cas une redéfinition originale des rôles. Conséquences de l'absence de limites au sein de toute structure, ces permutations et redistributions participent donc largement de la dynamique centrifuge paradoxale que l'on a définie plus haut comme l'une des caractéristiques fondamentales de l'univers de Supervielle.

2. Les marqueurs de la relation paradoxale

Inversion simple ou croisée ou encore redistribution, des opérations aussi différentes laissent attendre une certaine diversité sur les plans lexical et syntaxique. On aura par ailleurs remarqué que ces énoncés s'appuient par nature sur une situation de convention ou un intertexte qui, selon les cas, transparaît à peine ou au contraire se donne à voir sans équivoque. La lisibilité des marqueurs va donc varier très sensiblement.

⁵²⁰ « Échanges », *Le Forçat innocent*, p. 288.

⁵²¹ Paul Viallaneix répond indirectement à la question en prêtant à Supervielle le désir d'introduire un peu de variété dans un monde qui ne sait que se répéter : « Il est bon et juste que la fable accomplisse joyeusement le voeu du pâtre de Virgile : *Nunc et oves ultro fugiat lupus, aurea durae Mala ferant quercus, narcisso floreat alnus*. » Désormais que le loup prenne la fuite devant les moutons, que les chênes durs portent des pommes dorées, que le narcisse fleurisse sur l'aulne... » On peut compter sur Supervielle pour célébrer, dans le registre de la fantaisie, l'impatience que la fuite sempiternelle des moutons devant le loup, la fidélité de la pomme au pommier, l'obéissance des choses à leur nature et des êtres à leur destin finit par éveiller chez les «hommes tranquilles» » (*op. cit.*, p. 9). De ce point de vue, les séquences redistributives s'avèrent *paradoxalement*, dans la mesure où elles rompent avec « l'ordre des choses » et avec la *doxa* qui le reflète.

Le marqueur lexical peut être une lexie exprimant une démarche inversée, un mouvement *à rebours* :

Les agneaux *regagnaient* en silence le ventre de leurs mères⁵²²

Le monde *allait à reculons*⁵²³.

Ou bien lorsque sont comparés les deux termes d'un couple antinomique, le texte convoque l'antonyme du mot commandé par le contexte :

Pâles vivants plus *morts* que tous les morts⁵²⁴.

Au demeurant, l'efficacité des marques lexicales dépend du système logico-sémantique qui les intègre : l'effet de surprise s'atténuerà nécessairement dans le cadre d'une permutation croisée et plus encore s'il s'agit d'une redistribution. Autrement dit, la deuxième « impertinence » sera moins surprenante que la première — et ainsi de suite. De fait, dans :

Vos vers battent des cils,

Vos yeux chantent et vibrent⁵²⁵,

les verbes du second vers, quoiqu'« impertinents », ne peuvent être regardés comme totalement imprévisibles, dans la mesure où ils complètent une permutation.

Quant au marqueur morphosyntaxique, il peut, dans un contexte sémantiquement très contraignant, se résumer à un adjectif possessif :

Et que mes yeux soudain s'emplissent de *tes larmes*⁵²⁶.

Mais le plus souvent, il relève de la structure et plus précisément de la relation entre les groupes fonctionnels, ainsi lorsque le texte « travaille » l'intertexte ou les représentations dominantes :

L'antilope avance vers le tigre⁵²⁷

L'avenir sans un pli glisse vers le passé⁵²⁸.

Rien d'étonnant, par conséquent, si de telles séquences revêtent volontiers la forme de la comparaison :

⁵²² « À Lautréamont », *Gravitations*, p. 222.

⁵²³ « Le monde allait à reculons... », *Le Corps tragique*, p. 604.

⁵²⁴ « Statues à Venise », *Le Corps tragique*, p. 595. On aura remarqué que, dans ce cas, le paradoxe présente le même moule syntaxique que la tautologie, dont il se distingue par un seul mot.

⁵²⁵ « À un poète », *Oublieuse mémoire*, p. 533.

⁵²⁶ « Comme une bienveillante et magnifique fleur... », *Comme des voiliers*, p. 21.

⁵²⁷ « L'Antilope », *Les Amis inconnus*, p. 334.

⁵²⁸ « Les Deux Soleils », *L'Escalier*, p. 588.

Les marbres sont descendus dans la rue
Tout emmêlés aux bronzes florentins
Bien plus vivants que les vivants timides
Où chaque effort finit par une ride,
*Pâles vivants plus morts que tous les morts*⁵²⁹

Ici le contenu est tellement plus grand
Que le corps à l'étroit, le triste contenant⁵³⁰.

Enfin, ce type de paradoxe peut avoir pour marques l'identité du locuteur et, le cas échéant, celle de l'allocataire. La séquence suivante :

Je voudrais adopter ses gestes⁵³¹

n'est en effet paradoxale que par son énonciateur : Dieu, à qui l'on ne prête pas en principe le désir d'imiter l'homme. Quant à la comparaison :

Je vis plus fort que vous, [...]
C'est vous qui ressemblez aux figures des songes⁵³²,

elle tire tout son effet paradoxal du statut respectif de l'énonciateur et des destinataires, puisqu'il s'agit d'un fantôme s'adressant aux vivants.

Bref, si en l'occurrence, les marqueurs du paradoxe sont le plus souvent de nature lexicale ou morphosyntaxique, ils peuvent aussi relever de l'énonciation.

3. La séquence dans l'espace du poème

A. Premier critère : la longueur

Étudier la longueur de ces séquences inversantes et redistributives amène à distinguer entre les cas types et les variantes. Dans la première catégorie, on rangera l'inversion simple, qui s'accorde en principe d'une seule proposition, souvent d'une construction très limpide, comme pour rendre plus lisible le schéma logique sous-jacent :

L'antilope avance vers le tigre⁵³³.

Autres formes plus ou moins bien définies : le chassé-croisé, dont le modèle requiert une phrase en deux temps :

Vos vers battent des cils,

⁵²⁹ « Statues à Venise », *Le Corps tragique*, p. 595.

⁵³⁰ « Le Corps », *La Fable du monde*, p. 374.

⁵³¹ « Dieu pense à l'homme », *La Fable du monde*, p. 354.

⁵³² « Le Ressuscité », 1939-1945, p. 447.

⁵³³ « L'Antilope », *Les Amis inconnus*, p. 334.

Vos yeux chantent et vibrent⁵³⁴,

et la redistribution, qui nécessite évidemment plusieurs vers pour se déployer.

Mais il s'agit là de modèles dont le texte ne se rend pas prisonnier. La séquence tend en effet à s'allonger dans tous les cas lorsqu'elle s'inscrit dans un poème narratif. Supervielle reconnaissait volontiers que chez lui le conteur « surveill[ait] » le poète. Mais peut-être lui suggérait-il aussi des poèmes. De fait, le texte semble parfois relever d'un genre mixte suscitant le *développement* des situations paradoxales et par là, le déploiement d'énoncés narratifs de structure diffuse :

Du haut de la tour de Séville
S'élance une très jeune fille,
Mais loin de s'écraser à terre
Voilà qu'elle s'élève en l'air⁵³⁵

Les marbres sont descendus dans la rue
Tout emmêlés aux bronzes florentins
Bien plus vivants que les vivants timides⁵³⁶.

Les séquences ont également tendance à prendre de l'ampleur lorsque le poème adopte le code oral, moins dense que l'écrit, puisque par nature il abonde en incidentes et en renchérissements :

« [...] Je vis plus fort que vous, j'ai fait le tour du sort,
C'est vous qui ressemblez aux figures des songes [...] »⁵³⁷.

Ainsi la longueur de la séquence varie-t-elle selon l'opération (inversion simple, double permutation ou redistribution) qui la sous-tend. Le critère de l'étendue confirme par ailleurs la grande souplesse du paradoxe dissociatif, susceptible de se condenser à l'extrême comme de se déployer sur plusieurs vers — notamment dans la narration ou le discours —, au risque de présenter une structure moins ferme.

B. Second critère : la place

On l'a vu plus haut, l'importance d'un type d'énoncés se juge notamment par la *place* qui lui est dévolue dans l'espace du poème. Or, si les séquences inversantes ou redistributives se glissent aisément dans le corps du texte, beaucoup d'entre elles occupent une position clé. Ainsi trouve-t-on en début de strophe le chassé-croisé confondant habilement le charme de la poésie et celui de ses vers⁵³⁸ ou, dans « Dieu derrière la montagne », l'interrogation qui relance la réflexion sur l'attitude de l'homme

⁵³⁴ « À un poète », *Oublieuse mémoire*, p. 533.

⁵³⁵ « La Giralda », *Oublieuse mémoire*, p. 529.

⁵³⁶ « Statues à Venise », *Le Corps tragique*, p. 595.

⁵³⁷ « Le Ressuscité », 1939-1945, p. 447.

⁵³⁸ « À un poète », *Oublieuse mémoire*, p. 533.

vis-à-vis de Dieu⁵³⁹.

La mise en relief est plus évidente encore lorsque l'énoncé paradoxal ouvre le poème :

Le monde allait à reculons
Vers son commencement polaire⁵⁴⁰

ou le termine :

Oh ! je te sens si près qu'en moi tu resplendis,
*Et que mes yeux soudain s'emplissent de tes larmes*⁵⁴¹,

surtout si, comme ici, la formule est détachée du reste du poème.

La séquence peut se signaler par d'autres moyens, comme un changement de mètre

:

Notre coeur frappe drôlement
Ses coups comme quelqu'un qui ment.
Et lorsqu'on y songeait le moins,
Comme quelqu'un vient de très loin,
C'est le vrai soleil à l'ancienne
Qui se coule dans nos persiennes.
L'avenir sans un pli glisse vers le passé
Le jour nous dévisage et le temps, espacé⁵⁴²

ou une rupture énonciative impliquant un passage au discours direct :

Sur sa face à l'abri du temps
Il passe une main attentive
Ou bien l'examine un moment
Tour à tour évasif ou grave.
« *Écoute, Dieu de la lunette,*
C'est un homme qui t'a surpris,
Ne lèveras-tu pas vers lui
Ton regard et ta large tête [...] »⁵⁴³.

Enfin, la séquence peut clore le recueil en même temps que le poème ; ainsi se termine en effet 1939-1945 :

Qu'il me suffise de te dire

⁵³⁹ « Qui suis-je dans l'ombre égoïste Pour traiter d'égal à égal Ce Dieu qui soudain me résiste Ou c'est moi qui lui fais du mal ? » (« Dieu derrière la montagne », *Le Corps tragique*, p. 598)

⁵⁴⁰ « Le monde allait à reculons... », *Le Corps tragique*, p. 604.

⁵⁴¹ « Comme une bienveillante et magnifique fleur... », *Comme des voiliers*, p. 21.

⁵⁴² « Les Deux Soleils », *L'Escalier*, p. 587-588.

⁵⁴³ « Dans une goutte de la mer... », *La Fable du monde*, p. 371-372.

Que c'est ton sage testament
Qui par secret renversement
M'emprisonna dans ce délire⁵⁴⁴.

La convergence avec les formes disjonctives est évidente : ici encore, la place assignée au paradoxe reflète l'efficacité que le code textuel lui reconnaît dans la manifestation de la dynamique dissociative.

4. Structures rythmiques et phonétiques

A. Les cadres rythmiques

Dans la mesure où ces paradoxes forment un corpus assez limité, on peut hésiter à établir des rapports entre la nature ou la tonalité de la séquence et le mètre qui lui fournit son cadre rythmique. Il semble bien, pourtant, que le tempo vif et léger des vers courts corresponde à des séquences exprimant la *volatilité* de la matière poétique ou l'*instabilité* des rôles et des repères. Ainsi, les « échanges » entre les arbres, les rochers et le fleuve sont narrés en hexasyllabes⁵⁴⁵ et l'on retrouve ce mètre dans le bilan du voyageur immobile :

C'est beau [...]
D'avoir donné visage
À ces mots : femme, enfants,
Et servi de rivage
À d'errants continents⁵⁴⁶.

L'heptasyllabe se prête lui aussi à l'expression de l'instabilité régnante et des chassés-croisés qui en résultent :

L'église sentait le foin
Et la campagne l'encens⁵⁴⁷.

Quant à l'octosyllabe, dont on sait qu'il « *rase la prose* », il peut accueillir des paradoxes narratifs, comme l'a montré l'« ascension » de la jeune fille dans « *La Giralda* »⁵⁴⁸. Il abrite aussi des séquences au discours direct, ainsi dans *Le Corps tragique*, lorsque l'énonciateur s'interroge sur son attitude envers Dieu⁵⁴⁹ ou dans *La Fable du monde*, quand il s'adresse à lui après l'avoir repéré au bout de son microscope « **[d]ans une**

⁵⁴⁴ « *Testament* », 1939-1945, p. 469.

⁵⁴⁵ *Le Forçat innocent*, p. 287-288.

⁵⁴⁶ « *Hommage à la vie* », 1939-1945, p. 427.

⁵⁴⁷ « *Confusion* », *Oublieuse mémoire*, p. 535.

⁵⁴⁸ *Oublieuse mémoire*, p. 529.

⁵⁴⁹ « *Dieu derrière la montagne* », p. 598.

goutte de la mer »⁵⁵⁰. Le rythme de l'octosyllabe s'impose d'ailleurs sans difficulté à l'intérieur d'un verset discursif :

Ayez pitié de votre Dieu qui n'a pas su Vous rendre heureux⁵⁵¹.

De son côté, l'alexandrin confère ampleur et solennité à la séquence qu'il semble « dramatiser », surtout si, comme on l'a vu, il est détaché en fin de poème⁵⁵² ou fait suite à des vers plus courts⁵⁵³. Après une série de versets, il donne à l'expression la fermeté qui sied aux conclusions — fussent-elles partielles, comme ici :

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...*⁵⁵⁴

Enfin, le verset, en dehors de tout cadre préétabli, transmet au paradoxe l'audace qu'il tire d'un imaginaire livré à sa seule dynamique :

Les agneaux regagnaient en silence le ventre de leurs mères qui en mouraient⁵⁵⁵.

Bref, même si, dans le cas présent, le corpus reste modeste, il se confirme que le rythme d'un énoncé paradoxal n'est pas étranger à sa tonalité.

B. Les structures phonétiques

Quels rapports peuvent entretenir les niveaux phonétique et sémantique dans de telles séquences ? Sans doute doit-on reconnaître aux structures phoniques un rôle expressif. Ici les allitérations en [l] et en [s] et le retour des [i] en position accentuée évoquent la fluidité et la légèreté :

L'avenir sans un pli i gl i sse vers le passé⁵⁵⁶,

là les occlusives et la répétition du couple consonantique [tR] prennent une valeur

⁵⁵⁰ « Dans une goutte de la mer... », p. 371-372.

⁵⁵¹ « Tristesse de Dieu », p. 367-369.

⁵⁵² C'est le cas de : « Et que mes yeux soudain s'emplissent de tes larmes... » (« Comme une bienveillante et magnifique fleur... », *Comme des voiliers*, p. 21).

⁵⁵³ « Les Deux Soleils », *L'Escalier*, p. 587-588.

⁵⁵⁴ « Le Corps », *La Fable du monde*, p. 374.

⁵⁵⁵ « À Lautréamont », *Gravitations*, p. 222.

⁵⁵⁶ « Les Deux Soleils », *L'Escalier*, p. 588.

dépréciative par opposition au vers précédent, où le retour de la nasale sous l'accent renforçait l'impression d'immensité :

Ici le contenu est tellement plus grand
Que le corps à l'étroit, le triste contenant⁵⁵⁷.

Une répétition permet ailleurs de souligner une involution :

Les agneaux regagnaient en silence le ventre de leurs mères qui en mouraient⁵⁵⁸.

Convenons-en néanmoins, le niveau phonétique joue ici un rôle limité : jamais il ne se constitue en anti-discours, autrement dit il n'entre pas dans la composition des paradoxes, qu'il se borne à mettre en relief, conformément à la tradition poétique.

5. La thématique

Quant à l'organisation thématique du « discours » tenu par les séquences inversantes et redistributives, elle se focalise autour de deux pôles que l'on pourrait formaliser ainsi, après le Groupe μ : *cosmos / anthropos*⁵⁵⁹ — à condition de rattacher au *cosmos* la dimension temporelle. Le premier pôle relève en effet de la nature au sens large et notamment du temps⁵⁶⁰, à la fois comme élément constitutif d'un univers et en tant que repère. Les séquences concernent d'une part la nature sous son aspect le plus païen, le plus intensément vivant⁵⁶¹ avec ses océans⁵⁶², ses animaux⁵⁶³, ses arbres⁵⁶⁴ et ses fruits⁵⁶⁵ et le plus global (on dit alors « *le monde* »⁵⁶⁶), d'autre part le territoire de

⁵⁵⁷ « Le Corps », *La Fable du monde*, p. 374.

⁵⁵⁸ « À Lautréamont », *Gravitations*, p. 222.

⁵⁵⁹ Sur cette opposition et sur le rôle médiateur du *logos*, v. *Rhétorique de la poésie*, Éditions Complexe, 1977, *passim* et en particulier p. 85 et suiv.

⁵⁶⁰ Pour illustrer ce développement, on se bornera à rappeler ici et dans les notes suivantes des exemples déjà cités : « L'avenir sans un pli glisse vers le passé » (« Les Deux Soleils », *L'Escalier*, p. 588).

⁵⁶¹ Cf. : « Et la pierre eut des glands, Et l'orme des poissons, Les rochers, des bourgeons, Le fleuve, des montagnes » (« Échanges », *Le Forçat innocent*, p. 287).

⁵⁶² Cf. : « Prenant la mer un peu à l'écart Je lui fais signe d'entrer ruisselante dans l'entonnoir de mon esprit » (« Un homme à la mer », *Gravitations*, p. 225).

⁵⁶³ Cf. : « L'antilope avance vers le tigre, Le rassure et lui rend l'équilibre » (« L'Antilope », *Les Amis inconnus*, p. 334)

⁵⁶⁴ Cf. : « Mais le ciel dans le haut en branches le divise » (« Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 352).

⁵⁶⁵ V. ci-dessus la note 283. Cf. aussi « Échanges », *Le Forçat innocent*, p. 288.

⁵⁶⁶ « Le monde allait à reculons... », *Le Corps tragique*, p. 604.

l'homme, ses campagnes et ses édifices⁵⁶⁷. C'est que face à la nature, l'homme représente le deuxième pôle — entendons l'homme dans sa totalité, c'est-à-dire dans son *horizontalité* (le voyageur dans ses errances⁵⁶⁸ et dans les relations qu'il esquisse avec autrui⁵⁶⁹, dans sa *profondeur*, lorsque son affectivité se manifeste⁵⁷⁰ et dans sa *verticalité*, quand l'âme se laisse entrevoir⁵⁷¹, qu'une inquiétude spirituelle s'exprime⁵⁷² ou que s'ébauche un dialogue avec Dieu⁵⁷³).

À première vue, l'équilibre semble régner entre *cosmos* et *anthropos*. En réalité, c'est plutôt d'une *correspondance* qu'il faudrait parler. Car les effets des paradoxes inversants et redistributifs se font sentir sur chacun des deux pôles. Ainsi le *cosmos* poétique prend-il volontiers le contre-pied de celui que nous expérimentons au quotidien, tandis que s'élargit spectaculairement l'éventail des possibles. Voici par exemple que le temps se laisse remonter et que les grands règnes de la nature échangent leurs productions. Dans un cadre aussi ductile, l'homme va spontanément faire preuve de souplesse, d'empathie et d'imagi-nation : il inverse les rôles traditionnels, éprouve les émotions de ses proches, mais aussi invente une nouvelle façon d'appréhender l'espace et instaure avec Dieu des relations complexes et originales. Bref, si ces paradoxes jouent un rôle, c'est bien dans l'élaboration d'un *univers* et d'un *homme* poétiques qui se rejoignent ou du moins se répondent dans leur expérience de la *liberté*.

6. Les configurations extraséquentielles

Mais si ce type de relation paradoxale s'inscrit généralement dans une séquence bien délimitée, il lui arrive aussi de s'appuyer sur des poèmes situés dans différentes sections d'un recueil ou même dans des recueils distincts. Ainsi le lecteur de *Gravitations* ne peut qu'être frappé par la propension à l'envol d'objets massifs et parfois très volumineux, comme une table :

⁵⁶⁷ Cf. : « L'église sentait le foin Et la campagne, l'encens » (« Confusion », *Oublieuse mémoire*, p. 535).

⁵⁶⁸ Cf. : « C'est beau [...] D'avoir donné visage À ces mots : femme, enfants, Et servi de rivages À d'errants continents » (« Hommage à la vie », 1939-1945, p. 427).

⁵⁶⁹ Cf. : « Ce nègre me fera l'aumône Du contenu de son panier » (« La Promenade dans l'escale », *Poèmes*, p. 98).

⁵⁷⁰ Cf. « Et que mes yeux soudain s'emplissent de tes larmes... » (« Comme une bienveillante et magnifique fleur... », *Comme des voiliers*, p. 21). « Vos vers battent des cils, Vos yeux chantent et vibrent » (« À un poète », *Oublieuse mémoire*, p. 533).

⁵⁷¹ Cf. : « La foule entière et sans bigarrures de l'âme Qui tire sa couleur de l'iris de nos yeux » (« Rien qu'un cri différé qui perce sous le coeur... », *La Fable du monde*, p. 380)

⁵⁷² Cf. : « Qui suis-je dans l'ombre égoïste Pour traiter d'égal à égal Ce Dieu qui soudain me résiste Ou c'est moi qui lui fais du mal ? » (« Dieu derrière la montagne », *Le Corps tragique*, 598)

⁵⁷³ Cf. : « Écoute, Dieu de la lunette, C'est un homme qui t'a surpris, Ne lèveras-tu pas vers lui Ton regard et ta large tête » (« Dans une goutte de la mer... », *La Fable du monde*, p. 371-372).

L'homme, la femme, les enfants,
À la table aérienne
Appuyée sur un miracle
Qui cherche à se définir⁵⁷⁴,

des navires :

Des trois-mâts s'envoleront quelques vagues à leurs flancs⁵⁷⁵

et même un boulevard :

Boulevard Lannes que fais-tu si haut dans l'espace [...] ?⁵⁷⁶

Or à cette aspiration vers le haut correspond symétriquement une tendance à la chute chez des animaux qui, normalement, résistent à la pesanteur et aux intempéries :

Oiseaux de la forêt

[...]

Ah ! vous tombez des arbres⁵⁷⁷.

Que le vent dur comme fer

Casse les oiseaux contre terre !⁵⁷⁸

Une telle configuration peut même sortir du cadre du recueil, comme le montre la symbolique des couleurs. En effet, à la valeur négative du blanc dans « Le Tapis vert » (*Les Amis inconnus*) :

Je touche par la bande

La blanche de tristesse⁵⁷⁹,

répond dans « Un Braque » (*Oublieuse mémoire*) une valorisation du noir, qui en vient à exprimer la « sérénité » :

Les poissons d'un si beau noir

Qu'ils remplacent tout espoir

Par plus de sérénité

Que n'en montre un bel été⁵⁸⁰.

On le voit, la même matrice paradoxale est à l'oeuvre dans les séquences linéaires et

⁵⁷⁴ « La Table », p. 191.

⁵⁷⁵ « Terre », p. 232.

⁵⁷⁶ « 47 boulevard Lannes », p. 166.

⁵⁷⁷ « Vivre », p. 195.

⁵⁷⁸ « Ordre », p. 226.

⁵⁷⁹ P. 347.

⁵⁸⁰ P. 504.

dans ces configurations transtextuelles, même si, il faut en convenir, le degré de lisibilité n'est pas le même dans les deux cas.

Conclusion

En définitive, les paradoxes dissociatifs forment un ensemble qui tire son unité de sa vocation : dans tous les cas, il s'agit de servir une logique centrifuge et d'exprimer la menace qui pèse sur la cohésion du monde poétique. Cette constante mise à part, la nature des énoncés peut varier considérablement. Les séquences *disjonctives* témoignent parfois d'un pouvoir transcendant les contradictions, mais le plus souvent elles enregistrent des coupures, des absences, des suspensions ou des insuffisances, qu'à l'occasion elles tentent de réparer ou de compenser. En général, cela ne suffit pas et les constats inquiétants ou douloureux se succèdent, le texte ne pouvant qu'entériner les disparitions, les fractures et les défaillances ontologiques, tout au plus dire le manque qui s'ensuit, le besoin impérieux de le combler ou la nostalgie de l'unité. Les *inversions* et les *redistributions* constituent des opérations plus complexes, puisqu'elles combinent la disjonction et la conjonction : elles séparent en effet pour réunir, selon des modèles qui leur sont propres. Par là elles inventent pour les ennemis héréditaires que sont le monde et l'homme un terrain de rencontre éminemment poétique : la liberté. On en connaît le prix : une instabilité généralisée. Une telle perspective annonce néanmoins par les rencontres qu'elle rend possibles les formules conjonctives que l'on s'apprête à découvrir.

Chapitre III : LES PARADOXES CONJONCTIFS

Une remarque s'impose d'emblée : on chercherait en vain entre les deux ensembles de paradoxes un rapport de *symétrie*. En effet, la conjonction paradoxale donne lieu à des actualisations beaucoup plus nombreuses (dans une proportion d'environ cinq pour une) et nettement plus variées que les matrices dissociatives. Certes, elle s'inscrit le plus souvent dans une séquence facilement délimitable, mais il lui arrive aussi de se disperser et de prendre la forme d'un énoncé trop lacunaire pour être appelé *séquence*⁵⁸¹, ou encore de servir de fondement à tout un poème. Dans ce dernier cas, le texte comporte des formules paradoxales en série qui amènent à distinguer deux *niveaux* de paradoxes : en profondeur, la figure matricielle et à la surface les multiples séquences qui en dérivent. Mais ce n'est pas tout : on se souvient que la tension paradoxale peut aussi s'instaurer entre des éléments situés dans des poèmes différents. Sans doute les configurations extraséquentielles possèdent-elles un statut particulier. Elles n'en confirment pas moins l'importance de la relation paradoxale dans la poétique supervielle et à ce titre, elles ont leur place dans notre corpus. Comment donc va s'organiser notre analyse dans les pages qui suivent ? Elle portera certes pour l'essentiel sur les séquences proprement dites et sur les formes « en pointillé » inscrites dans un espace si limité que leur perceptibilité et par là, leur cohésion ne sauraient être mises en doute. À cela une raison simple : ces formes représentent l'immense majorité des paradoxes conjonctifs dans la

⁵⁸¹ Ceci ne se produit qu'exceptionnellement dans les énoncés dissociatifs.

poésie de Supervielle. Mais les configurations transtextuelles ne seront pas oubliées, car, par leur seule présence, elles éclairent la cohérence dont le texte fait preuve dans sa pratique du paradoxe.

I. Les matrices logiques de la conjonction paradoxale

La description des paradoxes conjonctifs suppose que l'on dégage en premier lieu les matrices qui les sous-tendent. Une question préalable se pose toutefois : le texte préfère-t-il dissimuler les schémas logiques ou les laisser transparaître ?

1. Les scénarios de la mise en oeuvre

On sait que le paradoxe conjonctif implique l'inscription de termes antinomiques dans un même segment d'énoncé. Cela dit, l'usage veut que le poème se borne à proposer le *résultat* de ce rapprochement audacieux. Si, en règle générale, il en va bien ainsi chez Supervielle, la *dynamique* ayant amené la formule peut aussi se donner à lire dans le texte — quitte à atténuer singulièrement la tension paradoxale. La genèse de la séquence s'affiche alors, attestant qu'à travers le paradoxe le poète ne recherche nullement l'obscurité. Ainsi, le poème ne répugne pas à « expliquer » pourquoi le *sanglot* ressemble au *silence* ou comment la *mer* est devenue *douce* :

C'est un sanglot d'enfant mais venu de si loin
Que l'on ne saurait plus que l'appeler silence⁵⁸²

Il a plu si fort que la mer est douce⁵⁸³.

De telles explicitations demeurent néanmoins exceptionnelles. Même s'il ne prise jamais l'hermétisme, le texte reste en général plus discret sur ses processus d'engendrement, allant parfois jusqu'à nous dissuader de porter sur lui un regard trop inquisiteur :

N'allez pas faire l'enquêteur
Au Nord, au Sud de l'Équateur,
Pour voir où s'inspira l'auteur,
Aux pieds de quelque Cordillère
Sauvage, mais familière⁵⁸⁴.

Ni dissimulation ni exhibition, donc. Comme en témoigne le dernier vers, le texte adopte volontiers un moyen terme : le schéma logico-sémantique non explicité, mais transparent. Rien ne vient alors occulter le mécanisme sous-jacent, comme ici la conjonction de deux termes tenus pour incompatibles dans le code général (*sauvage* vs *familière*). On verra

⁵⁸² « L'Enfant assassiné », 1939-1945, p. 422.

⁵⁸³ « Il a plu si fort que la mer est douce... », *Oublieuse mémoire*, p. 515.

⁵⁸⁴ « Mais voici venir les Créoles... », *Poèmes*, p. 100.

que les éléments ainsi mis en relation seront tantôt des contraires, tantôt des contradictoires.

2. La conjonction des contraires

Les contraires, en effet, se retrouvent volontiers dans des structures effaçant plus ou moins nettement la relation d'antinomie :

Ô limite précise et pourtant incertaine⁵⁸⁵

Je sens la profondeur où baigne l'altitude⁵⁸⁶

Et l'étrange miroir luit presque familier⁵⁸⁷

J'avance d'un pas incertain

Dans un temps proche et très lointain⁵⁸⁸

Pleurer de joie c'est pleurer de détresse⁵⁸⁹

Même quand le soleil le précède et le suit

L'homme montre un visage alourdi par la nuit⁵⁹⁰.

À l'évidence, la logique poétique accepte la cohabitation des contraires. Il s'ensuit qu'affirmation et négation pourront coexister sans peine :

Je suis et je ne suis plus⁵⁹¹.

3. La conjonction des contradictoires

Mais plus encore que les contraires, le texte se plaît à réunir les contradictoires. Bornons-nous pour l'instant à quelques exemples :

Feux noirs d'un bastingage

Etonnés mais soumis

*À la loi des orages*⁵⁹²

⁵⁸⁵ « Impressions de haute mer », *Poèmes*, p. 61.

⁵⁸⁶ « Plein de songe mon corps, plus d'un fanal s'allume... », *Les Amis inconnus*, p. 325.

⁵⁸⁷ « "Quand le soleil... — Mais le soleil qu'en faites-vous..." », *Les Amis inconnus*, p. 338.

⁵⁸⁸ « Le Relais », 1939-1945, p. 413.

⁵⁸⁹ « Le Don des larmes », *Le Corps tragique*, p. 596.

⁵⁹⁰ « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 509.

⁵⁹¹ « La tortue parle », *Le Corps tragique*, p. 644.

⁵⁹² « Grands yeux dans ce visage... », *Le Forçat innocent*, p. 245.

Morts aux postures contraintes et *génés par trop d'espace*,
Ô vous qui venez rôder autour de nos positions⁵⁹³

Mais si tu veux *y voir clair*, il faut venir *tous feux éteints*⁵⁹⁴.

Toutes les rencontres lexicales de ce type ne présentent évidemment pas la même lisibilité. La conjonction des contradictoires soulève notamment la question du *niveau* des paradoxes : outre des unités facilement isolables, le texte recèle de nombreuses configurations dans lesquelles plusieurs paradoxes sont combinés et si étroitement liés qu'il devient impossible de détacher la séquence de bas niveau de l'ensemble qui l'inclut. Du point de vue de l'organisation logique de ces configurations, quatre cas sont à distinguer : les trois premiers types peuvent être symbolisés par les motifs de la *chaîne*, de la *boucle* et du *réseau* et le dernier regroupe les paradoxes *gigognes*. Les modèles suivants se dégagent, par conséquent : la succession, la circularité, l'intrication et l'inclusion, comme l'illustrent les citations suivantes :

Une oreille pour silences et fermée à tous les bruits⁵⁹⁵ [1]

Grand cheval galopant sur place à toute allure⁵⁹⁶ [2]

Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire⁵⁹⁷ [3]

Pour une nuit où tremble un lunaire soleil⁵⁹⁸ [4].

Dans le premier de ces exemples, les deux syntagmes (*pour silences et fermée à tous les bruits*) forment avec le nom *oreille* deux paradoxes de même statut qui se succèdent et se renforcent mutuellement. Il n'en va pas de même dans les suivants, où le schéma logique s'est complexifié. À travers les deux oxymores imbriqués *galopant sur place à toute allure* s'installe dans le discours une sorte de circularité, puisque le dernier élément (*à toute allure*) fait écho au premier (*galopant*). La configuration ne se construit pas ici d'après le modèle de l'addition, de la redondance, mais selon le schéma alternatif de l'affirmation-négation-affirmation. Quant au troisième exemple, on y voit deux apostrophes *Pâle soleil d'oubli* et *lune de la mémoire* tisser tout un réseau de paradoxes : d'une part *soleil* et *lune* sont tenus pour équivalents, de même que *mémoire* et *oubli*, d'autre part, le *soleil*, symbole de puissance, est associé à l'*oubli*, c'est-à-dire à l'effacement, à la disparition, et la *lune*, emblème de la rêverie, à la *mémoire*, donc à une énergie garante de continuité. Bref, la logique du texte préfère ici l'enchevêtrement des paradoxes à leur

⁵⁹³ « Oloron-Sainte-Marie », *Le Forçat innocent*, p. 258.

⁵⁹⁴ « Au soleil », *Le Corps tragique*, p. 625

⁵⁹⁵ « Maladie », 1939-1945, p. 466.

⁵⁹⁶ « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 510.

⁵⁹⁷ « Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire... », *Oublieuse mémoire*, p. 485.

⁵⁹⁸ « Il est place en ces vers pour un jour étoilé... », 1939-1945, p. 462.

simple juxtaposition. Enfin, dans le dernier exemple, l'un des composants de la séquence contient lui-même une formule paradoxale. Autrement dit, deux « paradoxes gigognes » se dessinent, qui, loin de s'additionner, voient plutôt leurs effets se tempérer, puisqu'en prolongeant *nuit*, l'adjectif *lunaire* atténue le sémantisme de *soleil* et par là pose une continuité, jette une « passerelle » entre les deux pôles de la formule.

4. Une manifestation remarquable de la conjonction : la causalité paradoxale

Ces exemples révèlent en outre le fonctionnement original de la causalité dans les paradoxes conjonctifs. Il apparaît en effet que le texte procède volontiers à la mise en relation de deux faits, soit f_1 et f_2 , selon un schéma qui s'oppose à notre « *logique des mondes possibles* »⁵⁹⁹ ; le poème donne par exemple à lire la suite $f_1 \Rightarrow -f_2$ quand le témoignage de nos sens ou notre représentation de la « réalité » nous laisserait attendre $f_1 \Rightarrow f_2$:

Le ciel est si large qu'il n'est peut-être pas de place en dessous pour une enfant de ton âge⁶⁰⁰

Ce sont bien d'autres lèvres,
C'est un autre sourire
Si j'approche de vous⁶⁰¹

« Si je croise jamais un des amis lointains
Au mal que je lui fis vais-je le reconnaître ? »⁶⁰²

Les relations entre le procès et l'objectif visé ou, en deçà, entre motivation et action traduisent aussi le caractère paradoxal de la causalité poétique :

Et pour mieux connaître ma route
Je ferme les yeux et j'écoute⁶⁰³

Tout est pareil *chez l'homme qui se dresse*
*Pour voir le fond de ce qui le morfond*⁶⁰⁴

⁵⁹⁹ Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème*, De Boeck-Duculot, 1992, p. 141.

⁶⁰⁰ « À une enfant », *Gravitations*, p. 161. Notons qu'à travers cette causalité paradoxale, le poète ne recherche pas particulièrement les formulations catégoriques (le modalisateur *peut-être* le montre bien). Il n'est donc pas étonnant que la même opération puisse s'envisager sur le mode de l'éventuel, comme dans les deux exemples suivants.

⁶⁰¹ « Ce sont bien d'autres lèvres... », *Les Amis inconnus*, p. 317.

⁶⁰² « Les Amis inconnus », p. 300.

⁶⁰³ « Croire sans croire », *L'Escalier*, p. 584.

⁶⁰⁴ « Le Don des larmes », *Le Corps tragique*, p. 596.

Ce qui est devenu écume pour ne pas mourir tout à fait,
Ce qui est devenu sillage de quelques secondes par goût fondamental de l'éternel,
[...]
Tout cela et bien plus encore,
La mer⁶⁰⁵.

Même constat entre le propos et les moyens mis en oeuvre : ici l'on peut fort bien être « **pêcheur** », fût-ce d'illusions, « **sur des rives taries** »⁶⁰⁶ et la logique poétique autorise cette injonction :

Il ne faut le regarder
Qu'à travers des yeux bandés⁶⁰⁷.

Le paradoxe « **idéaliste** »⁶⁰⁸ appelle une remarque analogue : deux événements que notre expérience nous fait tenir pour totalement étrangers entrent soudain dans une relation de cause à effet. Écoutons l'étoile de « La Demeure entourée » :

Si nul ne pense à moi je cesse d'exister⁶⁰⁹.

À la célèbre formule « Je pense, donc je suis », le poète préfère une causalité à la fois plus affective et plus complexe, formalisable en ces termes : « Tu me penses, donc je suis ». Que la pensée soit la condition de l'existence — et non l'inverse — constitue déjà un paradoxe ; des liens secrets entre les êtres et les choses le rendent plus insolite encore en faisant dépendre l'existence de l'objet de la pensée du sujet. De même, le regard du poète, comme sans doute celui de tout homme, détient le pouvoir d'influer sur l'enchaînement et la survenue des événements :

Ah mon regard vous change
Vous rend méconnaissable
Même à vos familiers⁶¹⁰.

En somme, des liens s'établissent entre des faits qui appartiennent d'ordinaire à des séries événementielles distinctes et une pensée, un regard peuvent transformer l'entourage ou le décor.

5. De la conjonction à l'inclusion

⁶⁰⁵ « La Mer », *Oublieuse mémoire*, p. 516.

⁶⁰⁶ « La Quinta », *Comme des voiliers*, p. 34.

⁶⁰⁷ « Le », *Le Forçat innocent*, p. 276.

⁶⁰⁸ Nous réservons ce terme aux formules qui font dépendre l'existence d'un être ou d'un objet du regard ou de la conscience du sujet pensant.

⁶⁰⁹ *Les Amis inconnus*, p. 331.

⁶¹⁰ « Ce sont bien d'autres lèvres... », *Les Amis inconnus*, p. 317.

Cette forme de causalité tout empreinte d'affectivité induit des attirances paradoxales aux conséquences remarquables : poussée à l'extrême, la démarche conjonctive conduit à l'inclusion d'une entité dans son contraire ou son contradictoire. Le silence, par exemple, se plaît à nicher dans le bruit, voire dans le vacarme :

Alentour naissaient *mille bruits*
Mais si pleins encor de silence
Que l'oreille croyait ouïr
*Le chant de sa propre innocence*⁶¹¹

À choisir il vous donne en échange
 [...]
*Le silence au milieu du tapage*⁶¹²

et la réciproque n'est pas exclue :

Je cherche un point sonore
 Dans ton silence clos⁶¹³.

Ce glissement de la cohabitation à l'inclusion de l'un dans l'autre s'observe dans d'autres structures bipolaires :

Dans un oubli léger notre coeur fait escale,
 Et *le passé sommeille au coeur des lendemains...*⁶¹⁴

La paire *lumière / obscurité* illustre également à plusieurs reprises le schéma *A dans B*, B représentant le *contraire* de A ou bien un métonyme de ce contraire, c'est-à-dire un *contradictoire*. La Nuit vient voir s'il existe une place pour elle en pleine lumière :

Il faisait grand jour et l'on approchait.
 C'était bien la Nuit convertie en femme⁶¹⁵,

tandis que le (ou les) soleil(s) s'attarde(nt) dans les ténèbres :

Il couchait seul [...]
 Son corps nu toujours éclairé
Dans les défilés de la nuit
*Par un soleil encor violent*⁶¹⁶

ou bien s'y profile(nt) :

⁶¹¹ « Le Matin du monde », *Gravitations*, p. 171.

⁶¹² « Pour un poète mort », *Les Amis inconnus*, p. 312.

⁶¹³ « La Belle Morte », *Gravitations*, p. 201.

⁶¹⁴ « Soir créole », *Poèmes*, p. 104.

⁶¹⁵ « Visite de la nuit », *Les Amis inconnus*, p. 345.

⁶¹⁶ « Le Hors-venu », *Les Amis inconnus*, p. 305.

Entendre un coq troubler l'universel sommeil
D'une voix qui s'épanouit, impérieuse,
Et dans la nuit déjà cherche au loin le soleil⁶¹⁷

L'autre moitié [de la terre] est dans la nuit où se façonnent et déjà conspirent
De sombres soleils en tournoyante formation⁶¹⁸,

voire s'y dressent franchement :

J'exulte et fais lever de gros soleils en pleine nuit⁶¹⁹.

Au total, les paradoxes conjonctifs présentent donc sur le plan logique une grande cohésion. Certes, ils manipulent tantôt les contraires, tantôt les contradictoires et on peut les voir s'organiser en configurations plus complexes, mais dans tous les cas ils exploitent les mêmes ressources du langage poétique, enfreignent les mêmes lois logico-sémantiques du code général. En outre, la conjonction paradoxale introduit de l'affectivité dans la causalité événementielle, à tel point parfois que les affinités entre les deux termes d'une opposition les poussent à trouver place au sein de leur contraire.

II. Les réalisations lexico-syntaxiques du paradoxe conjonctif

À cette cohésion observée dans le fonctionnement logique correspond une extrême diversité dans les réalisations. Ceci apparaît quel que soit le point de vue adopté.

Les deux niveaux à soumettre en priorité à l'analyse ne peuvent être que le lexique et la syntaxe, puisque le premier fournit le matériau et le second l'architecture du paradoxe. On se souvient en effet que la conjonction paradoxale se caractérise par l'inadéquation de ces deux niveaux, l'un proposant des oppositions que l'autre refuse d'enregistrer.

1. Structures lexicales

A. Paradoxe et antonymie

Certaines structures lexicales reflètent très lisiblement la matrice logique. Il en est ainsi, par exemple, lorsque le texte construit ses paradoxes sur le rapport d'antonymie :

Parce qu'hier était pour nous comme demain⁶²⁰

⁶¹⁷ « La nuit, quand l'ombre est de silence et de velours... », *Comme des voiliers*, p. 35.

⁶¹⁸ « Confiance », *Naissances*, p. 555.

⁶¹⁹ « Colonies, ô colonies, ardeurs volantes... », *Gravitations*, p. 220.

⁶²⁰ « On voyait bien nos chiens perdus dans les landes... », *Les Amis inconnus*, p. 310.

— C'est nuit à notre usage et touchante, ô *lointaine* —
Par elle tu deviens notre *proche* promise⁶²¹

Je crains qu'à la moindre indolence

Je ne devienne du silence,

Je le *crains* et je le *souhaite*⁶²²

Que puis-je moi qui suis un souvenir

Pourtant *vivant*, à cent lieues à la ronde,

Et pourtant *mort*, partout en devenir⁶²³.

Parfois, comme pour souligner l'opposition lexicale, une base et un dérivé se répondent :

Mais, ô raison, n'es-tu pas déraison

Qui dans mon crâne aurait changé de nom [...] ?⁶²⁴

Ne serais-je plus certain

Que des formes incertaines ?⁶²⁵

Le rapport paradoxal se complique ou se brouille légèrement lorsque la conjonction s'accomplit grâce à la polysémie de l'un des antonymes :

Quelques jeunes chiens dans la cour

Font mine de se battre pour

Un os pelé, vieux solitaire,

Tandis que leur mère, au soleil,

Les voit, en son demi-sommeil,

Le front plissé, *doux et sévère*⁶²⁶.

Sévère doit-il se comprendre comme le synonyme de strict ou d'austère ? Seule la première de ces lectures induit un paradoxe, mais le contexte ne permet pas de trancher.

Le paradoxe est à ce prix — bien léger, en vérité, car la poésie fait par nature bon ménage avec l'ambiguïté et la polysémie⁶²⁷.

De même, le jeu sur les sens propre et figuré peut faciliter le rapprochement des

⁶²¹ « À la nuit », p. 474.

⁶²² « Rochers », *Le Corps tragique*, p. 594.

⁶²³ « Pour ces yeux verts, souvenir de quels mondes... », *Le Corps tragique*, p. 627.

⁶²⁴ « L'Ironie », *L'Escalier*, p. 579.

⁶²⁵ « Une main entre les miennes... », *L'Escalier*, p. 581.

⁶²⁶ « Printemps », *Comme des voiliers*, p. 41.

⁶²⁷ Dans son recensement des traits du « langage expressif », dont la poésie serait la forme la plus accomplie, Philip Wheelwright cite « la pluralité de sens au sein même d'un seul contexte » (Tzvetan Todorov, « Le discours de la poésie », *Poétique*, n° 28, 1976, p. 388).

contraires :

Sous les yeux des vivants les livres qui se ferment
Deviennent des chevaux au milieu de lanternes
Et l'on monte dessus pour bien mieux s'égarter,
Et se trouver enfin, fraîches les deux oreilles,
Corps galopant au fond de l'aube qu'on réveille⁶²⁸.

Comment interpréter le deuxième verbe de la figure (*se trouver*, qui répond à *s'égarter*) ? Le contexte laisse au lecteur le soin de choisir — ou de ne pas choisir — entre deux acceptations, l'une purement factuelle, l'autre plus ontologique, les cavaliers découvrant alors leur vraie nature grâce à leurs chevauchées aventureuses. Ici encore, le paradoxe a partie liée avec une ambiguïté habilement ménagée.

Ajoutons pour mémoire que la figure peut à l'occasion s'affranchir d'une symétrie trop parfaite et mettre en relation un lexème et une expression :

Derrière ce ciel éteint et cette mer grise
[...]
il y a [...]
... de *purs* ovales féminins *qui ont la mémoire de la volupté*⁶²⁹.

B. Les contradictoires dans le paradoxe conjonctif

Mais plus encore que les contraires, le texte se plaît à conjoindre les contradictoires. Ceci implique un déplacement du rapport paradoxal, ou plus exactement un changement de niveau : les mots ou les expressions ne s'opposent plus diamétralement, mais de vives tensions se produisent entre les traits sémiques. L'un des termes présente alors dans son signifié un trait parfaitement opposé au sème nucléaire d'un ou plusieurs lexèmes voisins. L'ensemble peut évidemment composer un oxymore si la syntaxe s'y prête et si la tension lexicale est assez forte :

[...] le détail a sa grande importance⁶³⁰

Voyez-moi [...]
l'horrible beauté d'un palais trop sûr⁶³¹

Bonnes batailles pacifiques
[...]
Où les braves se portent bien !⁶³²

⁶²⁸ « L'Autre Amérique », *Le Forçat innocent*, p. 284.

⁶²⁹ « Derrière ce ciel éteint », *Débarcadères*, p. 126.

⁶³⁰ « La Promenade à terre », *Poèmes*, p. 62.

⁶³¹ « La fervente Kha-Li ne pouvait se consoler de la guerre », *Poèmes*, p. 72.

⁶³² « L'Arrivée », *Poèmes*, p. 95.

Ici encore, le schéma peut s'appuyer sur des éléments hétérogènes, tels qu'un lexème d'une part et toute une expression de l'autre :

S'éteint quelque merveille

Qui préfère mourir

Pour ne pas nous *trahir*

*En demeurant pareille*⁶³³

Ô bestiaire *malfaisant*

Et qui s'accroît chemin faisant,

Bestiaire *fait de bonnes bêtes*⁶³⁴.

Les séquences de ce type présentent parfois un déséquilibre encore plus marqué ; deux versets de longueur très inégale peuvent se répondre :

Comme il se contorsionne l'arbre, comme il va dans tous les sens,
Tout en restant immobile !⁶³⁵

ou un seul mot contraster avec le reste du vers :

Elle se dresse, elle tourne et tout cela, *immobile*⁶³⁶.

On le voit, la conjonction des contradictoires admet des variantes. Le schéma s'accommode d'ailleurs de formes plus ou moins diffuses lorsqu'il s'appuie à la fois sur les *dénnotations* et les *connotations* :

Le ciel mouillait à tort et à travers

Le grand *matin noir et plein d'innocence*⁶³⁷.

Ici le rapport paradoxal n'est pas produit par les seuls signifiés dénotatifs (*matin* vs *noir*) : il s'établit aussi entre la dénotation de *plein d'innocence* et la connotation de *noir*, couleur emblématique de la menace et de la négativité. De même, dans « **bon sourire obscur** »⁶³⁸ le deuxième adjectif connote la persistance d'un mystère, d'un secret plus ou moins inquiétant qui contraste avec la dénotation du nom. Une tension similaire s'installe dans :

Nous luisons comme la mort⁶³⁹

⁶³³ « Paris », 1939-1945, p. 410.

⁶³⁴ « Quand le cerveau gît dans sa grotte... », *Le Corps tragique*, p. 594.

⁶³⁵ « L'Arbre », *Les Amis inconnus*, p. 343.

⁶³⁶ « Mon enfance voudrait courir dans la maison... », *Le Corps tragique*, p. 627.

⁶³⁷ « Je me souviens — lorsque je parle ainsi... », *Les Amis inconnus*, p. 317.

⁶³⁸ « Sécheresse dans la pampa », *Comme des voiliers*, p. 40.

⁶³⁹ « La Terre », *Débarcadères*, p. 143.

entre la dénotation du verbe *luire* et la connotation du comparant *mort* ou encore dans ce vers de « Premiers jours du monde » :

Et partout Dieu s'efface⁶⁴⁰

entre le substantif, qui renvoie à un être omnipotent et rayonnant, et le verbe, qui suppose l'humilité, voire la timidité.

C. La distribution paradoxale

Toujours sur le plan lexical, le paradoxe peut relever d'une autre procédure jouant sur la distribution de l'un de ses composants. C'est ainsi que le moindre changement dans la construction logico-sémantique d'un lexème peut produire une vive tension :

Je m'enfante plusieurs fois de suite solennellement⁶⁴¹.

Dans ce vers, en effet, le heurt paradoxal se situe entre le verbe *enfanter*, dont le sens implique deux actants différents (un sujet et un objet), et le pronom conjoint qui oppose la *réflexivité* à la *transitivité* voulue par le verbe et l'autarcie à l'ouverture.

D. L'inversion paradigmatische

Autre cas de figure : le poème propose un environnement contraignant qui exige un mot bien défini, mais celui-ci se dérobe et fait surgir son contraire, lequel entre évidemment dans un rapport de tension avec le microcontexte. Le résultat est parfois des plus surprenants, notamment quand le mot commandé par le contexte formerait avec lui un stéréotype, un cliché. Tel est le cas lorsqu'est évoqué « *le silence qui gronde* »⁶⁴² ou quand, dans « *Le Portrait* », l'énonciateur,

Debout sur des toits glissants,
Les deux mains en porte-voix et sur un ton courroucé,

s'efforce de « *dominer le silence assourdissant* »⁶⁴³. Il n'est du reste pas exceptionnel que le silence s'impose là où le contexte laisserait attendre son contraire :

Dis donc n'as-tu pas remarqué
Qu'ils font un drôle de *silence* [...] ?⁶⁴⁴

Mais aucun *silence* ne lui parvenait⁶⁴⁵.

⁶⁴⁰ « Premiers jours du monde », *La Fable du monde*, p. 361.

⁶⁴¹ « Un homme à la mer », *Gravitations*, p. 224.

⁶⁴² « Il est placé en ces vers pour un jour étoilé... », *1939-1945*, p. 462.

⁶⁴³ « *Le Portrait* », *Gravitations*, p. 160.

⁶⁴⁴ « *Le Galop souterrain* », *Naissances*, p. 557.

⁶⁴⁵ « *Visite de la nuit* », *Les Amis inconnus*, p. 345.

L'amour et l'amitié donnent lieu à des séquences du même type :

Et puis je vous *oublie*
Le plus fort que je peux⁶⁴⁶

Tu cherches qui pourrait
Te servir de bourreau
Et ton *meilleur ami*
A le regard qu'il faut.⁶⁴⁷

« Si je croise jamais un des amis lointains
Au *mal* que je lui fis vais-je le reconnaître ? »⁶⁴⁸

Selon le même schéma, une formule figée peut être renversée :

Pêle-mêle et remplis de zèle
Mais à *l'impossible tenus*⁶⁴⁹.

Dans ce dernier exemple, l'intertexte se livre sans détour : « À l'impossible nul n'est tenu ». Le procédé consiste donc à prendre à revers les lieux communs, ce qui, fort logiquement, se révèle un moyen efficace de produire des paradoxes. Ainsi l'homme d'âge mûr s'exclame-t-il devant les « **nubiles filles de [s]es ondes** » :

Comme l'âge mal nous sépare !⁶⁵⁰

Ce jeu sur les stéréotypes est susceptible de se compliquer, comme dans « Les Chevaux du Temps » :

Ils tournent vers ma face un oeil reconnaissant
Pendant que leurs longs traits m'emplissent de faiblesse⁶⁵¹.

Le recours à l'expérience, au vécu, pourrait nous suggérer que la faiblesse produit une sensation de *manque* plutôt que de *plénitude* ; en d'autres termes, le verbe *remplir* aurait ici une connotation positive entrant en conflit avec la dénotation de son complément *faiblesse*. Mais ce n'est pas tout : derrière cette formule se devine l'expression stéréotypée *vider de ses forces*, sur laquelle le texte a procédé à une double inversion paradigmique, chacun des deux termes convoquant à sa place son antonyme. Bel exemple de « *paradoxe intertextuel* », selon la formule de Ronald Landheer dans « *Le paradoxe : un mécanisme de bascule* »⁶⁵².

⁶⁴⁶ « Dans l'oubli de mon corps », *La Fable du monde*, p. 391.

⁶⁴⁷ « Tu t'accuses de crimes... », *Le Forçat innocent*, p. 263.

⁶⁴⁸ « Les Amis inconnus », p. 300.

⁶⁴⁹ « L'Escalier », *L'Escalier*, p. 571.

⁶⁵⁰ « Visages », 1939-1945, p. 451.

⁶⁵¹ *Les Amis inconnus*, p. 300.

2. Structures syntaxiques

Dans la logique du paradoxe conjonctif, on sait que les antagonismes lexicaux, loin de se figer dans des antithèses, sont systématiquement contestés par la syntaxe. Celle-ci, de fait, multiplie les procédures afin d'inclure les incompatibles dans un même ensemble. On n'en déduira pas, cependant, que les deux niveaux (lexical et syntaxique) correspondent à des opérations successives. Distingués ici pour la commodité de l'analyse, les deux axes sont en réalité étroitement *solidaires*.

A. *Les relations paradoxales entre unités équivalentes*

La syntaxe, donc, va permettre à des termes que le lexique disjoint d'entrer dans des structures conjonctives. Pour parvenir à ses fins, elle propose diverses relations.

a) La comparaison

Entre unités de même nature ou grammaticalement équivalentes (c'est-à-dire commutables, comme par exemple le substantif et le verbe à l'infinitif), la *comparaison* fait preuve d'une vertu conciliatrice capable de surmonter les plus vives antinomies. Certes, le comparatif de supériorité marque une différence de degré ; mais en même temps, il désigne les deux éléments comparés comme de même nature en abolissant les coupures au profit d'une continuité essentielle, comme ici entre la souffrance et l'insensibilité :

Il n'est plus grande douleur
Que ne pas pouvoir souffrir⁶⁵³.

À la forme négative, ce comparatif prend du reste une valeur superlative impliquant une relation d'identité (la plus grande douleur = ne pas pouvoir souffrir).

Quant aux comparatifs d'égalité, ils servent à poser des équations remarquables :

Un roc est aussi vulnérable
Qu'une rose sur son rosier⁶⁵⁴

Sans parler des oiseaux, des insectes qui sont aussi loin de nous
Dans la paume de nos mains qu'au fond inhumain du ciel⁶⁵⁵.

Les outils traditionnels de la comparaison (*comme*, *ressembler à*, etc.) peuvent d'ailleurs jouer un rôle identique :

Le monde est devenu fragile

⁶⁵² In Ronald Landheer et Paul J. Smith (sous la dir. de), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, op. cit., p. 114.

⁶⁵³ « L'Aube dans la chambre », *Les Amis inconnus*, p. 309.

⁶⁵⁴ « Notre ère », *L'Escalier*, p. 586.

⁶⁵⁵ « Arbres, malgré les événements... », *La Fable du monde*, p. 385.

Comme une coupe de cristal⁶⁵⁶

Peut-on demander sa route à des hommes considérés comme morts
Et parlant avec un accent qui ressemble à celui du silence⁶⁵⁷.

b) La coordination

Par nature, la coordination sert à relier des éléments équivalents. Le texte, par conséquent, y recourt pour présenter sur un même plan les contraires ou les contradictoires. Les uns comme les autres sont fréquemment reliés par la conjonction adversative *mais* ou l'adverbe *pourtant* :

Il est deux êtres chers, deux êtres que j'adore,
Mais je ne les ai jamais vus⁶⁵⁸

Le jeu reste complet
Mais toujours mutilé⁶⁵⁹

Ô vous, future, ou souvenir,
Mais pour moi, présente, et que j'aime⁶⁶⁰

Elle attend les adorateurs
[...] les exhorte
À s'approcher de sa blancheur
Mais elle est noire à faire peur⁶⁶¹

Où es-tu ? te revoilà,
Ressemblante, *mais* changeante⁶⁶²

Elle aura des mains comme toi
Et *pourtant* combien différentes⁶⁶³.

Le plus souvent, cependant, l'impossibilité l'emporte — autrement dit, la syntaxe n'enregistre pas la tension lexicale —, et le coordonnant *et*, plus neutre, s'impose :

⁶⁵⁶ « Notre ère », *L'Escalier*, p. 586.

⁶⁵⁷ « Au feu ! », *Gravitations*, p. 227.

⁶⁵⁸ « À la mémoire de mes parents », *Brumes du passé*, p. 3.

⁶⁵⁹ « Figures », *Les Amis inconnus*, p. 303.

⁶⁶⁰ « La Captive », *1939-1945*, p. 449.

⁶⁶¹ « Attente », *Oublieuse mémoire*, p. 530-531.

⁶⁶² « À la Femme », *Oublieuse mémoire*, p. 534.

⁶⁶³ « Dieu crée la femme », *La Fable du monde*, p. 358.

Comment vous remonter,
Rivières de ma nuit
Retournant à vos sources,
Rivières sans poissons
Mais brûlantes *et* douces⁶⁶⁴

Je cherche une Amérique ardente *et* plus ombreuse⁶⁶⁵

Mais le ciel dans le haut en branches le divise
Porteuses d'équilibre *et* de confusion⁶⁶⁶

« [...] Quelle est cette façon
D'être *et* d'avoir été ? »⁶⁶⁷

Le corps est long et maussade
D'avoir traversé des jours,
Des nuits, des mers et des rades,
Il en resta maigre *et* lourd.⁶⁶⁸

Je me retourne et c'est la mer,
Toutes ses vagues l'accompagnent,
Et sa fidélité de chien
Et sa hauteur de souveraine⁶⁶⁹.

Les antonymes, en particulier, sont souvent reliés par cette conjonction qui marque l'addition sans entériner l'opposition :

J'avance d'un pas incertain
Dans un temps proche *et* très lointain⁶⁷⁰

Offerts à la mort, au tonnerre,
Vivant grand *et* petitement,
L'infini qui nous désaltère
Nous fait un même firmament⁶⁷¹

Des bras toujours un peu ouverts,

⁶⁶⁴ « Coeur », *Le Forçat innocent*, p. 238.

⁶⁶⁵ « L'Autre Amérique », *Le Forçat innocent*, p. 284.

⁶⁶⁶ « Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 352.

⁶⁶⁷ « L'Enfant et la Rivière », *La Fable du monde*, p. 390.

⁶⁶⁸ « Portrait », *Oublieuse mémoire*, p. 505.

⁶⁶⁹ « La Mer proche », *Oublieuse mémoire*, p. 513.

⁶⁷⁰ « Le Relais », *1939-1945*, p. 413.

⁶⁷¹ « Arbres dans la nuit et le jour », *1939-1945*, p. 432.

Mais captifs de leur univers,
Que nul n'aperçoit sauf celui
Qui vous recherche et qui vous fuit⁶⁷²

Je crains qu'à la moindre indolence
Je ne devienne du silence
Je le crains et je le souhaite⁶⁷³.

c) La juxtaposition

Syntaxiquement équivalente à la coordination⁶⁷⁴, la juxtaposition prête elle aussi sa structure à la conjonction paradoxale. D'un emploi fréquent, elle se retrouve à plusieurs niveaux. L'opposition peut se limiter à deux mots :

Ô prisonnière, ô souverain e,
Tu nous assoiffes de ta peine⁶⁷⁵

Et nous restons tous deux à regarder
*Notre secret si mal, si bien gardé*⁶⁷⁶

En nous il peut en jouir
Avec notre intelligence,
Notre craint e de mourir,
*Notre douceur de mourir*⁶⁷⁷,

se multiplier tout en se diversifiant :

Même de loin, toute proche,
Approchante, tu t'éloignes
[...]

Toute face, tout profil,
Comme prise dans les fils
Qui te tiennent et te lâchent
Jamais tu ne fais relâche⁶⁷⁸,

⁶⁷² « La Captive », 1939-1945, p. 449.

⁶⁷³ « Rochers », *Le Corps tragique*, p. 594.

⁶⁷⁴ Cf. Jean Dubois, Mathée Giacomo et *alii* : « La juxtaposition n'est qu'un cas particulier de la coordination. [...] Mis à part l'absence de la conjonction de coordination, les rapports entre les termes juxtaposés sont les mêmes qu'entre les termes coordonnés » (*Dictionnaire de Linguistique* , p. 125, Larousse, 1973).

⁶⁷⁵ « France », 1939-1945, p. 415.

⁶⁷⁶ « Ce pur enfant », *Naissances*, p. 543.

⁶⁷⁷ « Offrande », *Gravitations*, p. 205.

⁶⁷⁸ « À la Femme », *Oublieuse mémoire*, p. 534.

se ramifier comme dans le premier vers d'*Oublieuse mémoire* :

Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire⁶⁷⁹

ou se disséminer dans une énumération, comme dans cette évocation historique mêlant plusieurs époques :

Paris et son brouhaha de chars mérovingiens, ses carrosses dorés, ses fiacres, ses automobiles de tous les âges⁶⁸⁰.

La parataxe peut aussi mettre en contact deux propositions, le plus souvent de même structure :

Je vois clair, je vois noir...⁶⁸¹

Nous sommes deux, nous sommes un^{682 683}

[...] sois un dieu, sois un homme⁶⁸⁴

Tu te mires, c'est une autre⁶⁸⁵

En variant les constructions syntaxiques, elle devient même, dans « *Alter ego* », le principe d'engendrement du texte :

Une souris s'échappe
(Ce n'en était pas une)
Une femme s'éveille
(Comment le savez-vous ?)
Et la porte qui grince
(On l'huila ce matin)
Près du mur de clôture
(Le mur n'existe plus)
Ah ! je ne puis rien dire
(Eh bien, vous vous tairez !)⁶⁸⁶

B. Les relations paradoxales entre constituants immédiats

⁶⁷⁹ « Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire... », p. 485.

⁶⁸⁰ « Paris », *Naissances*, p. 554.

⁶⁸¹ « Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 352.

⁶⁸² « Ainsi parlait je sais bien qui... », *Les Amis inconnus*, p. 340.

⁶⁸³

⁶⁸⁴ « Dieu crée l'homme », *La Fable du monde*, p. 356.

⁶⁸⁵ « À la femme », *Oublieuse mémoire*, p. 534.

⁶⁸⁶ « *Alter ego* », *Les Amis inconnus*, p. 338-339.

Comparaison, coordination, juxtaposition : on voit que les paradoxes conjonctifs s'obtiennent souvent — et du reste, fort logiquement — à partir d'unités équivalentes. Cela dit, des rapports analogues peuvent s'instaurer entre des unités fonctionnellement différentes, telles que les constituants immédiats de la phrase.

a) Le rapport GNS / GV

Il n'est pas rare, en particulier, que le rapport de conjonction paradoxale investisse la prédication, c'est-à-dire que soient associés un GNS et un GV sémantiquement contradictoires :

*Et les morts à la guerre pour ne pas arriver en retard à l'humble fête générale,
Descendent quatre à quatre leurs interminables escaliers*⁶⁸⁷

*Le silence perd le nord
Et chantonne dans la mort*⁶⁸⁸.

Entre le thème et le rhème se crée alors une tension sémantique dont la syntaxe se rend complice : en effet, non seulement la structure conjoint les contradictoires, mais elle va parfois jusqu'à souligner leur rencontre par l'emphase ou l'exclamation :

[...] ici noire est l'aurore⁶⁸⁹

Comme il rugit votre silence [...] !⁶⁹⁰

b) Le rapport GV / circonstant

La même distorsion entre lexique et syntaxe se retrouve dans les séquences formées d'un groupe verbal et d'un circonstant, quel que soit le rapport sémantique marqué par le complément :

*Il ne faut le regarder
Qu'à travers les yeux bandés*⁶⁹¹

*Surtout ne croyez pas à de l'indifférence
Si je ne vous réponds qu'au moyen du silence*⁶⁹²

*Bientôt tu parcourras les plus grandes distances
Dans l'immobilité du corps et le silence*⁶⁹³

⁶⁸⁷ « Guerre et paix sur la terre », *Oublieuse mémoire*, p. 528.

⁶⁸⁸ « Survivre », *Oublieuse mémoire*, p. 538.

⁶⁸⁹ « Sans Dieu », *Le Forçat innocent*, p. 263.

⁶⁹⁰ « Les Nerfs », *Oublieuse mémoire*, p. 499.

⁶⁹¹ « Le », *Le Forçat innocent*, p. 276.

⁶⁹² « Le Souvenir », *Les Amis inconnus*, p. 320.

Et je ferme les yeux
Pour vous voir revenir⁶⁹⁴

Écoute Jeanne d'Arc qui devant notre amour
Te caches mal dans la volute d'un nuage,
Et te révèles te célan^t [...]⁶⁹⁵

Vous enchaînez les mots, c'est pour les délivrer⁶⁹⁶.

Dans les formules jouant sur le temps et les catégories qui le structurent, le paradoxe entre GV et circonstant peut se compliquer, comme dans ces vers où l'emploi des temps verbaux vient renforcer la tension lexicale :

C'était le jeu de l'amour
Lorsque nous n'y serons plus⁶⁹⁷.

Certes, le lecteur perçoit une opposition entre « le jeu de l'amour » qui évoque sinon la jeunesse, du moins la vie, et le vers suivant qui fait allusion à la mort de l'énonciateur et de sa compagne. Cela dit, la figure résulte principalement du contraste entre l'imparfait et le futur mis en concordance. On voit par là que les temps verbaux peuvent contribuer à l'élaboration des conflits sémantiques dont se nourrit le paradoxe.

Ajoutons qu'il suffit parfois d'un mot pour qu'un paradoxe jaillisse de la rencontre *verbe-circonstant* — ainsi lorsque l'adverbe *même* se glisse dans un énoncé qui, sans lui, s'avérerait une platitude ou un truisme :

Ce qui t'échappera *même* les yeux fermés⁶⁹⁸

Ici en effet, seul le renchérissement provoque la tension sémantique qui convertit l'évidence en paradoxe.

c) Autres rapports paradoxaux entre constituants immédiats

La tension paradoxale peut également surgir de la relation entre deux circonstants, comme dans cet exemple où le premier marque l'éternité et le second, la finitude :

La lune qui te suit prend tes dernières forces
Et te bleuit sans fin pour ton ultime jour⁶⁹⁹.

⁶⁹³ « Dieu parle à l'homme », *La Fable du monde*, p. 357.

⁶⁹⁴ « Dans l'oubli de mon corps », *La Fable du monde*, p. 391.

⁶⁹⁵ « Dialogue avec Jeanne », 1939-1945, p. 423.

⁶⁹⁶ « À Saint-John Perse », *Le Corps tragique*, p. 622.

⁶⁹⁷ « Le Spectateur », *Les Amis inconnus*, p. 323.

⁶⁹⁸ « Faire place », *Les Amis inconnus*, p. 344.

⁶⁹⁹ « Tu disparaîs », 1939-1945, p. 443.

D'autres groupes jouissant de la même autonomie syntaxique contribuent eux aussi à former des paradoxes. C'est le cas de l'apostrophe :

Mais, ô raison, n'es-tu pas *déraison*
Qui dans mon crâne aurait changé de nom [...] ?⁷⁰⁰

Et tu mourus *d'obscurité* à trente-cinq ans, ô glorieux !⁷⁰¹

et de l'apposition :

Aveugle, il aime au loin chercher fortune
N'y voyant *clair* que pour blondes et brunes.⁷⁰²

Approchante, tu *t'éloignes* ⁷⁰³.

Ces deux constructions peuvent en outre engendrer un paradoxe par redoublement lorsque deux groupes *a priori* contradictoires renvoient successivement au même référent :

Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire,
Que draines-tu au fond de tes sourdes contrées ?⁷⁰⁴

Ne plus se reprocher d'user mal de la vie
Ce peu de sable chaud, désert illimité ⁷⁰⁵.

C. Les relations paradoxales à l'intérieur du syntagme

Au reste, le paradoxe ne se limite pas aux constituants de la phrase. Sa logique l'amène aussi à s'inscrire au niveau inférieur, c'est-à-dire entre les constituants du syntagme. Ainsi, à l'intérieur du GV, les exemples ne manquent pas où le verbe forme avec son régime une séquence paradoxale :

L'horizon déménageait sa fixité hors d'usage⁷⁰⁶

Une étoile tire de l'arc
Perçant l'infini de ses flèches⁷⁰⁷

⁷⁰⁰ « L'Ironie », *L'Escalier*, p. 579.

⁷⁰¹ « Hommage au poète Julio Herrera y Reissig », *Oublieuse mémoire*, p. 525.

⁷⁰² « Le Sang », *Naissances*, p. 547.

⁷⁰³ « À la Femme », *Oublieuse mémoire*, p. 534.

⁷⁰⁴ « Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire... », *Oublieuse mémoire*, p. 485.

⁷⁰⁵ « Ô calme de la mort, comme quelqu'un t'envie... », *1939-1945*, p. 448.

⁷⁰⁶ « Le Gaucho », *Débarcadères*, p. 130.

⁷⁰⁷ « Une étoile tire de l'arc », *Gravitations*, p. 165.

Plus tard vous étiez si près
Que j'entendais votre silence⁷⁰⁸.

Le paradoxe peut même s'appuyer sur un verbe d'état, comme dans ces vers où le texte joue avec la durée et transcende — non sans peine, d'ailleurs — la fameuse alternative *être ou avoir été* :

Mon Dieu comme c'est difficile
D'être un petit bois disparu⁷⁰⁹.

Toujours à l'intérieur du groupe verbal, la tension paradoxale concerne parfois le COD et son attribut :

Il n'a pour *bouclier* que le *duvet des fruits*⁷¹⁰.

Mais le paradoxe investit de préférence le syntagme nominal. La tension se situe alors entre le noyau et son expansion, et notamment entre le nom et son complément :

J'ignore les questions
De votre haut mutisme⁷¹¹

Candélabres de la noirceur,
Hauts-commissaires des ténèbres,
Malgré votre grandeur funèbre
Arbres, mes frères et mes soeurs,
Nous sommes de même famille⁷¹²

Salut, entrons tous deux dans la mort des vivants⁷¹³.

La structure est assez féconde : « **le temps des métamorphoses** » se caractérise par un « **ordre de fous** »⁷¹⁴, la lumière du soleil devient le « **voile du jour** »⁷¹⁵, dans la rue battent des « **papillons de pierre** »⁷¹⁶ et le « **bas des cieux** » est parcouru par les « **aigles du nadir** »⁷¹⁷.

⁷⁰⁸ « Observatoire », *Gravitations*, p. 186.

⁷⁰⁹ « Le Petit Bois », 1939-1945, p. 414.

⁷¹⁰ « Fugitive naissance », *Naissances*, p. 545.

⁷¹¹ « Pins », 1939-1945, p. 433.

⁷¹² « Arbres dans la nuit et le jour », 1939-1945, p. 432.

⁷¹³ « J'ai veillé si longtemps que j'en suis effrayant... », *Le Corps tragique*, p. 597.

⁷¹⁴ « Le Temps des métamorphoses », 1939-1945, p. 431.

⁷¹⁵ « Lettre à l'étoile », *La Fable du monde*, p. 388 et « Du fond des âges », *À la nuit*, p. 479.

⁷¹⁶ « Dans la rue », *Oublieuse mémoire*, p. 518.

Le paradoxe peut aussi naître du rapport entre le nom et la relative qui le suit :

Jamais vous ne pourrez l'atteindre
Dans *les lointains qui sont en lui*⁷¹⁸

Et tu sors d'une *nuit qui te brûle les yeux*⁷¹⁹

Quel est ce *crime qui m'allège* [...] ?⁷²⁰

Ô gravité de vivre, *impasse qui délivre*⁷²¹.

De même, l'adjectif détaché permet de vives tensions sémantiques à l'intérieur du groupe nominal :

Immobiles, ses pas
Qui cherchent une issue⁷²².

La prédilection de Supervielle va néanmoins au plus énergique et au plus limpide des paradoxes, celui qui consiste, sous la forme canonique de l'oxymore, à rapprocher un nom et un adjectif issus des deux pôles d'une même structure duelle :

S'assurant de ses montagnes,
De ses fleuves, ses forêts,
Attisant sa *flamme obscure*
Où se chauffe le futur
(Il attend que son tour vienne)⁷²³

Je suis l'errant en soi-même et *le grouillant solitaire*⁷²⁴

Mon sang noircit d'*un sombre éclat*⁷²⁵

Et ils n'en finissent plus de descendre en courant dans *le plus grand tumulte silencieux*
726

⁷¹⁷ « Aérien bestiaire », 1939-1945, p. 440.

⁷¹⁸ « Quatorze voix en même temps... », *Le Forçat innocent*, p. 277.

⁷¹⁹ « France », 1939-1945, p. 416.

⁷²⁰ « L'Interlocutrice incertaine », *L'Escalier*, p. 583.

⁷²¹ « Les Deux Soleils », *L'Escalier*, p. 588.

⁷²² « Un arbre est une bête... », *Le Corps tragique*, p. 605.

⁷²³ « 47 boulevard Lannes », *Gravitations*, p. 167.

⁷²⁴ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 368.

⁷²⁵ « L'obscurité me désaltère... », *La Fable du monde*, p. 377.

⁷²⁶ « Guerre et paix sur la terre », *Oublieuse mémoire*, p. 528.

Que de silence à remonter
Pour changer *mes étoiles noires*
En votre vivante clarté [...] !⁷²⁷

La figure atteint une fréquence élevée. Dans les premiers recueils sont évoqués « *l'horrible beauté d'un palais trop sûr* »⁷²⁸, de « **Bonnes batailles pacifiques** »⁷²⁹, « **les horizons verticaux** »⁷³⁰ du fond des mers ou les « **feux noirs d'un bastingage** »⁷³¹, et dans la deuxième moitié de l'oeuvre, un « **tombeau / Vivant** »⁷³², une « **Verticale tombe** »⁷³³, un « **explicite mutisme** »⁷³⁴, un « **paisible délire** »⁷³⁵, une « **boueuse gloire** »⁷³⁶, une « **familière inconnue** »⁷³⁷ et de « **sombres soleils** »⁷³⁸. Bref, tout porte à penser que ces vers à la fois contiennent et illustrent l'un des principes fondamentaux de l'art poétique de Supervielle :

Il est place en ces vers pour *un jour étoilé*,
Pour *une nuit où tremble un lunaire soleil*⁷³⁹.

Rien de figé, cependant, dans ces groupes nominaux paradoxaux, puisque la tension peut aussi se produire entre deux expansions, comme ici entre un adjectif et une relative :

Je m'en vais vers un pays
Où sans rames l'on aborde,
Où le marin n'obéit

⁷²⁷ « Shéhérazade parle », *L'Escalier*, p. 578.

⁷²⁸ « La fervente Kha-Li ne pouvait se consoler de la guerre », *Poèmes*, p. 72.

⁷²⁹ « L'Arrivée », *Poèmes*, p. 95.

⁷³⁰ « Le Portrait », *Gravitations*, p. 160.

⁷³¹ « Grands yeux dans ce visage... », *Le Forçat innocent*, p. 245.

⁷³² « L'obscurité me désaltère... », *La Fable du monde*, p. 377.

⁷³³ « Céleste apocalypse », *1939-1945*, p. 418.

⁷³⁴ « Jeunes filles de Jean Giraudoux », *1939-1945*, p. 459.

⁷³⁵ « Cependant que j'écris un géant m'examine... », *Oublieuse mémoire*, p. 501.

⁷³⁶ « La Terre », *Oublieuse mémoire*, p. 512.

⁷³⁷ « À la femme », *Oublieuse mémoire*, p. 534.

⁷³⁸ « Confiance », *Naissances*, p. 555.

⁷³⁹ « Il est place en ces vers pour un jour étoilé... », *1939-1945*, p. 462.

Qu'à de confuses paroles
 Qui restent claires pour lui⁷⁴⁰.

De même, deux adjectifs contradictoires peuvent être jumelés :

En tes yeux d'avril j'oublierai l'automne,
 En tes yeux *si noirs et si lumineux*⁷⁴¹

Comment vous remonter,
 Rivières de ma nuit
 Retournant à vos sources,
 Rivières sans poissons
 Mais *brûlantes et douces*⁷⁴²

Je cherche une Amérique *ardente et plus ombreuse*⁷⁴³.

Dans ce cas, il arrive que le texte joue sur la polysémie de l'un des deux antonymes pour les rapprocher. Ainsi, dans « Alarme », le contexte invite à prendre *long* au sens spatial, sans pour autant neutraliser complètement sa valeur temporelle :

Le regard de l'astronome
 Émeut au fond de la nuit
 Sous le feuillage des mondes
 Une étoile dans son nid,
 Une étoile découverte
 Dont on voit passer la tête
 Au bout de ce *long* regard
 Ephémère d'un mortel⁷⁴⁴.

Par là il se confirme que le paradoxe conjonctif ne dédaigne pas les ambiguïtés du système — mais est-ce bien étonnant pour une figure qui, pour dépasser la dualité, commence par la prendre à son compte ?

Autre modèle plus complexe mais plus rare : trois épithètes sont associées et la tension paradoxale se produit entre la première et les deux suivantes :

Dieu tant de fois difficile
 Et tant de fois étouffé
*Attirant, triste et hostile*⁷⁴⁵.

Enfin, à un niveau encore inférieur, le choc paradoxal peut provenir des compléments de

⁷⁴⁰ « Une main entre les miennes... », *L'Escalier*, p. 581.

⁷⁴¹ « Dans le pré rougi de coquelicots... », *Comme des voiliers*, p. 24.

⁷⁴² « Coeur », *Le Forçat innocent*, p. 238.

⁷⁴³ « L'Autre Amérique », *Le Forçat innocent*, p. 284.

⁷⁴⁴ *Gravitations*, p. 203.

⁷⁴⁵ « Mon Dieu », *L'Escalier*, p. 584.

l'adjectif :

Mais le ciel dans le haut en branches le divise
Porteuses d'équilibre et de confusion⁷⁴⁶.

D. La combinaison de plusieurs séquences

Devant un tel éventail de structures, comment le texte procède-t-il pour combiner plusieurs paradoxes conjonctifs dans une même phrase ? Les deux stratégies opposées se rencontrent : la *répétition* et la *diversification*. Dans le premier cas, la structure engendre des paradoxes *en série* en se démultipliant. Dans la première strophe de « L'oiseau de vie », par exemple, le patron syntaxique consiste à coordonner des couples de verbes antinomiques :

Oiseau secret qui nous *picores*
Et nous fais vivre en même temps,
Toi qui *nous ôtes et nous rends*
D'un bec qui *nourrit et dévore*⁷⁴⁷.

Mais le texte sait aussi diversifier ses paradoxes, comme dans ce distique du *Corps tragique*, où des relations paradoxales s'instaurent successivement entre déterminant et déterminé, puis entre GV et circonstant :

Salut, entrons tous deux dans *la mort des vivants*,
Dans un monde où *l'on respire, en suffoquant*⁷⁴⁸.

De même, « À la Femme » propose des séquences syntaxiquement variées, séparées d'abord par quelques vers, puis s'enchaînant les unes aux autres :

Ô familière inconnue !
[...]
Approchante, tu t'éloignes,
[...]
Tu te mires, c'est une autre
Qui du miroir [...]
Sort [...]
Ressemblante, mais changeante,
Tu me fuis et tu me hantes,
Toute face, tout profil,
Comme prise dans les fils
Qui te tiennent et te lâchent⁷⁴⁹.

⁷⁴⁶ « Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 352.

⁷⁴⁷ « L'oiseau de vie », *Oublieuse mémoire*, p. 493.

⁷⁴⁸ « J'ai veillé si longtemps que j'en suis effrayant... », *Le Corps tragique*, p. 597.

⁷⁴⁹ « À la Femme », *Oublieuse mémoire*, p. 534. Reconnaissions cependant que ces formules n'ont pas toutes la même force dans la mesure où, parfois, la simultanéité des deux termes n'est pas clairement posée (ex. : « Toute face, tout profil »).

Rappelons enfin que plusieurs structures différentes peuvent se combiner dans une seule séquence et former ce que nous avons appelé des paradoxes *en boucle*, où chaque nouvel élément produit une tension paradoxale avec le précédent. En fait, dans ces configurations se retrouve le goût du poète pour les alternances, les amples mouvements de balancier qui d'un pôle à l'autre balaient les structures binaires et se répètent sans faiblir :

*Et ma tête foisonne, et mon être bourdonne
De milliers de silences, tous différents,
Ce sont les voix de ceux qui n'en ont pas encore
Et quémandent un nom pour aller de l'avant*⁷⁵⁰

*Et tout coeur qui s'est arrêté
Ne bat plus que d'avoir été*⁷⁵¹

*Grand cheval galopant sur place à toute allure*⁷⁵²

*Nous qui ne pouvons rien
Que nous mettre à genoux
Nous qui ne croyons pas,
Nous qui prions pour vous*⁷⁵³

*Dans le grand mutisme des cieux
Sonne un cor très silencieux*⁷⁵⁴

*Petite citadelle,
Mais infiniment frêle,
Bien que, pour être juste,
Cette enfant fût robuste*⁷⁵⁵.

En somme, la distorsion *lexique / syntaxe* semble bien constituer, par-delà la multiplicité des formes, le fondement du paradoxe conjonctif. Mais cela se vérifie-t-il dans tous les cas ? En réalité, quelques séquences très particulières dérogent à cette « règle » et produisent autrement la tension paradoxale. Celles-ci peuvent relever de stratégies très différentes.

⁷⁵⁰ « Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 351-352.

⁷⁵¹ « Jeunes filles de Jean Giraudoux », 1939-1945, p. 458.

⁷⁵² « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 510.

⁷⁵³ « À nos amis hongrois », *Le Corps tragique*, p. 613.

⁷⁵⁴ « Le héraut du soleil s'avance... », *Le Corps tragique*, p. 617.

⁷⁵⁵ « Le Mirliton magique », *Le Corps tragique*, p. 629.

III. Les stratégies atypiques

1. Le paradoxe rhétorique

Quelques vers du poème « Un Braque » vont illustrer la première de ces démarches :

Une forme ouvre la porte,
Se fige dans l'embrasure
[...]
Mais elle se transfigure
[...]
Dans sa langue nous exhorte,
Nous fait le signe d'attendre,
Puis elle ferme la porte⁷⁵⁶.

L'introduction de la *durée* dans la description d'un tableau, du *récit*, avec les transformations qu'il implique, pour évoquer un objet immobile, constitue un usage paradoxal des types de textes. Sans doute l'écriture poétique a-t-elle par essence tout loisir de circuler d'un type à l'autre, empruntant ici au narratif, là au descriptif, etc., mais cette fois, la démarche est tout autre dans la mesure où le référent, que l'on sait statique, voit sa nature questionnée. En effet, le texte ne recourt pas successivement à la description et au récit en changeant de visée : il use du récit alors que tout du long, selon le titre, il s'agit d'un tableau. Il en résulte un référent insaisissable, impossible à concevoir sinon dans une logique paradoxale où l'indécidable demande à être dépassé, envisagé depuis ce point sublime où les contradictions se dénouent — là, en somme, où l'immobilité et le mouvement se rejoignent, ainsi que la permanence et la successivité.

2. Le paradoxe implicite

Autre type de séquences non tributaires des tensions entre lexique et syntaxe : celles qui renferment, du moins à première vue, une tautologie, un pléonasme ou une lapalissade. À ce titre, elles n'enfreignent pas la loi de non-contradiction, mais celle d'informativité, tout aussi importante du point de vue pragmatique. Doit-on les compter pour autant parmi les paradoxes ? La rhétorique traditionnelle s'y oppose : pour elle, truisme et paradoxe impliquent des transgressions très différentes à l'égard du code⁷⁵⁷ si bien que le premier ne saurait être considéré comme un avatar du second. Cependant, lorsqu'un poème évoque des « **yeux bleus / Tournés vers le dehors** »⁷⁵⁸, n'implique-t-il pas que d'autres

⁷⁵⁶ *Oublieuse mémoire*, p. 504.

⁷⁵⁷ Les deux « écarts » ne sauraient du reste prétendre au même statut : le second est valorisé par la rhétorique, tandis que le premier est énergiquement condamné (cf. B. Dupriez : « Le truisme est une faute », *op. cit.* p. 460).

yeux regardent vers le dedans ? Le paradoxe s'est déplacé : il réside cette fois dans le sous-entendu, dans l'*implicite*. Le lecteur le découvre en filigrane dans les implications de ce qu'il ne peut plus regarder comme un simple truisme.

3. Le paradoxe énonciatif

Le paradoxe peut en outre se situer « *entre l'énoncé et l'acte d'énonciation* »⁷⁵⁹. Voulant se distinguer de Claudel, dont l'humilité n'était pas, dit-on, la qualité première, Supervielle s'attribue le surnom de « Modeste » et use pour cela de la troisième personne :

Et qui connaît la longueur de ses ailes ?
C'est ce que dit Modeste Supervielle⁷⁶⁰,

quitte à ajouter aussitôt, comme effrayé par tant d'audace :

Sans être sûr, pour sûr, d'avoir raison[.]

Certes, le poème contient plus d'un trait humoristique et malicieux qui fait mieux accepter le « positionnement »⁷⁶¹ un peu voyant de Supervielle⁷⁶². Cela dit, comme l'écrit Dominique Maingueneau,

le fait de dire qu'on est modeste ne constitue pas un acte de modestie, il y a contradiction entre ce que dit l'énoncé et ce que montre son énonciation. On a ici affaire à ce qu'on appelle un paradoxe pragmatique, c'est-à-dire à une proposition qui est contredite par ce que montre son énonciation.⁷⁶³

Notons que cette tension pragmatique peut se combiner avec une forme plus canonique de paradoxe, comme dans cette séquence de *La Fable du monde* :

Ô Dieu très atténué⁷⁶⁴.

Le rapprochement des deux lexèmes suffirait à produire un paradoxe de bon aloi, mais en l'occurrence, le texte ne s'en satisfait pas : un paradoxe pragmatique vient à la fois le compliquer et le renforcer. L'interjection initiale atteste en effet qu'il s'agit d'une invocation,

⁷⁵⁸ « Oloron-Sainte-Marie », *Le Forçat innocent*, p. 259.

⁷⁵⁹ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 158.

⁷⁶⁰ « L'Arbre-fée », *Le Corps tragique*, p. 621.

⁷⁶¹ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁶² Ainsi quand il joue à morigéner « [s]on » Claudel : « Tu t'es toujours pensé plus que les autres, Ce n'est pas bien, coureur de pâtenôtres ».

⁷⁶³ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 158 (c'est l'auteur qui souligne). Précisons que ces propos, tirés d'un développement explicatif, ne visent pas les vers de Supervielle en particulier.

⁷⁶⁴ « Ô Dieu très atténué... », *La Fable du monde*, p. 370.

mais n'est-il pas singulier de faire appel à une puissance que l'on sait très affaiblie ? La situation de communication — un énonciateur invoquant une divinité — forme donc un paradoxe avec le plan du contenu, qui nous présente un dieu aux pouvoirs très limités.

D'ailleurs, comme pour le paradoxe dissociatif, le statut de l'énonciateur ou de l'allocutaire peut devenir ici un élément constitutif de la figure. C'est bien le cas lorsque le pronom de la première personne renvoie à Dieu :

Mais j'étais pris par la racine
Comme à un piège naturel⁷⁶⁵

Je suis un souvenir qui descend, vous vivez dans un souvenir⁷⁶⁶.

On voit où se situe la tension paradoxale : tandis que les *embrayeurs* réfèrent à Dieu, qu'une tradition millénaire présente comme omnipotent, plusieurs termes dénotent l'impuissance et un passéisme alanguis⁷⁶⁷.

Le même phénomène s'observe avec le pronom de la deuxième personne :

Je veux t'adresser sans tarder ces humbles paroles humaines

[...]

Même si tu n'es qu'un souffle d'il y a des milliers d'années,
Une grande vitesse acquise, une durable mélancolie⁷⁶⁸.

Le schéma est parfaitement lisible : un message est adressé à un Être supposé tout-puissant, mais toutes les définitions qui le concernent traduisent une passivité maussade et un pouvoir infime, épousé par une trop longue histoire. Ailleurs, mais selon le même procédé, Dieu, traditionnellement associé à la lumière, est interpellé en ces termes :

Ô chef-d'oeuvre de l'obscur,

⁷⁶⁵ « Le Premier Arbre », *La Fable du monde*, p. 358.

⁷⁶⁶ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 368.

⁷⁶⁷ La tentation est forte d'inclure dans cette sous-catégorie des *paradoxes énonciatifs à la première personne* les séquences suivantes : « Mes souvenirs frileux avec leur bon sourire Et leur voix chevrotante [...] Marmottent des vieux airs sur leur fragile lyre. [...] Je sens venir le soir, c'est l'heure fugitive Où je tourne les yeux vers tout ce qui n'est plus... » (« Chansons de cloches », *Comme des voiliers*, p. 29). Les souvenirs évoqués dans ces vers supposent un âge avancé. Pourtant, si l'énonciateur a l'âge de l'auteur — et en l'absence d'indices contraires, on peut penser qu'ils ne font qu'un —, il est encore tout jeune : ces vers sont tirés de *Comme des voiliers*, publié en 1910 alors que Supervielle n'avait que vingt-six ans, et les « Notes et variantes » des *Oeuvres poétiques complètes* nous apprennent qu'ils ont été écrits plusieurs années auparavant. On voit où se situe le paradoxe : entre les termes qui suggèrent une longue expérience et l'approche de la mort et les *embrayeurs* (je, mes) qui renvoient à un homme très jeune. Ce type de séquence présente néanmoins la particularité de masquer l'un des éléments produisant la tension sémantique (l'âge de l'énonciateur) de sorte que la dimension paradoxale reste sujette à caution : seuls la percevront les lecteurs connaissant l'âge du poète ou ayant su le déduire du macrocontexte (cf. par exemple « À ma grand-mère », p. 33, ou les poèmes d'amour dédiés à l'épouse que l'on devine très jeune).

⁷⁶⁸ « Prière à l'inconnu », *La Fable du monde*, p. 364.

Tu ne veux pas qu'on soit sûr⁷⁶⁹.

D'autres allocutaires donnent lieu à de semblables paradoxes. Ainsi, quand le poète s'adresse à une étoile, sa déclaration :

Mais c'est le jour que je t'aime⁷⁷⁰

revêt des accents paradoxaux. Certes, l'attitude qui consiste à éprouver de préférence de l'affection pour les absents est psychologiquement explicable et somme toute assez répandue. Le paradoxe n'en disparaît pas pour autant. Il n'est en effet pas conforme à la représentation dominante de l'amour de dire à l'être aimé : « Je t'aime quand je ne te vois pas ».

En tant que destinataires, les arbres peuvent eux aussi contribuer à la naissance d'un paradoxe. Dans un poème de 1939-1945 intitulé « Pins », l'énonciateur, tout à fait conscient de la surdité de ses « allocutaires », n'en continue pas moins à leur adresser la parole, notamment pour faire des commentaires sur sa propre attitude :

Mais je me laisse aller
À vous parler en vers,
Je suis plus fou que vous,
Ô camarades sourds⁷⁷¹.

Enfin, le paradoxe énonciatif de type conjonctif peut consister dans l'effacement d'une opposition fondamentale au sein de la situation de communication, comme ici entre les acteurs de l'échange (le *je* et le *tu*) et la tierce personne :

Fille de la Terre, féminine comme elle,
Qui de la tête aux pieds portes tous les climats,
Je suis pour *elle* un courtois étranger
Venu de quel monde avec ses ailes sauvages⁷⁷².

Le texte a fait disparaître la limite entre deux catégories ne tolérant pas l'amalgame, il a conjoint le *tu* et le *elle* de sorte que le lecteur se trouve devant un obstacle à franchir pour interpréter la situation d'énonciation et identifier précisément la ou les allocutaires.

Mais tout bien considéré, cette description des paradoxes conjonctifs aux niveaux lexical, syntaxique, pragmatique et énonciatif pose une question de fond : celle de leur *convergence* et donc de leur *nature* par-delà leur caractère multiforme. La réponse, en fait, se trouve dans le contraste qui surgit dès que l'on change de niveau d'analyse : alors que les matrices conjonctives sont en tout petit nombre, le foisonnement et la multiplicité règnent à la surface du texte. Il en ressort que le paradoxe conjonctif, chez Supervielle, doit être regardé non comme une *structure*, mais comme une *pratique*. Sa grande diversité amène en effet à y voir, plutôt qu'un ou plusieurs schémas obsessionnels, la

⁷⁶⁹ « Mon Dieu », *L'Escalier*, p. 583.

⁷⁷⁰ « Lettre à l'étoile », *La Fable du monde*, p. 387.

⁷⁷¹ P. 434.

⁷⁷² « La Femme planétaire », *Le Corps tragique*, p. 601.

manifestation d'un trait systémique fondamental. La conséquence nous renseigne sur la cause : l'extrême variété des paradoxes conjonctifs témoigne d'un code textuel enclin à conjoindre ce que la langue commune disjoint.

IV. Les paradoxes conjonctifs dans l'espace du poème

Tout comme les paradoxes dissociatifs, les séquences conjonctives se définissent en outre selon des critères formels, tels que la longueur, la distribution dans les unités prosodiques et la place.

1. La longueur et l'inscription dans le cadre du vers ou du verset

A. Les séquences très courtes

Les exemples cités jusqu'à présent l'ont bien montré, la longueur des séquences conjonctives s'avère très variable. Il est rare que les plus brèves (moins de six syllabes) occupent tout un vers :

Et notre corps tombe

À n'en plus finir

Verticale tombe,

Est-ce là mourir ?⁷⁷³

En revanche, elles s'accommodeent aisément de tous les cadres métriques. Si elles parviennent à se glisser dans les mètres courts (hexa-, hepta- ou octosyllabes) :

*Feux noirs d'un bastingage*⁷⁷⁴

Cachant mille couleurs

*Dans sa boueuse gloire*⁷⁷⁵

*Attisant sa flamme obscure*⁷⁷⁶

*Cet air, ce prodige simple*⁷⁷⁷

*Mon sang noircit d'un sombre éclat*⁷⁷⁸

⁷⁷³ « Céleste apocalypse », 1939-1945, p. 418.

⁷⁷⁴ « Grands yeux dans ce visage... », *Le Forçat innocent*, p. 245.

⁷⁷⁵ « La Terre », *Oublieuse mémoire*, p. 512.

⁷⁷⁶ « 47 boulevard Lannes », *Gravitations*, p. 167.

⁷⁷⁷ « L'Air », *Le Corps tragique*, p. 639.

Pour changer *mes étoiles noires*⁷⁷⁹,

elles trouvent *a fortiori* leur place dans le décasyllabe ou l'alexandrin :

L'horrible beauté d'un palais trop sûr⁷⁸⁰

Mon cœur de chaque jour, ici *noire est l'aurore*⁷⁸¹

Il est place en mes vers pour *un jour étoilé*⁷⁸²

Salut, entrons tous deux dans *la mort des vivants*⁷⁸³.

Malgré sa brièveté, la formule peut enjamber sur le vers suivant, mais ceci reste exceptionnel :

Est-ce le maternel *tombeau*

Vivant dont vous vous souvenez [...] ?⁷⁸⁴

B. Les séquences courtes

Quoique moins lapidaires que les précédentes, les séquences de six à neuf syllabes dénotent encore une certaine concision. En général, elles coïncident avec le vers :

Tous ces lointains rapprochés⁷⁸⁵

Nous sommes deux, nous sommes un⁷⁸⁶

Dans un temps proche et très lointain⁷⁸⁷

Et te révèles te célant⁷⁸⁸

⁷⁷⁸ « L'obscurité me désaltère... », *La Fable du monde*, p. 377.

⁷⁷⁹ « Shéhérazade parle », *L'Escalier*, p. 578.

⁷⁸⁰ « La fervente Kha-Li ne pouvait se consoler de la guerre », *Poèmes*, p. 72.

⁷⁸¹ « Sans Dieu », *Le Forçat innocent*, p. 263.

⁷⁸² « Il est place en ces vers pour un jour étoilé... », *1939-1945*, p. 462.

⁷⁸³ « J'ai veillé si longtemps que j'en suis effrayant... », *Le Corps tragique*, p. 597.

⁷⁸⁴ « L'obscurité me désaltère... », *La Fable du monde*, p. 377.

⁷⁸⁵ « Portrait », *Oublieuse mémoire*, p. 505.

⁷⁸⁶ « Ainsi parlait je sais bien qui... », *Les Amis inconnus*, p. 340.

⁷⁸⁷ « Le Relais », *1939-1945*, p. 413.

⁷⁸⁸ « Dialogue avec Jeanne », *1939-1945*, p. 423.

Candélabres de la noirceur⁷⁸⁹

Comme il rugit votre silence⁷⁹⁰

Je le crains et je le souhaite⁷⁹¹.

Il leur arrive toutefois de s'inscrire dans le cadre plus large du décasyllabe ou de l'alexandrin :

Et je te dis : *sois un dieu, sois un homme*⁷⁹²

La lune qui te suit prend tes dernières forces
Et te bleuit *sans fin pour ton ultime jour*⁷⁹³

ou, plus rarement, de se répartir sur deux vers :

Au bout de ce long regard
*Éphémère d'un mortel*⁷⁹⁴.

C. Les séquences de longueur moyenne

La poésie de Supervielle présente aussi des séquences paradoxales d'un rythme plus ample. Comptant de dix à seize syllabes, ces suites de longueur moyenne peuvent correspondre à un décasyllabe :

Elle regardait mais voyait ailleurs⁷⁹⁵

Il faut peiner même pour ne rien faire⁷⁹⁶

Et nous restons tous deux à regarder
*Notre secret si mal, si bien gardé*⁷⁹⁷

Mais, ô raison, n'es-tu pas déraison [...] ?⁷⁹⁸

⁷⁸⁹ « Arbres dans la nuit et le jour », 1939-1945, p. 432.

⁷⁹⁰ « Les Nerfs », *Oublieuse mémoire*, p. 499.

⁷⁹¹ « Rochers », *Le Corps tragique*, p. 594.

⁷⁹² « Dieu crée l'homme », *La Fable du monde*, p. 356.

⁷⁹³ « Tu disparaîs », 1939-1945, p. 443.

⁷⁹⁴ « Alarme », *Gravitations*, p. 203.

⁷⁹⁵ « Visite de la nuit », *Les Amis inconnus*, p. 345.

⁷⁹⁶ « Interrogations », *Oublieuse mémoire*, p. 532.

⁷⁹⁷ « Ce pur enfant », *Naissances*, p. 543.

⁷⁹⁸ « L'Ironie », *L'Escalier*, p. 579.

Pleurer de joie, c'est pleurer de détresse⁷⁹⁹

ou bien trouver place dans un alexandrin, auquel cas plusieurs modèles entrent en concurrence. Le plus souvent, la séquence recouvre tout le vers dont les deux hémistiches s'opposent vigoureusement :

Tu formes le voyage et tu demeureras⁸⁰⁰

Parce qu'hier était pour nous comme demain⁸⁰¹

Si je ne vous réponds qu'au moyen du silence⁸⁰².

Les deux pôles du paradoxe se détachent alors fréquemment à la césure et en fin de vers

:

Je sens la *profondeur* où baigne l'*altitude*⁸⁰³

Et nous sommes *perdus* parmi nos *familiers*⁸⁰⁴

Te voilà petit *dieu*, cent mille fois *mortel*⁸⁰⁵

Je veux de l'*éternel* faire un peu de *présent*⁸⁰⁶.

Mais le texte peut aussi les réunir à la jonction des deux hémistiches :

La toujours plus *profonde altitude* éternelle⁸⁰⁷

ou les placer en regard aux deux extrémités de l'alexandrin :

Et le *passé* sommeille au coeur des *lendemains...*⁸⁰⁸

Et l'*étrange* miroir luit presque *familier*⁸⁰⁹

⁷⁹⁹ « Le Don des larmes », *Le Corps tragique*, p. 596.

⁸⁰⁰ « Tu sais pousser les mots aux rails luisants des rimes... », *Poèmes*, p. 51.

⁸⁰¹ « On voyait bien nos chiens perdus dans les landes... », *Les Amis inconnus*, p. 310.

⁸⁰² « Le Souvenir », *Les Amis inconnus*, p. 320.

⁸⁰³ « Plein de songe mon corps, plus d'un fanal s'allume... », *Les Amis inconnus*, p. 325.

⁸⁰⁴ « Des deux côtés des Pyrénées », *1939-1945*, p. 408.

⁸⁰⁵ « À l'homme », *1939-1945*, p. 439.

⁸⁰⁶ « Le Mort en peine », *1939-1945*, p. 447.

⁸⁰⁷ « À la nuit », p. 474.

⁸⁰⁸ « Soir créole », *Poèmes*, p. 104.

⁸⁰⁹ « "Quand le soleil... — Mais le soleil qu'en faites-vous..." », *Les Amis inconnus*, p. 338.

Vous *enchaînez* les mots, c'est pour les *délivrer*⁸¹⁰
Tout proches sont vos fruits luisant d'*inaccessible*⁸¹¹.

Du reste, le schéma peut se raffiner et prendre la forme du chiasme :
Mais s'il est mort de peur, la peur le ressuscite⁸¹².

Sous une forme moins canonique — en tout cas, moins symétrique — la tension paradoxale s'installe parfois entre l'ensemble du vers et sa clôture :

Qu'on donne maintenant la parole au silence⁸¹³

ou bien, comme on l'a vu plus haut, entre un mot situé à l'intérieur de l'alexandrin — de préférence dans une position vedette — et le reste du vers :

Ce qui t'échappera *même* les yeux fermés⁸¹⁴.

Quoique très prisée, la symétrie n'apparaît donc pas comme une condition *sine qua non* ; ainsi le trimètre accueille-t-il à l'occasion une formule paradoxale :

Les corps ne se reconnaissent que dans le noir⁸¹⁵.

Enfin, si dans la plupart des poèmes en alexandrins, la séquence « de longueur moyenne » coïncide avec le vers, elle ne s'y laisse pas enfermer. Le paradoxe peut en effet commencer dans le second hémistiche et enjamber sur le vers suivant, même quand celui-ci appartient à une autre strophe :

Et l'on monte dessus pour bien mieux s'égarer
Et se trouver enfin [...]⁸¹⁶.

Deux vers courts de six, sept ou huit syllabes sont également susceptibles de contenir de telles séquences. Dans cette configuration, les deux pôles du paradoxe se détachent en général en fin de vers, de façon à souligner l'opposition lexicale :

Suffit d'une bougie
Pour éclairer le monde⁸¹⁷

⁸¹⁰ « À Saint-John Perse », *Le Corps tragique*, p. 622.

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² « Visage qui m'attire en mes secrètes rives... », *Le Forçat innocent*, p. 281.

⁸¹³ « Une apparition tonnante de corbeaux... », *Le Corps tragique*, p. 599.

⁸¹⁴ « Faire place », *Les Amis inconnus*, p. 344.

⁸¹⁵ « À la nuit », p. 473.

⁸¹⁶ « L'Autre Amérique », *Le Forçat innocent*, p. 284.

⁸¹⁷ « Coeur », *Gravitations*, p. 193.

Le jeu reste complet
Mais toujours mutilé⁸¹⁸
Pour ne pas nous trahir
En demeurant pareille⁸¹⁹
J'ignore les questions
De votre haut mutisme⁸²⁰
Alentour naissaient mille bruits
Mais si pleins encor de silence⁸²¹.

Mais ici encore, le schéma dominant souffre plus d'une exception :

[...] ils n'ont pour s'exprimer du fond de leurs années-lumière
Que le *scintillement* d'un cœur
Obscur pour les autres hommes⁸²²

Il s'élève d'un pas si sûr
Qu'en même temps il se descend⁸²³.

Enfin, dans les poèmes irréguliers, la séquence de longueur moyenne occupe en général le verset dans son entier :

De petits pas anciens dans les escaliers d'à présent⁸²⁴
Mais si tu veux y voir clair, il faut venir tous feux éteints⁸²⁵

D. Les séquences longues

Les séquences conjonctives peuvent réclamer encore un peu plus d'espace pour développer leur logique. Deux vers, dont au moins un alexandrin, sont alors nécessaires pour que le paradoxe se déploie :

Il est deux êtres chers, deux êtres que j'adore
Mais je ne les ai jamais vus⁸²⁶

⁸¹⁸ « Figures », *Les Amis inconnus*, p. 303.

⁸¹⁹ « Paris », 1939-1945, p. 410.

⁸²⁰ « Pins », 1939-1945, p. 433.

⁸²¹ « Le Matin du monde », *Gravitations*, p. 171.

⁸²² « Solitude », *Les Amis inconnus*, p. 324.

⁸²³ « L'Escalier », *Oublieuse mémoire*, p. 497.

⁸²⁴ « L'Enfant et les Escaliers », *La Fable du monde*, p. 389.

⁸²⁵ « Au soleil », *Le Corps tragique*, p. 625.

Ils tournaient à l'envi, ou tournaient sur eux-mêmes,
Ne s'arrêtant que pour mourir
*Changer de pas dans la poussière et repartir*⁸²⁷

« Si je croise jamais un des amis lointains
Au mal que je lui fis vais-je le reconnaître ? »⁸²⁸

L'on se voyait toujours pour la première fois,
Pour la dernière fois et pour les autres fois⁸²⁹

Dame qui me voulez fidèle à votre image
Voilà que maintenant vous changez de visage ?⁸³⁰

Des fragments de poèmes en prose ou des versets abritent aussi ces longues séquences selon des patterns déjà rencontrés dans l'alexandrin : tantôt les deux parties s'opposent avec vigueur :

Mais c'est l'oreille de la bonne qui écoute même quand elle n'est pas là⁸³¹

Elle serait bien capable de nous arriver tout doucement avant même de partir⁸³².

Bien qu'elle se soit trouvée depuis longtemps, Venise se cherche et se cherchera toujours⁸³³,

tantôt les deux pôles de la figure se répondent d'un bout à l'autre de l'unité rythmique :

Et de *purs ovales féminins* qui ont la mémoire de la *volupté*⁸³⁴

Et le *soleil* considérait les mains qui l'avaient sorti de *l'ombre*⁸³⁵.

Une série d'octosyllabes pourra également accueillir une telle séquence :

⁸²⁶ « À la mémoire de mes parents », *Brumes du passé*, p. 3.

⁸²⁷ « Chevaux sans cavaliers », *La Fable du monde*, p. 403.

⁸²⁸ « Les Amis inconnus », p. 300.

⁸²⁹ « La Rêverie », *Les Amis inconnus*, p. 316.

⁸³⁰ « Madame », *Oublieuse mémoire*, p. 491.

⁸³¹ « Pour avoir demandé à vivre, vous serez durement punis... », *Le Corps tragique*, p. 643.

⁸³² « Rythmes célestes », *Le Corps tragique*, p. 647.

⁸³³ « Venise », *Le Corps tragique*, p. 647.

⁸³⁴ « Derrière ce ciel éteint », *Débarcadères*, p. 126.

⁸³⁵ « Genèse », *Oublieuse mémoire*, p. 522.

Ce qui lui permet sans blasphémer
 De se pencher sur ce qu'il aime,
 Et même quand ce qu'il chérit
 Luit si fort au-dessus de lui⁸³⁶

C'est moi qui ne sais pas finir
 Et dispose de cette allonge
 Par-dessus le fossé du songe
 Pour offrir après mille soins
 À mes proches, à mon prochain,
 Mon pain noiraud de poésie,
 Lui qui si mal me rassasie
 Qu'il augmente même ma faim⁸³⁷.

E. Les séquences très longues

Enfin, le discours paradoxal prend quelquefois plus d'ampleur encore. Certains poèmes narratifs en offrent des exemples, comme « Du fond des âges », où le temps se laisse parcourir librement :

Du fond des âges révolus
 Ces petits yeux s'en sont venus
 Voir ce qui se passe en ce monde
 Et connaître cette seconde⁸³⁸.

De même, dans « À la nuit », un énoncé qui développe successivement les deux isotopies antinomiques du feu et de l'eau s'étire sur plusieurs vers :

Comme une seule *torche* est cette peau qui *flambe*
 Où s'enflamme soudain l'autre corps tout ensemble,
 La double volupté *houleuse* entre nos murs
 Devient un seul *naufrage* où *chavire* l'impur⁸³⁹.

La symbolique des éléments amène sans doute le discours paradoxal à investir de la sorte ces quatre alexandrins : d'abord s'accroît le désir amoureux associé au feu, puis son assouvissement induit l'isotopie marine. Le texte en vient ainsi à filer à la suite les deux métaphores, et donc à placer les deux isotopies antagonistes dans un rapport de contiguïté et de continuité — ce qui requiert évidemment plus d'espace qu'un oxymore.

Deux ou trois versets pourront également contenir ces « très longues » séquences :

Voilà que je me surprends à t'adresser la parole,
 Mon Dieu, moi qui ne sais encore si tu existes⁸⁴⁰

⁸³⁶ « Dialogue avec Jeanne », 1939-1945, p. 426.

⁸³⁷ « Ces longues jambes que je vois... », À la nuit, p. 480.

⁸³⁸ À la nuit, p. 479.

⁸³⁹ « À la nuit », p. 474.

Sans parler des oiseaux, des insectes qui sont aussi loin de nous
Dans la paume de nos mains qu'au fond inhumain du ciel⁸⁴¹

Et malgré sa taille humaine
Dieu pouvait se pencher sans effort sur les monts et les vallées,
Il était toujours à l'échelle⁸⁴².

F. Un nouveau critère : dense / diffus

Encore une fois, l'éventail s'est ouvert au maximum : la séquence paradoxale peut aussi bien atteindre une ampleur considérable que tendre vers l'extrême brièveté. En fait, entre les formules les plus courtes et les développements les plus longs, l'écart est tel qu'un nouveau critère s'impose : nous lui donnerons la forme binaire *dense / diffus*. Comparons en effet ces quelques séquences :

Pour dominer *le silence assourdissant*⁸⁴³

Venise, [...] *distracte et attentive*⁸⁴⁴

Que puis-je moi qui suis un souvenir
Pourtant vivant, à cent lieues à la ronde,
Et pourtant mort, partout en devenir⁸⁴⁵

L'air est *clair* pour mieux rêver,
*Territoire du mystère*⁸⁴⁶.

Les deux premières contiennent exclusivement les termes contradictoires ; dans les suivantes, en revanche, les constituants du paradoxe sont séparés par des éléments étrangers à la figure. Le critère trouve sa pertinence dans les *effets* de cette diversité, puisqu'à l'évidence la densité de la formule influe sur son efficacité, voire sur sa perceptibilité.

G. Les configurations

Quant aux configurations paradoxales décrites plus haut, elles présentent des formes

⁸⁴⁰ « Prière à l'inconnu », *La Fable du monde*, p. 363.

⁸⁴¹ « Arbres malgré les événements... », *La Fable du monde*, p. 385.

⁸⁴² « Genèse », *Oublieuse mémoire*, p. 522.

⁸⁴³ « Le Portrait », *Gravitations*, p. 160.

⁸⁴⁴ « Venise », *Le Corps tragique*, p. 647.

⁸⁴⁵ « Pour ces yeux verts, souvenir de quels mondes... », *Le Corps tragique*, p. 627.

⁸⁴⁶ « L'Air », *Le Corps tragique*, p. 642.

encore plus variées que les simples séquences. Ainsi, deux paradoxes redondants⁸⁴⁷ ou complémentaires, accrochés l'un à l'autre ou *imbriqués* l'un dans l'autre, peuvent fort bien loger dans un seul vers :

Une oreille pour silences et fermée à tous les bruits⁸⁴⁸

Grand cheval galopant sur place à toute allure⁸⁴⁹

Pour une nuit où tremble un lunaire soleil⁸⁵⁰.

Par contre, quand plusieurs séquences similaires se succèdent, la série de paradoxes occupe toute une strophe, sinon plus :

Oiseau secret qui nous picores
Et nous fais vivre en même temps,
Toi qui nous ôtes et nous rends
D'un bec qui nourrit et dévore⁸⁵¹.

Enfin, quand la figure est promue matrice du texte (cf. « *Alter ego* »⁸⁵²), ou si elle prend une valeur emblématique comme dans « *À la femme* »⁸⁵³, où la féminité, quasi-insaisissable, ne se laisse entrevoir qu'à travers la dualité qu'elle transcende, le discours paradoxal peut s'étendre sur tout un fragment voire sur le poème tout entier.

On le voit, ce panorama des formes paradoxales envisagées du double point de vue de leur longueur et de leur distribution dans le cadre du vers ou du verset vient confirmer le précédent. Une telle variété, et surtout de tels écarts entre les différentes formes invitent à considérer le paradoxe chez Supervieille comme une *dynamique* multiforme indissociable de l'écriture poétique — et non comme une procédé unique ni même comme un ensemble clos de structures. Bref, les critères changent, mais ils conduisent au même constat.

2. La place des paradoxes conjonctifs

Certes, les séquences conjonctives peuvent trouver place en tous points du texte. Elles en investissent cependant les positions clés avec une fréquence assurément

⁸⁴⁷ L'adjectif *redondant* est pris ici dans son sens linguistique ; il n'implique par conséquent aucun jugement de valeur.

⁸⁴⁸ « *Maladie* », 1939-1945, p. 466.

⁸⁴⁹ « *La terre chante* », *Oublieuse mémoire*, p. 510.

⁸⁵⁰ « Il est place en ces vers pour un jour étoilé... », 1939-1945, p. 462.

⁸⁵¹ « *L'Oiseau de vie* », *Oublieuse mémoire*, p. 493.

⁸⁵² *Les Amis inconnus*, p. 338.

⁸⁵³ *Oublieuse mémoire*, p. 533.

significative.

A. À l'intérieur du poème

a) En position contrastive

Dans un poème dialogué, par exemple, la séquence paradoxale se situe au tout début d'une longue réplique, apparaissant ainsi comme un temps fort de l'échange :

« [...] Comment peut-on aller plus loin
Quand on redoute son chemin,
Pourrai-je atteindre l'océan
Quand c'est à mon corps défendant.
— *Tu es la source et l'embouchure,*
Tu es le trajet qui perdure.
À chaque pas d'eau que tu fais
Tu renouvelles tes reflets
Et même sans songer à rien
Tu fais naître tes riverains. »⁸⁵⁴

La mise en relief peut aussi s'appuyer sur un changement de mètre, comme dans « *L'Ironie* », où la séquence fait suite à un vers court venu rompre la régularité rythmique :

Ô ma raison, sois donc mon oraison
Et laisse-moi te demander pardon
D'avoir souvent caressé la folie
Comme une amie.
Mais ô raison, n'es-tu pas déraison
Qui dans mon crâne aurait changé de nom ?⁸⁵⁵

b) En début de strophe ou de paragraphe

Plus fréquemment, le paradoxe se place en tête de strophe, comme si, pour se relancer, le discours poétique avait besoin de se frotter à sa logique et de s'enrichir de ses mystères :

Le monde est devenu fragile
Comme une coupe de cristal,
Les montagnes comme les villes
L'océan même est mis à mal.
Un roc est aussi vulnérable
Qu'une rose sur son rosier
Et le sable tant de fois sable
Doute et redoute sous nos pieds⁸⁵⁶.

De nombreuses séquences se détachent ainsi en début de strophe :

⁸⁵⁴ « *La Seine parle* », *L'Escalier*, p. 579-580.

⁸⁵⁵ *L'Escalier*, p. 579.

Feux noirs d'un bastingage⁸⁵⁷

Nous sommes deux, nous sommes un⁸⁵⁸

Je vois clair, je vois noir⁸⁵⁹

Te voilà, petit dieu, cent mille fois mortel⁸⁶⁰

Vous enchaînez les mots, c'est pour les délivrer⁸⁶¹.

Parfois, la strophe est nettement séparée du reste du poème et le paradoxe s'en trouve comme souligné ; la coupure peut être renforcée par un astérisque :

Dans le secret seul gît sa chance

Et une parole de trop

Précipiterait dans les flots

Ce très fragile échafaudage

Qui nous parvient du fond des âges

Et qui nous laisse sans repos

Pour ne pas dire davantage.

*

Dans le grand mutisme des cieux

*Sonne un cor très silencieux*⁸⁶²

ou par un changement de mètre :

Et dans le grouillement et l'éclat des fenêtres

Que le soleil levant viole au hasard,

On voit distinctement ainsi que des lézards,

Mille couleurs foncer en flèche et disparaître.

*Bonnes batailles pacifiques*⁸⁶³ ...

Dans les poèmes en prose, également, la séquence paradoxale ouvre plus d'une fois le paragraphe :

Bien qu'elle se soit touvée depuis longtemps, Venise se cherche et se cherchera

⁸⁵⁶ « Notre ère », *L'Escalier*, p. 586.

⁸⁵⁷ « Grands yeux dans ce visage... », *Le Forçat innocent*, p. 245.

⁸⁵⁸ « Ainsi parlait je sais bien qui... », *Les Amis inconnus*, p. 340.

⁸⁵⁹ « Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 352.

⁸⁶⁰ « À l'homme », *1939-1945*, p. 439.

⁸⁶¹ « À Saint-John Perse », *Le Corps tragique*, p. 622.

⁸⁶² « Le héraut du soleil s'avance... », *Le Corps tragique*, p. 617.

⁸⁶³ « L'Arrivée », *Poèmes*, p. 95.

toujours⁸⁶⁴ C'est dans une image à l'avant-garde de lui-même que le poète éprouve le besoin de fixer son esprit toujours en mouvement⁸⁶⁵ Le poète fait de la solitude et du mystère même avec les visages les plus aimés, les plus quotidiens⁸⁶⁶.

c) À la fin d'une strophe ou d'une suite de versets

Symétriquement, on trouvera souvent un paradoxe à la fin d'une strophe ou d'un ensemble de versets. Ce vers, par exemple, est le dernier d'une strophe de dix :

La toujours plus profonde altitude éternelle⁸⁶⁷.

Chacun des suivants vient clore un quatrain :

Et le passé sommeille au cœur des lendemains...⁸⁶⁸

L'horrible beauté d'un palais trop sûr⁸⁶⁹

Où l'aurore croise le soir⁸⁷⁰

Comme par le regard, je vous vois par l'oreille⁸⁷¹

Il en resta maigre et lourd⁸⁷².

Celui-ci termine un tercet :

Et se faire un beau jour d'une nuit coriace⁸⁷³,

celui-là un groupe de six versets dans « Le Portrait » :

Et les horizons verticaux⁸⁷⁴.

⁸⁶⁴ « Venise », *Le Corps tragique*, p. 647.

⁸⁶⁵ « Chercher sa pensée », *Le Corps tragique*, p. 653.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 654.

⁸⁶⁷ « À la nuit », p. 474.

⁸⁶⁸ « Soir créole », *Poèmes*, p. 104.

⁸⁶⁹ « La fervente Kha-Li ne pouvait se consoler de la guerre », *Poèmes*, p. 72.

⁸⁷⁰ « Une étoile tire de l'arc », *Gravitations*, p. 165.

⁸⁷¹ « Je vous rêve de loin, et, de près, c'est pareil... », *Oublieuse mémoire*, p. 487.

⁸⁷² « Portrait », *Oublieuse mémoire*, p. 505.

⁸⁷³ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

⁸⁷⁴ *Gravitations*, p. 160.

Même les séquences de deux vers trouvent place en fin de strophe :

Et moi qui vis encore
Seul autour de mes os
Je cherche un point sonore
*Dans ton silence clos*⁸⁷⁵

Et vous, que faites-vous, ô visage troublé,
Par ces brusques passants, ces bêtes, ces oiseaux,
Vous qui vous demandez, vous, toujours sans nouvelles,
« *Si je croise jamais un des amis lointains*
Au mal que je lui fis vais-je le reconnaître ? »⁸⁷⁶

Pour ces yeux verts, souvenir de quels mondes,
Que puis-je moi qui suis un souvenir
Pourtant vivant, à cent lieues à la ronde,
*Et pourtant mort, partout en devenir*⁸⁷⁷ .

d) À cheval sur deux strophes

Enfin, rappelons qu'une formule peut se situer en un lieu doublement stratégique, c'est-à-dire commencer à la fin d'une strophe pour s'achever au début de la suivante :

Et l'on monte dessus pour bien mieux s'égarer,
Et se trouver enfin [...]⁸⁷⁸ .

B. Aux positions clés du poème

a) Au début

La mise en relief se fait plus énergique encore lorsque le paradoxe ouvre le poème, révélant ainsi son rôle déclencheur dans l'écriture poétique. Le phénomène se répète d'un recueil à l'autre, quelle que soit la longueur du mètre ou de la séquence :

Suffit d'une bougie
Pour éclairer le monde⁸⁷⁹

Il est place en ces vers pour un jour étoilé,
Pour une nuit où tremble un lunaire soleil⁸⁸⁰

⁸⁷⁵ « La Belle Morte », *Gravitations*, p. 201.

⁸⁷⁶ « Les Amis inconnus », p. 299-300.

⁸⁷⁷ « Pour ces yeux verts, souvenir de quels mondes... », *Le Corps tragique*, p. 627.

⁸⁷⁸ « L'Autre Amérique », *Le Forçat innocent*, p. 284.

⁸⁷⁹ « Coeur », *Gravitations*, p. 193.

Candélabres de la noirceur,

[...]

Arbres, mes frères et mes soeurs,
Nous sommes de même famille⁸⁸¹

Croyez-moi, rien n'est plus grand que la chambre d'un malade⁸⁸²

Trop grand le ciel trop grand je ne sais où me mettre
Trop profond l'océan point de place pour moi⁸⁸³

Et pour mieux connaître ma route
Je ferme les yeux et j'écoute⁸⁸⁴

Une apparition tonnante de corbeaux
N'est-ce pas suffisant pour éclairer les êtres⁸⁸⁵.

De même, le poème en prose peut commencer par un paradoxe :

Je suis et je ne suis plus. Je suis devenue le post-scriptum en écaille de moi-même⁸⁸⁶ Il m'arrive souvent de me dire que le poète est celui qui cherche sa pensée et redoute de la trouver. La trouve-t-il qu'il pourrait bien cesser d'être un poète⁸⁸⁷.

b) À la fin du poème

La symétrie est ici tellement prégnante qu'on ne s'étonnera pas de la fréquence élevée des chutes paradoxales :

Nous luisons comme la mort⁸⁸⁸

Notre crainte de mourir,
Notre douceur de mourir⁸⁸⁹

⁸⁸⁰ « Il est place en ces vers pour un jour étoilé... », 1939-1945, p. 462.

⁸⁸¹ « Arbres dans la nuit et le jour », 1939-1945, p. 432.

⁸⁸² « Le Chant du malade », *L'Escalier*, p. 574.

⁸⁸³ « Le Malade », *Naissances*, p. 553.

⁸⁸⁴ « Croire sans croire », *L'Escalier*, p. 584.

⁸⁸⁵ « Une apparition tonnante de corbeaux... », *Le Corps tragique*, p. 599.

⁸⁸⁶ « *La tortue parle* », *Le Corps tragique*, p. 644.

⁸⁸⁷ « *Chercher sa pensée* », *Le Corps tragique*, p. 652.

⁸⁸⁸ « La Terre », *Débarcadères*, p. 143.

⁸⁸⁹ « *Offrande* », *Gravitations*, p. 205.

De petits pas anciens dans les escaliers d'à présent⁸⁹⁰

Et nous sommes perdus parmi nos familiers⁸⁹¹

Pour ne pas nous trahir
En demeurant pareille⁸⁹²

Puisqu'est derrière lui le meilleur de l'espoir⁸⁹³

Immobiles, changer un petit peu de place⁸⁹⁴

Notre secret si mal, si bien gardé⁸⁹⁵

Qu'on donne maintenant la parole au silence !⁸⁹⁶

Nous qui ne croyons pas,
Nous qui prions pour vous⁸⁹⁷.

Il arrive du reste que le discours paradoxal prenne en position finale une certaine ampleur
:

Mon pain noiraud de poésie
[...] si mal me rassasie
Qu'il augmente encore ma faim⁸⁹⁸

Elle [...] les exhorte
À s'approcher de sa blancheur
Mais elle est noire à faire peur⁸⁹⁹.

Évidemment, les séquences longues peuvent aussi bien clore un poème irrégulier ou en prose :

Alors s'allument un à un les phares des profondeurs

⁸⁹⁰ « L'Enfant et les Escaliers », *La Fable du monde*, p. 389.

⁸⁹¹ « Des deux côtés des Pyrénées », *1939-1945*, p. 408.

⁸⁹² « Paris », *1939-1945*, p. 410.

⁸⁹³ « J'aurai rêvé ma vie à l'instar des rivières... », *Oublieuse mémoire*, p. 487.

⁸⁹⁴ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

⁸⁹⁵ « Ce pur enfant », *Naissances*, p. 543.

⁸⁹⁶ « Une apparition tonnante de corbeaux... », *Le Corps tragique*, p. 599.

⁸⁹⁷ « À nos amis hongrois », *Le Corps tragique*, p. 613.

⁸⁹⁸ « Ces longues jambes que je vois... », *À la nuit*, p. 480.

⁸⁹⁹ « Attente », *Oublieuse mémoire*, p. 531.

Qui sont violemment plus noirs que la noirceur⁹⁰⁰
Elle serait bien capable de nous arriver tout doucement avant même de partir⁹⁰¹.

C. Aux positions clés de la section et du recueil

a) En position initiale

La même dynamique de mise en relief va porter le paradoxe en tête des grandes parties du recueil ; *Matins du monde* commence ainsi :

Alentour naissaient mille bruits
Mais si pleins encor de silence
Que l'oreille croyait ouïr
Le chant de sa propre innocence⁹⁰²

et *Le Hors-venu* (à la fois poème et section) accumule dans ses premiers vers les formules paradoxales :

Il couchait seul dans de grands lits
De hautes herbes et d'orties,
Son corps nu toujours éclairé
Dans les défilés de la nuit
Par un soleil encor violent
Qui venait d'un siècle passé
Par monts et par vaux de lumière
A travers mille obscurités⁹⁰³.

Un paradoxe conjonctif peut même ouvrir le recueil ; c'est le cas dans *Brumes du passé* :

Il est deux êtres chers, deux êtres que j'adore
Mais je ne les ai jamais vus⁹⁰⁴,

Le Forçat innocent :

Je ne vois plus le jour
Qu'au travers de ma nuit⁹⁰⁵,

Oublieuse mémoire :

⁹⁰⁰ « 400 atmosphères », *Gravitations*, p. 206.

⁹⁰¹ « Rythmes célestes », *Le Corps tragique*, p. 647.

⁹⁰² *Gravitations*, p. 171.

⁹⁰³ *Les Amis inconnus*, p. 305.

⁹⁰⁴ « À la mémoire de mes parents », p. 3.

⁹⁰⁵ « Le Forçat », p. 235.

*Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire,
Que draines-tu au fond de tes sourdes contrées ?⁹⁰⁶*

et *L'Escalier* :

*Pêle-mêle et remplis de zèle
Mais à l'impossible tenus⁹⁰⁷.*

b) En position finale

La symétrie sera une nouvelle fois respectée. Dans *Les Amis inconnus*, la partie intitulée *Le Sillage* s'achève sur ces mots :

Si je ne vous réponds qu'au moyen du silence⁹⁰⁸.

De même, relisons les derniers vers de *La Fable du monde* :

Que mon coeur ancien batte dans ma clairière
Et que, pour l'écouter, mon coeur de maintenant
Étouffe tous ses mouvements
Et connaisse *une mort ivre d'être éphémère*⁹⁰⁹,

d'*Oublieuse mémoire* :

Le silence perd le nord
Et chantonne dans la mort⁹¹⁰

ou de *L'Escalier* :

Ton miracle, ô doux entêté,
C'est d'être là quand tu t'absentes⁹¹¹.

D. Dans le paratexte

Enfin, la section ou le recueil peuvent s'inscrire sous une épigraphe paradoxale, comme *Gravitations* :

Lorsque nous serons morts, nous parlerons de vie⁹¹²

⁹⁰⁶ « *Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire...* », p. 485.

⁹⁰⁷ « *L'Escalier* », p. 571. On pourrait encore citer les premiers vers de *Naissances*, mais la formule oxymorique a perdu sa charge paradoxale en passant dans l'usage : « Chevaliers de la *nuit blanche*, cavalerie Sans mémoire qui se concentre et qui s'agit... » (« *Insomnie* », p. 541).

⁹⁰⁸ P. 320.

⁹⁰⁹ « *Chevaux sans cavaliers* », p. 403.

⁹¹⁰ « *Survivre* », p. 538.

⁹¹¹ « *L'Ange des catacombes* », p. 589.

ou bien porter un titre oxymorique : « *Ô Dieu très atténué* »⁹¹³, « *Nocturne en plein jour* »⁹¹⁴, *Les Amis inconnus, Oublieuse mémoire*.

Quelle que soit l'unité poétique envisagée, on constate donc que le paradoxe conjonctif y occupe fréquemment une position vedette et qu'il joue un rôle déterminant au sein du texte, qu'il lance ou relance, ponctue ou conclut. Au reste, la comparaison avec les formules dissociatives révèle une grande cohérence dans la stratégie de soulignement, même si la mise en relief se fait plus insistant et plus diversifiée pour réunir que pour séparer. Ce déséquilibre nous renseigne d'ailleurs sur l'économie d'ensemble du système : en effet, si de toute évidence les deux logiques se répondent — aussi recourent-elles à de semblables mises en vedette —, il ressort que la dynamique conjonctive l'emporte nettement sur la dispersion, sans pour autant que celle-ci soit jamais neutralisée.

V. Structures prosodiques et phonétiques du paradoxe conjonctif

1. Les structures prosodiques

La description conduit donc à situer les unes par rapport aux autres les grandes familles de paradoxes. Pourtant, la nature des unes et des autres ne saurait se définir exclusivement en termes de stratégie ni même de dynamique conflictuelle. Le paradoxe poétique est en effet situé au carrefour d'influences multiples, dont celles qu'exerce sur lui la forme dans laquelle il se coule. En se glissant dans un cadre prosodique, il s'expose en effet à être *travaillé*, modelé par la structure préexistante qui l'accueille. C'est ainsi que le rythme qui scande le paradoxe et plus concrètement, le mètre dans lequel il s'inscrit ne resteront pas étrangers à la tonalité de la figure.

Certes, la logique paradoxale parvient à s'imposer dans des vers très différents, qu'ils soient pairs ou impairs. Deux emboîtements paradoxaux quasi-symétriques en apporteront la preuve ; tandis qu'un mètre impair, en l'occurrence un ennéesyllabe, évoque

Le silence au milieu du tapage⁹¹⁵,

deux hexasyllabes illustrent le schéma inverse, c'est-à-dire la parole nichée au coeur du

⁹¹² P. 157.

⁹¹³ *La Fable du monde*, p. 370.

⁹¹⁴ *La Fable du monde*, p. 373.

⁹¹⁵ « Pour un poète mort », *Les Amis inconnus*, p. 312.

silence :

Ainsi l'arbre parlait
Du fond de son silence⁹¹⁶.

Quelques exceptions, cependant, n'invalident pas la « règle » : prises dans leur ensemble, les séquences conjonctives connaissent des variations considérables en fonction du type de vers.

A. Les mètres pairs

a) Les rythmes d'élection du discours paradoxal

Ainsi les mètres pairs accueillent-ils fréquemment des formules relevant du *discours*. Plus encore que l'octosyllabe :

Jamais vous ne pourrez l'atteindre
Dans les lointains qui sont en lui⁹¹⁷

Oiseau secret qui nous picores
Et nous fais vivre en même temps,
Toi qui nous ôtes et qui nous rends
D'un bec qui nourrit et dévore⁹¹⁸

Viens, on a beau être liés
On peut encore s'oublier⁹¹⁹

Ton miracle, ô doux entêté
C'est d'être là quand tu t'absentes⁹²⁰,

l'hexasyllabe semble s'en faire une spécialité :

Je cherche un point sonore
Dans ton silence clos⁹²¹

Dans votre grand silence
Vous avez l'air de dire
Un chant irréparable⁹²²

⁹¹⁶ « Premiers jours du monde », *La Fable du monde*, p. 361.

⁹¹⁷ « Quatorze voix en même temps... », *Le Forçat innocent*, p. 277.

⁹¹⁸ « L'Oiseau de vie », *Oublieuse mémoire*, p. 493.

⁹¹⁹ « Extra-systoles », *L'Escalier*, p. 580.

⁹²⁰ « L'Ange des catacombes », *L'Escalier*, p. 589.

⁹²¹ « La Belle Morte », *Gravitations*, p. 201.

Ton silence nous ment⁹²³

Tu t'accuses de crimes
Que tu n'as pas commis⁹²⁴

Vous baissez les paupières
Sur des yeux inconnus⁹²⁵

J'ignore les questions
De votre haut mutisme⁹²⁶.

Quant à l'alexandrin, il se charge dans cet emploi d'une certaine solennité. C'est alors Dieu qui parle, ou Jeanne, ou bien le poète qui s'adresse à la France :

Bientôt tu parcourras les plus grandes distances
Dans l'immobilité du corps et le silence⁹²⁷

Nos fleuves sont en moi, la France l'est aussi,
Je puis y pénétrer sans m'éloigner d'ici⁹²⁸

Tu vas te retrouver profonde et plus altière
[...]
Et tu sors d'une nuit qui te brûle les yeux⁹²⁹.

b) L'expression de la dualité et de son dépassement

Par ailleurs, les mètres pairs vont tout naturellement traduire la *dualité*, que le paradoxe permet justement de dépasser en donnant à voir la complexité des êtres et des choses :

Toutes ses vagues l'accompagnent,
Et sa fidélité de chien
Et sa hauteur de souveraine,
Ses dons de vie et d'assassin ⁹³⁰.

⁹²² « Dans votre grand silence... », *Le Forçat innocent*, p. 250.

⁹²³ « Oloron-Sainte-Marie », *Le Forçat innocent*, p. 259.

⁹²⁴ « Tu t'accuses de crimes... », *Le Forçat innocent*, p. 262.

⁹²⁵ « Ce sont bien d'autres lèvres... », *Les Amis inconnus*, p. 318.

⁹²⁶ « Pins », 1939-1945, p. 433.

⁹²⁷ « Dieu parle à l'homme », *La Fable du monde*, p. 357.

⁹²⁸ « Dialogue avec Jeanne », 1939-1945, p. 424.

⁹²⁹ « France », 1939-1945, p. 416.

⁹³⁰ « La Mer proche », *Oublieuse mémoire*, p. 513.

Grâce à leur fluidité, les rythmes pairs épousent la logique paradoxale dans ses transgressions — du moins celles qui consistent à associer les incompatibles, tels que le présent et le passé :

Et tout coeur qui s'est arrêté
Ne bat plus que d'avoir été⁹³¹.

Un glissement peut du reste s'opérer de la *dualité* à la *duplicité*, comme dans un poème du *Corps tragique* où l'expérience contredit abruptement la première impression :

Ô bestiaire malfaisant
[...]
Bestiaire fait de bonnes bêtes
Qui nous paraissaient familières⁹³².

Bref, les mètres pairs ont souvent pour rôle de juxtaposer deux aspects contraires de l'objet, de l'être ou de l'expérience évoqués. Ceci ne peut qu'engendrer à la surface du texte des séquences vigoureusement paradoxales :

Aux pieds de quelque Cordillère
Sauvage, mais familière⁹³³

Elle aura des mains comme toi
Et pourtant combien différentes,
Elle aura des yeux comme toi
Et pourtant rien ne leur ressemble⁹³⁴

Ce qu'on appelle bruit ailleurs
Ici n'est plus que du silence⁹³⁵

Nous sommes deux, nous sommes un⁹³⁶

J'avance d'un pas incertain
Dans un temps proche et très lointain⁹³⁷

Ô prisonnière, ô souveraine⁹³⁸

⁹³¹ « Jeunes filles de Jean Giraudoux », 1939-1945, p. 458.

⁹³² « Quand le cerveau gît dans sa grotte...», *Le Corps tragique*, p. 594.

⁹³³ « Mais voici venir les Créoles... », *Poèmes*, p. 100.

⁹³⁴ « Dieu crée la femme », *La Fable du monde*, p. 358.

⁹³⁵ « Dans cette grande maison que personne ne connaît... », *La Fable du monde*, p. 379.

⁹³⁶ « Ainsi parlait je sais bien qui... », *Les Amis inconnus*, p. 340.

⁹³⁷ « Le Relais », 1939-1945, p. 413.

⁹³⁸ « France », 1939-1945, p. 415.

Des bras toujours un peu ouverts,
[...] Que nul n'aperçoit sauf celui
*Qui vous recherche et qui vous fuit*⁹³⁹
Je le crains et je le souhaite⁹⁴⁰.

Chemin faisant, il arrive que le texte rencontre tel ou tel lieu commun de la dualité comme l'opposition entre l'être et le paraître, de sorte que, contre toute attente, la formule paradoxale se rapproche de la *doxa* :

Dans le grand silence apparent
Où tous parlent en même temps⁹⁴¹.

Inversement — et plus subtilement —, le texte sait aussi utiliser le mètre pair pour bousculer les certitudes, voire pour subvertir le *credo* social. La fluidité du rythme pair lui permet en effet de renverser sans heurt, *en douceur*, les consensus venus du fond des âges. Ainsi le voit-on jouer avec les stéréotypes ou faire mentir la sagesse des nations :

Ils tournent vers ma face un oeil reconnaissant
Pendant que leurs longs traits *m'emplissent de faiblesse*⁹⁴²

Pêle-mêle et remplis de zèle
Mais à l'impossible tenus⁹⁴³.

Cela n'est pas un jeu gratuit. À travers ces variations paradoxales sur les clichés, le texte introduit l'alternative dans le discours totalitaire des *doxas*. Autrement dit, il s'attaque aux représentations monolithiques du langage et du monde, bref, il conteste l'idéologie du *sens unique*.

Dans une perspective dynamique, dualité et paradoxe se révèlent tout aussi indissociables, témoin ces transformations dont le *résultat* est paradoxal. Les mètres pairs leur confèrent des tonalités très différentes. Les mutations peuvent engendrer de la dysphorie en donnant naissance à des créatures menaçantes :

Serais-je menacé par les flèches sans formes
De fantômes durs dans de longs cauchemars⁹⁴⁴

ou en signalant la fragilité de nos appuis :

⁹³⁹ « La Captive », 1939-1945, p. 449.

⁹⁴⁰ « Rochers », *Le Corps tragique*, p. 594.

⁹⁴¹ « Premiers jours du monde », *Oublieuse mémoire*, p. 524.

⁹⁴² « Les Chevaux du Temps », *Les Amis inconnus*, p. 300.

⁹⁴³ « L'Escalier », p. 571.

⁹⁴⁴ « Le Chaos et la Crédit », *La Fable du monde*, p. 351.

Le monde est devenu fragile
Comme une coupe de cristal

[...]

Un roc est aussi vulnérable
Qu'une rose sur un rosier⁹⁴⁵.

Mais les transformations répondent le plus souvent à un besoin ou un désir :

Mon coeur qui ne sait pas crier,
[...] du grand bruit de l'espace
*Fait naître un silence habité*⁹⁴⁶

Voir comment l'on pourrait remplacer les amis,
La France, le soleil, les enfants et les fruits,
*Et se faire un beau jour d'une nuit coriace*⁹⁴⁷.

Les mouvements pendulaires paradoxaux trouvent aussi dans le mètre pair un cadre propice, permettant des formules d'une construction très limpide :

Tu gravis cent mille ans sans sortir du jardin
Et puis tu les descends, les siècles assassins⁹⁴⁸.

Mais ces va-et-vient ne se bornent pas à revenir mécaniquement au point de départ. Ils savent aussi préluder à une répartition harmonieuse des éléments en présence :

Je vois clair, je vois noir et non pas que j'hésite,
L'un fera suite à l'autre et les deux si profonds
Que dans mon univers ils seront sans réplique⁹⁴⁹.

En passant si aisément d'un contraire à l'autre, le mouvement de balancier prépare leur synthèse : l'*entre-deux* se parcourt sans entrave et en accéléré, de sorte que la notion de limite perd toute pertinence. Du fait, sans doute, de leur structure binaire, ces énoncés paradoxaux se coulent naturellement dans le moule d'un mètre pair :

—Tu es la source et l'embouchure⁹⁵⁰

— et de préférence, dans l'alexandrin :

Et le passé sommeille au cœur des lendemains...⁹⁵¹

⁹⁴⁵ « Notre ère », *L'Escalier*, p. 586.

⁹⁴⁶ « C'est la couleuvre du silence... », *La Fable du monde*, p. 383.

⁹⁴⁷ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

⁹⁴⁸ « Le Coq », *Oublieuse mémoire*, p. 511.

⁹⁴⁹ « Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 352.

⁹⁵⁰ « La Seine parle », *L'Escalier*, p. 580.

⁹⁵¹ « Soir créole », *Poèmes*, p. 104.

Parce qu'*hier* était pour nous comme *demain*⁹⁵²

Je sens la profondeur où baigne l'altitude⁹⁵³.

Et c'est encore à l'alexandrin qu'est confié le soin d'exposer la démarche paradoxale consistant à viser un objectif à travers son contraire :

Vous enchaînez les mots, c'est pour les délivrer⁹⁵⁴.

Enfin, l'ampleur de ce vers est exploitée à d'autres fins lorsque la synthèse prend la forme de l'inventaire. Il s'emploie alors à ne rien laisser échapper, comme si le texte lui donnait pour mission le balayage exhaustif d'une série de possibilités :

L'on se voyait toujours pour la première fois,
Pour la dernière fois et pour les autres fois⁹⁵⁵

Et, dans un même temps, allongé sur mon lit
Debout près de l'armoire et sur la chaise assis⁹⁵⁶.

c) Spécificité du décasyllabe

Si l'alexandrin, de par sa structure, est appelé à remplir des fonctions spécifiques, un autre mètre pair se distingue des autres. Il s'agit du décasyllabe. Est-ce parce qu'il ne résulte pas de la répétition du *même* (4 + 6 syllabes ou plus rarement 6 + 4), sauf à redoubler l'impair (2 x 5 syllabes)⁹⁵⁷ pour produire du pair, le décasyllabe traduit souvent l'inadéquation et la tension qui en résulte. Ici le dépassement des contradictions n'apporte aucune sérénité :

Le décor savant de mes meubles sacre
*L'horrible beauté d'un palais trop sûr*⁹⁵⁸

Il faut peiner même pour ne rien faire⁹⁵⁹.

Dans ce mètre, le rapprochement des contraires ou des contradictoires n'est pas un gage

⁹⁵² « On voyait bien nos chiens perdus dans les landes... », *Les Amis inconnus*, p. 310. C'est l'auteur. qui souligne.

⁹⁵³ « Plein de songe mon corps, plus d'un fanal s'allume... », *Les Amis inconnus*, p. 325.

⁹⁵⁴ « À Saint-John Perse », *Le Corps tragique*, p. 622.

⁹⁵⁵ « La Rêverie », *Les Amis inconnus*, p. 316.

⁹⁵⁶ « Étranger à l'affût et parfois loin de moi... », *Les Amis inconnus*, p. 337.

⁹⁵⁷ Cette ambiguïté n'a pas manqué de séduire Supervielle : faire du pair avec de l'impair, cela s'accordait tout à fait avec son tempérament poétique.

⁹⁵⁸ « La fervente Kha-Li ne pouvait se consoler de la guerre », *Poèmes*, p. 72.

⁹⁵⁹ « Interrogations », *Oublieuse mémoire*, p. 532.

d'harmonie. La rencontre de la nuit et du jour, par exemple, engendre chez la première un profond malaise :

C'était bien la nuit convertie en femme
Tremblante au soleil comme une perdrix⁹⁶⁰.

Certes, dans le décasyllabe aussi, les paradoxes peuvent s'appuyer sur la perception de la dualité, mais c'est alors pour formuler une injonction de type *double-bind* (c'est-à-dire présentant une double contrainte) :

Et je te dis : sois un dieu, sois un homme⁹⁶¹

ou pour exprimer la division :

Pourtant vivant, à cent lieues à la ronde,
Et pourtant mort, partout en devenir⁹⁶²,

voire un dédoublement funèbre et déroutant :

Mon moi posthume est là qui me regarde⁹⁶³.

Devant de telles fractures intimes, comment accéder aux certitudes ? Dans le vers de dix syllabes, la difficulté de se forger des repères conduit à d'inquiétantes interrogations :

Mais ô raison, n'es-tu pas déraison
Qui dans mon crâne aurait changé de nom [...] ?⁹⁶⁴

et à une équivalence désenchantée des contraires :

Tout est pareil chez l'homme qui se dresse
Pour voir le fond de ce qui le morfond,
Pleurer de joie c'est pleurer de détresse⁹⁶⁵.

Dans un cadre de référence à ce point perturbé, toute assertion devient hasardeuse. De fait, le décasyllabe nous propose parfois des paradoxes inachevés, comme en gestation :

Je me souviens — lorsque je parle ainsi
Ah saura-t-on jamais qui se souvient⁹⁶⁶.

Le poète n'a pas dit : « Je est un autre », mais « Qui est donc ce je qui parle ? » Ainsi le

⁹⁶⁰ « Visite de la nuit », *Les Amis inconnus*, p. 345.

⁹⁶¹ « Dieu crée l'homme », *La Fable du monde*, p. 356.

⁹⁶² « Pour ces yeux verts, souvenir de quels mondes... », *Le Corps tragique*, p. 627.

⁹⁶³ « S'il n'était pas d'arbres à ma fenêtre... », 1939-1945, p. 434.

⁹⁶⁴ « L'Ironie », *L'Escalier*, p. 579.

⁹⁶⁵ « Le Don des larmes », *Le Corps tragique*, p. 596.

⁹⁶⁶ « Je me souviens — lorsque je parle ainsi... », *Les Amis inconnus*, p. 317.

paradoxe n'a-t-il pu arriver à maturation, si grande est l'incertitude qui pèse sur l'énonciateur.

B. Les mètres impairs

Déjà assez divers par nature, le discours paradoxal des mètres pairs est complété par celui des vers impairs qui confère en contrepoint des tonalités souvent étranges aux séquences conjonctives. En effet, s'il peut arriver à l'impair d'envisager la dualité :

Ô toi toujours en partance
Et qui ne peux t'en aller⁹⁶⁷,

c'est d'ordinaire pour mettre l'accent sur l'ambiguïté plus que sur l'ambivalence :

Au bout de ce long regard
Ephémère d'un mortel⁹⁶⁸

Notre crainte de mourir,
Notre douceur de mourir⁹⁶⁹

Et vous-même qu'étiez-vous
Dans ce bel ordre de fous⁹⁷⁰

C'était le jeu de l'amour
Lorsque nous n'y serons plus⁹⁷¹.

Le mètre impair aime à dire l'insaisissable et le mystère ; rien d'étonnant, par conséquent — du moins au regard d'une certaine représentation de la féminité —, si la femme est évoquée par des séries de séquences paradoxales impaires :

Même de loin, toute proche,
Approchante, tu t'éloignes,
[...]
Ressemblante, mais changeante,
Tu me fuis et tu me hantes⁹⁷².

Mais les énigmes n'ont pas que des attraits. Elles engendrent parfois la perplexité et le désarroi :

L'alouette en l'air est morte,

⁹⁶⁷ « Marseille », *Débarcadères*, p. 141.

⁹⁶⁸ « Alarme », *Gravitations*, p. 203.

⁹⁶⁹ « Offrande », *Gravitations*, p. 205.

⁹⁷⁰ « Le Temps des métamorphoses », 1939-1945, p. 431.

⁹⁷¹ « Le Spectateur », *Les Amis inconnus*, p. 323.

⁹⁷² « À la femme », *Oublieuse mémoire*, p. 534.

Ne sachant comme l'on tombe⁹⁷³

Ne serais-je plus certain
Que des formes incertaines ?⁹⁷⁴

Si la synthèse n'est pas rigoureusement impossible dans un vers impair :

Il en resta maigre et lourd⁹⁷⁵,

elle demeure l'exception ; d'ordinaire, les deux termes de l'opposition ne se rejoignent pas, comme ici *l'être* et le *non-être*, entre lesquels le lecteur ne peut trancher :

Il frappa sur une table
Que nul n'avait jamais vue⁹⁷⁶.

Le doute s'installe alors au coeur du texte, minant tout ensemble l'énoncé et l'énonciateur, tandis que s'esquisse sous nos yeux un monde parallèle empreint d'irréalité, comme taillé dans « l'étoffe dont sont faits les rêves » :

Depuis longtemps disparu,
Je discerne mon sillage⁹⁷⁷.

Mais le rêve se révèle un refuge insuffisant face aux imperfections du monde et aux insatisfactions qu'elles engendrent. La faiblesse, l'inadéquation, le manque, la mort et la destruction investissent alors les cadres impairs :

Ô Dieu très atténué⁹⁷⁸

Dieu qui ne remplis sa chose
Qu'à moitié comme à regret⁹⁷⁹

Il n'est plus grande douleur
Que ne pas pouvoir souffrir⁹⁸⁰

Nous luisons comme la mort⁹⁸¹

⁹⁷³ « Loin de l'humaine saison », *Gravitations*, p. 214.

⁹⁷⁴ « Une main entre les miennes... », *L'Escalier*, p. 581.

⁹⁷⁵ « Portrait », *Oublieuse mémoire*, p. 505.

⁹⁷⁶ « Le Spectateur », *Les Amis inconnus*, p. 322.

⁹⁷⁷ « Nuit en moi, nuit au dehors... », *La Fable du monde*, p. 382.

⁹⁷⁸ « Ô Dieu très atténué... », *La Fable du monde*, p. 370.

⁹⁷⁹ *Ibid.*

⁹⁸⁰ « L'Aube dans la chambre », *Les Amis inconnus*, p. 309.

⁹⁸¹ « La Terre », *Débarcadères*, p. 143.

Je ne saurai rien encor
Que laisser passer la mort
Qui doit être la première
À savoir, et la dernière⁹⁸²

Le silence perd le nord
Et chantonne dans la mort⁹⁸³

Cette bombe avait détruit
Même les anges du ciel⁹⁸⁴.

C. Le verset

Si de telles différences se déclarent entre vers pairs et impairs dans le traitement du paradoxe, on peut penser que le verset imposera lui aussi sa marque sur les séquences qu'il renferme. De fait, il induit en général une structure syntaxique à la fois moins dense et plus complexe, au total moins fermement dessinée que le vers régulier. Plus long, plus diffus, tel sera donc le paradoxe inclus dans le verset. Cela se vérifie tout particulièrement dans le discours, puisqu'alors l'irrégularité du rythme tire le texte vers le type conversationnel, où la densité n'est pas de mise :

Puisque tu peux désormais te faire une place raisonnable même dans le feu
Ou au cœur d'un diamant où tu pourrais pénétrer sans avoir à descendre de ton
nouveau cheval⁹⁸⁵

Voilà que je me surprends à t'adresser la parole,
Mon Dieu, moi qui ne sais encore si tu existes
Et ne comprends pas la langue de tes églises chuchotantes⁹⁸⁶.

Ainsi le verset permet-il de filer longuement les paradoxes, en particulier lorsque, combinés à des marques d'oralité (cf. ci-dessous la formule introductive et le caractère redondant du deuxième verset), ils relèvent de la technique du conteur-poète. Celle-ci implique en effet une évocation détaillée de toute situation *extraordinaire* :

*Croyez-moi, rien n'est plus grand que la chambre d'un malade,
Rien n'accueille mieux l'univers que ces quatre murs où bouge faiblement une tête sur
l'oreiller,*
Et voici les hirondelles et le ciel bleu tout près du pauvre matelas,
Voici les Alpes et même des alpinistes grandeur nature avec leurs pioletts,
Et toutes ensemble les avalanches si difficiles à prévoir !

⁹⁸² « L'Émigrant », *Le Forçat innocent*, p. 291.

⁹⁸³ « Survivre », *Oublieuse mémoire*, p. 538.

⁹⁸⁴ « Finale », *Le Corps tragique*, p. 604.

⁹⁸⁵ « À Ricardo Güiraldes », *Les Amis inconnus*, p. 313.

⁹⁸⁶ « Prière à l'inconnu », *La Fable du monde*, p. 363.

Et l'océan va et vient sans paraître incommodé par l'étroitesse de la chambre⁹⁸⁷.

Toujours dans le discours, il arrive que le paradoxe entre dans un processus d'auto-engendrement ou pour mieux dire, de *démultiplication* : maillon d'une argumentation elle-même paradoxale, il appelle des incidentes ou des séquences complémentaires. Le verset apparaît alors comme le cadre d'élection du paradoxe argumentatif :

Mon Dieu, je ne crois pas en toi, je voudrais te parler tout de même ;
J'ai bien parlé aux étoiles bien que je les sache sans vie,
Aux plus humbles des animaux quand je les savais sans réponse,
Aux arbres qui, sans le vent, seraient muets comme la tombe.
Je me suis parlé à moi-même quand je ne sais pas bien si j'existe⁹⁸⁸.

D. Le « paradoxe prosodique »

Mais si les rythmes influent sur le paradoxe, ils peuvent en outre le complexifier en y ajoutant un niveau supplémentaire. Ainsi, dans les vers :

« Si je croise jamais un des amis lointains
Au mal que je lui fis vais-je le reconnaître ? »⁹⁸⁹,

le rythme ne marque aucune dissonance, il ne se fait nullement l'écho de la tension sémantique. Au contraire, il se déploie avec une régularité qui forme avec elle une distorsion que l'on peut à bon droit qualifier de paradoxale.

Ainsi le rythme peut-il faire partie intégrante du paradoxe, en être l'un des composants. Cela se vérifie dans ce que l'on se propose d'appeler le « paradoxe prosodique ». Commençons par en éclairer le fonctionnement par contraste à l'aide d'un ou deux contre-exemples. Que le long poème *À la Nuit*, dont Supervielle lui-même vantait « *l'étendue de la vision* »⁹⁹⁰, se compose d'alexandrins ne surprend personne, ni que « Le Mirliton magique » préfère l'hexasyllabe. En revanche, l'emploi du pentasyllabe pour évoquer les horreurs de la guerre induit un rythme d'une légèreté qui fait sens⁹⁹¹ par la tension même qu'il installe avec le niveau sémantique :

Qui souille nos lits,
Crève nos armoires,
Et force l'histoire
De nos humbles vies ?
Qui monte toujours

⁹⁸⁷ « Le Chant du malade », *L'Escalier*, p. 574.

⁹⁸⁸ « Prière à l'inconnu », *La Fable du monde*, p. 363-364.

⁹⁸⁹ « Les Amis inconnus », p. 300.

⁹⁹⁰ Octave Nadal, « Conversation avec Supervielle », *op. cit.*, p. 264.

⁹⁹¹ Pour une analyse plus détaillée, v. chapitre V, p. 328.

D'obscurs escaliers
Béants tout d'un coup
Sur l'éternité ?⁹⁹²

De façon analogue, le cadre bien charpenté, structurant, de l'alexandrin régulier — ou peu s'en faut — produit dans « *Oreilles d'âne, trompe de boeuf et paturons...* »⁹⁹³ une distorsion énergique avec la syntaxe, qui accumule les syntagmes nominaux en se bornant le plus souvent à les juxtaposer. En d'autres termes, le rythme en vient à occuper, par sa vertu structurante face à la syntaxe du désordre et de l'entassement, l'un des pôles de la tension paradoxale dont résulte le poème.

En somme, si les correspondances n'ont rien de systématique entre le paradoxe et le rythme qui le porte, de fortes tendances se dessinent. C'est ainsi que les mètres pairs accueillent volontiers le discours et que, exception faite du décasyllabe, ils sont dominés par la dualité perçue dans son dynamisme, et donc par l'aspiration à la synthèse et à la complétude. En revanche, l'ambiguité, le mystère, le doute et la dysphorie s'accommodeent mieux du rythme impair. Quant au verset, il permet à la séquence paradoxale d'atteindre une ampleur inhabituelle, notamment sous une forme discursive, comme l'argumentation. Enfin, le niveau prosodique peut entrer dans l'organisation du paradoxe en surajoutant une tension à l'intérieur de la séquence, ou en développant dans un texte exempt de formules paradoxales un rythme en contradiction avec le plan sémantique.

2. Les structures phonétiques

Les structures phonétiques vont-elles à leur tour participer au fonctionnement des séquences conjonctives ? En fait, comme dans les formules dissociatives, leur rôle se limite souvent à un simple soulignement.

A. Les procédés de renforcement

La mise en valeur s'obtient principalement par des jeux d'écho. Très fréquentes, les assonances sont à l'occasion renforcées par des allitérations : « *Ress em bl an te, mais ch an ge an te* »⁹⁹⁴, « *pais i ble déli re* »⁹⁹⁵, « *expl i c i te mut i sme* »⁹⁹⁶, « *Comme l'â ge m a l nous sép a re !* »⁹⁹⁷, « *D an s le gr an d sil en ce appar en t / Où tous parlent*

⁹⁹² « Céleste apocalypse », 1939-1945, p. 418.

⁹⁹³ *Le Corps tragique*, p. 604-605.

⁹⁹⁴ « À la femme », *Oublieuse mémoire*, p. 534.

⁹⁹⁵ « Cependant que j'écris un géant m'examine... », *Oublieuse mémoire*, p. 501.

⁹⁹⁶ « Jeunes filles de Jean Giraudoux », 1939-1945, p. 459.

⁹⁹⁷ « Visages », 1939-1945, p. 451.

en même t em ps »⁹⁹⁸, « *s i l en c e a ss ourd i ss an t* »⁹⁹⁹, « *Ayant hâte avec v ous de v i v re et de souffr i r* »¹⁰⁰⁰, « *s il en c e s an s nu an c es* »¹⁰⁰¹, « *parl an t avec un ac c en t qui re ss em ble à c elui du si l en c e* »¹⁰⁰².

Des voyelles de la même famille (dans l'exemple ci-dessous, des nasales) peuvent aussi assurer la cohésion de la séquence. Le procédé se combine parfois aux précédents (ici, une allitération en [p] et des assonances en [o], puis en [a]) :

*Trop profond l'océan point de place pour moi*¹⁰⁰³.

Une syllabe peut elle aussi se répéter comme pour ponctuer la formule et renforcer son unité :

*Sans parler des oiseaux, des insectes qui sont aussi loin de nous
Dans la paume de nos mains qu'au fond inhumain du ciel*¹⁰⁰⁴.

Mais ces jeux d'écho consistent le plus souvent à redoubler un ou plusieurs phonèmes en position vedette, c'est-à-dire à la césure et en fin de vers. La formule paradoxale comportera donc volontiers une rime intérieure :

*Même ce tout jeune visage
Peut contenir par temps de guerre
Tout le carnage et le tapage
Qui s'étale au loin sur la terre*¹⁰⁰⁵

*Vivant grand et petitement*¹⁰⁰⁶

*Ô gravité de vivre, impasse qui délivre*¹⁰⁰⁷

*Je suis ailleurs jusqu'en mes profondeurs*¹⁰⁰⁸

⁹⁹⁸ « Premiers jours du monde », *Oublieuse mémoire*, p. 524.

⁹⁹⁹ « Le Portrait », *Gravitations*, p. 160.

¹⁰⁰⁰ « Faisant bouger le jour », *1939-1945*, p. 452.

¹⁰⁰¹ « L'Arbre », *Les Amis inconnus*, p. 343.

¹⁰⁰² « Au feu ! », *Gravitations*, p. 227.

¹⁰⁰³ « Le Malade », *Naissances*, p. 553.

¹⁰⁰⁴ « Arbres malgré les événements... », *La Fable du monde*, p. 385.

¹⁰⁰⁵ « Souffrir », *1939-1945*, p. 420.

¹⁰⁰⁶ « Arbres dans la nuit et le jour », *1939-1945*, p. 432.

¹⁰⁰⁷ « Les Deux Soleils », *L'Escalier*, p. 588.

¹⁰⁰⁸ « Le Milieu de la nuit », *Le Corps tragique*, p. 595.

Tout est pareil chez l'homme qui se dresse
Pour voir le *fond* de ce qui le morfond¹⁰⁰⁹,

éventuellement combinée avec une assonance :

Et ma tête foisonne, et mon être bourdonne
De milliers de silences, tous différents¹⁰¹⁰.

Autres procédés de renforcement : la symétrie d'un mouvement pendulaire peut être soulignée par une rime brisée :

Tu gravis cent mille *ans* sans sortir du *jardin*
Et puis tu les *descends*, les siècles assassins¹⁰¹¹

et le jumelage de deux formules, par la répétition d'une structure phonétique (ici la paire [ɔ] - [o] en position accentuée) :

Je suis l'errant en soi-même, et le grouillant solitaire¹⁰¹².

Parfois, la distribution se complique, comme dans ces vers où s'entremêlent les consonnes [d] et [l] et les voyelles [i] et [y] :

Puisqu'i l n'est pas d'asi le sûr
Dans le sol i de et dans le d ur¹⁰¹³.

Enfin, ces jeux d'écho prennent une valeur particulière quand ils résultent de la répétition du même mot ou de mots de la même famille. Dans ce cas, le retour des mêmes sonorités tend à produire un effet spiralaire d'enfermement : par la redite insistante, il semble en effet que s'élabore un système clos et contraignant où ne subsisterait aucune issue véritable ni aucune alternative digne de ce nom :

L'on se voyait toujours pour la première fois,
Pour la dernière fois et pour les autres fois¹⁰¹⁴

Pour chasser sa tristesse avec une nouvelle
Tristesse infiniment plus triste et moins cruelle¹⁰¹⁵

Dans tous ces bruits qui font le bruit
Où personne n'est plus personne¹⁰¹⁶.

¹⁰⁰⁹ « Le Don des larmes », *Le Corps tragique*, p. 596.

¹⁰¹⁰ « Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 351-352.

¹⁰¹¹ « Le Coq », *Oublieuse mémoire*, p. 511.

¹⁰¹² « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 368.

¹⁰¹³ « Notre ère », *L'Escalier*, p. 586.

¹⁰¹⁴ « La Rêverie », *Les Amis inconnus*, p. 316.

¹⁰¹⁵ « Mes frères qui viendrez, vous vous direz un jour... », *Les Amis inconnus*, p. 311-312.

Ainsi les récurrences phonétiques jouent-elles bien souvent un rôle emphatique conforme à la tradition. L'usage poétique est également respecté lorsqu'une correspondance s'esquisse entre le plan du contenu et la valeur suggestive d'un ou plusieurs phonèmes. Par exemple, dans :

Il s'ont forts mais leur force est douce infiniment¹⁰¹⁷,

les allitérations en [f] et en [s] sont tout à fait en accord avec l'un des termes de la dyade paradoxale, à savoir la *douceur*. Ailleurs, elles évoquent par leur valeur quasi-incantatoire le « fantôme » de ce qui vient tout juste de disparaître. Dans cet univers où les passages sont toujours préférés aux ruptures, la vie s'attarde auprès de l'arbre abattu ; il en résulte d'insistantes vibrations traduites par des allitérations en [v] et en [f] :

Un vide vertical

Tremble en forme de fût

Près du tronc étendu¹⁰¹⁸.

De même, dans les premiers vers de « *Notre ère* » :

Le monde est devenu fragile

Comme une coupe de cristal¹⁰¹⁹,

la fragilité du monde est soulignée par les occlusives et surtout par l'allitération en [k], où l'on peut percevoir comme un écho du tintement de la coupe, sinon du cristal qui se brise.

Mais les sonorités savent aussi s'adapter à la nature complexe du paradoxe :

Alentour naissaient mille bruits

Mais si pleins encor de silence¹⁰²⁰.

Ici, en effet, le voisinage des voyelles [ɔ] et [i] ainsi que la répétition des [s] et des [l] semblent exprimer paragrammatiquement l'empire du silence jusque dans le bruit. À leur manière, les sonorités participent ainsi au rapprochement des contraires, qui ont cessé de s'opposer pour devenir deux jalons sur un *continuum*. Dispersées tout au long de la séquence, elles contribuent à nous installer délicatement dans l'entre-deux, c'est-à-dire dans l'espace d'élection du paradoxe.

B. Structures phonétiques et « production » des paradoxes conjonctifs

Grâce à leurs structures récurrentes, les sonorités ont donc la propriété d'étayer le discours paradoxal. Mais ne peuvent-elles participer plus efficacement à son

¹⁰¹⁶ « Extra-systoles », *L'Escalier*, p. 580.

¹⁰¹⁷ « Les Boeufs », *Comme des voiliers*, p. 35.

¹⁰¹⁸ « Dans la forêt sans heures... », *Le Forçat innocent*, p. 291.

¹⁰¹⁹ *L'Escalier*, p. 586.

¹⁰²⁰ « Le Matin du monde », *Gravitations*, p. 171.

engendrement ? Cela semble bien être le cas à travers la paronomase, si approximative soit-elle. Ainsi, dans « *Notre ère* », la paronymie n'est sans doute pas étrangère au rapprochement du *roc*, symbole de solidité et de permanence, et de la *rose*, emblème de la fragilité et de la brièveté :

Un *roc* est aussi vulnérable
Qu'une *rose* sur son rosier¹⁰²¹.

La paronymie peut également fonctionner *in absentia*. Cela suppose que dans un environnement très contraignant, le texte recoure, non pas au terme attendu, mais à un paronyme formant avec lui une vigoureuse opposition sémantique, comme *ciel* dans un microcontexte appelant *sol* :

Je ne suis plus hélas qu'une ombre paysanne
*Enracinée au ciel de France*¹⁰²².

Le plan phonétique intervient également dans la formation du paradoxe conjonctif lorsque l'harmonie expressive est exploitée au rebours de sa valeur consacrée :

Comme il baisse la tête et comme ses paupières
Par l'amour alourdies
Battent, battent comme des papillons de pierre
Pour s'immobiliser sur l'oeil clos à demi !¹⁰²³

La conjonction paradoxale concerne ici plusieurs niveaux. En premier lieu, lexique et syntaxe provoquent au troisième vers une double tension sur l'axe *mouvement-immobilité* : le cadre syntaxique implique à deux reprises (par le biais de la *comparaison* et de la *détermination*) une compatibilité démentie par le lexique. Mais le plan phonétique joue aussi sa partie : en effet, les nombreuses occlusives, et tout particulièrement les allitérations en [b] et en [p], évoquent avec insistance un mouvement tenu et répétitif, tel un battement de paupières que le complément déterminatif (« de pierre ») rend pourtant problématique.

C. Le « *paradoxe phonétique* »

Il arrive enfin que le niveau phonétique fournit l'un des deux éléments de la tension paradoxale. Ce cas de figure ressemble fort au précédent, à ceci près qu'on n'y perçoit aucune inadéquation entre lexique et syntaxe. Seul le phonétisme de la séquence en « *contredit* » à sa façon le sémantisme. Voici par exemple comment est exprimée la parfaite immobilité des boeufs dans *Comme des voiliers* :

Leurs impossibles flancs ignorent le frisson¹⁰²⁴.

¹⁰²¹ *L'Escalier*, p. 586.

¹⁰²² « *Dialogue avec Jeanne* », 1939-1945, p. 426.

¹⁰²³ « *Dans la rue* », *Oublieuse mémoire*, p. 518.

¹⁰²⁴ « *Les Boeufs* », *Comme des voiliers*, p. 35.

Les sonorités, notamment les liquides et les constrictives [s] et [f], tout à fait propres à suggérer le frisson, ont ici la particularité d'évoquer un frémissement » ignoré » — ou pour mieux dire, le traitement paragrammatique du mot *frisson*, dont le [i] et les trois consonnes sont repris dans le vers, illustre précisément *l'absence* de frisson. Si la séquence ne constitue pas ce qu'il est convenu d'appeler un paradoxe, du moins l'esprit de la structure est-il respecté, puisqu'une vive tension s'installe entre deux niveaux.

Le rôle des sonorités dans les phénomènes de conjonction paradoxale s'avère par conséquent multiple et d'une originalité variable : lorsqu'il se limite à souligner ou à renforcer, à suggérer ou à imiter, le niveau phonétique obéit à la tradition poétique, mais il sait aussi s'en démarquer pour favoriser la production d'énoncés paradoxaux, ou même pour en devenir un élément constituant en prenant part aux tensions qui les sous-tendent.

VI. Thématique du paradoxe conjonctif

La conjonction paradoxale se signale en outre par son rôle dans la construction de l'univers poétique et par sa thématique d'élection. Dégager à la fois ce rôle structurant et ces thèmes présente un intérêt en soi, car cela permet d'apprécier la *cohérence* du paradoxe dans son « travail » du sens. Mais la signification des diverses séquences n'est pas à négliger pour autant, puisque c'est à travers elles que le discours paradoxal va construire cette « **version singulière du monde** » que Michel Collot appelle « **le référent du poème** »¹⁰²⁵.

1. Le paradoxe conjonctif dans la construction de l'univers poétique

Soulignons d'abord que le cadre de référence de l'univers imaginaire de Supervielle doit pour une large part sa spécificité aux séquences paradoxales.

A. L'éclatement des stéréotypes et la porosité des catégories

On se souvient que les stéréotypes sont énergiquement rejettés pour leurs simplifications abusives. Dans le monde poétique, « **les absents ne sont pas dans leur tort** »¹⁰²⁶ et on peut être « **à l'impossible tenu[...]** »¹⁰²⁷, preuves parmi d'autres que toute *doxa* trop pesante est récusée. Si pour la sagesse des nations, une seule voie est envisageable, le texte se plaît à saper ce genre de croyance en inversant les formules traditionnelles.

Car, nous le savons, rien n'est *simple* dans cet univers et la dualité s'y déploie largement. Les paradoxes confirment son importance stratégique, mais en même temps

¹⁰²⁵ *La poésie moderne et la structure d'horizon*, P.U.F., coll. « Écriture », 1989, p. 75.

¹⁰²⁶ « Bon voisinage », *Oublieuse mémoire*, p. 530.

¹⁰²⁷ « L'Escalier », p. 571.

ils savent s'en accommoder — voire en tirer parti — et grâce à eux, le principe d'exclusion réciproque des contraires, au nom duquel se profèrent tant d'affirmations catégoriques (ex. : « C'est l'un *ou* l'autre, mais pas l'un *et* l'autre »), se tempère d'un scepticisme fondamental qui exclut tout jugement tranché :

Ce qu'on appelle bruit ailleurs
Ici n'est plus que du silence¹⁰²⁸

Et nous restons tous deux à regarder
Notre secret si mal, si bien gardé¹⁰²⁹.

Même la *vie* se définit par une formule paradoxale rendant bien compte de l'importance déterminante du point de vue :

Ce peu de sable chaud, désert illimité¹⁰³⁰.

Sous l'effet du paradoxe conjonctif, les catégories qui permettent de penser le monde achèvent de se transformer. En l'absence de toute frontière hermétique, le texte circule de l'inanimé à l'animé et la « conscience » pénètre le règne minéral :

La pierre prenait conscience
De ses anciennes libertés¹⁰³¹.

Des limites similaires sont effacées dans :

Un arbre est une bête
Sans guère d'espérance¹⁰³².

On le voit, la continuité entre les trois règnes, végétal, animal et humain, ne souffre aucun hiatus : l'*arbre* est défini comme une *bête*, laquelle est censée éprouver un sentiment humain, l'*espérance*.

Entre les éléments aussi, les oppositions les plus radicales disparaissent grâce au paradoxe. Ainsi est évoquée plus d'une fois la rencontre de l'eau et du feu : l'Atlantique monte à bord et « **s'annexe [l]a flamme** »¹⁰³³ des machines, « **des anges sous-marins** [...] / **Lancent la foudre divine** »¹⁰³⁴ et « **Les lacs [...] / mouillent le feu central de larmes** »¹⁰³⁵.

¹⁰²⁸ « Dans cette grande maison que personne ne connaît... », *La Fable du monde*, p. 379.

¹⁰²⁹ « Ce pur enfant », *Naissances*, p. 543.

¹⁰³⁰ « Ô calme de la mort, comme quelqu'un t'envie... », 1939-1945, p. 448.

¹⁰³¹ « Le Hors-venu », *Les Amis inconnus*, p. 306.

¹⁰³² « Un arbre est une bête... », *Le Corps tragique*, p. 605.

¹⁰³³ « Paquebot », *Débarcadères*, p. 124.

¹⁰³⁴ « Un homme à la mer », *Gravitations*, p. 225.

B. Les dimensions du monde poétique

De même, les dimensions se définissent par un traitement paradoxal des oppositions qui les structurent.

a) Paradoxe conjonctif et structuration du temps

Le temps ne distingue pas entre les époques. Le passé ne s'oppose pas au futur :

Et le passé sommeille au cœur des lendemains¹⁰³⁶

Parce qu'*hier* était pour nous comme *demain*¹⁰³⁷

C'était le jeu de l'amour

Lorsque nous n'y serons plus¹⁰³⁸,

le futur n'est pas coupé du présent :

Ce sont les voix de ceux qui n'en ont pas encore¹⁰³⁹

Mon moi posthume est là qui me regarde¹⁰⁴⁰

ni surtout le présent du passé :

Depuis longtemps disparu Je discerne mon sillage¹⁰⁴¹

Mais garde aussi notre secret, rumeur cent fois familière

*De petits pas anciens dans les escaliers d'à présent*¹⁰⁴²

Que mon cœur ancien batte dans ma clairière

Et que, pour l'écouter, mon cœur de maintenant

Étouffe tous ses mouvements¹⁰⁴³

¹⁰³⁵ Cf. Yves-Alain Favre : « Supervielle estompe donc les frontières nettes et rigides qui séparent les éléments et qui répartissent les êtres vivants en catégories bien déterminées » (*La rêverie et le chant dans Gravitations*, Nizet, 1981, p. 16).

¹⁰³⁶ « Soir créole », *Poèmes*, p. 104.

¹⁰³⁷ « On voyait bien nos chiens perdus dans les landes... », *Les Amis inconnus*, p. 310. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰³⁸ « Le Spectateur », *Les Amis inconnus*, p. 323.

¹⁰³⁹ « Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 352.

¹⁰⁴⁰ « S'il n'était pas d'arbres à ma fenêtre... », *1939-1945*, p. 434.

¹⁰⁴¹ « Nuit en moi, nuit au dehors... », *La Fable du monde*, p. 382.

¹⁰⁴² « L'Enfant et les Escaliers », *La Fable du monde*, p. 389.

¹⁰⁴³ « Chevaux sans cavaliers », *La Fable du monde*, p. 403.

Et tout cœur qui s'est arrêté
Ne bat plus que d'avoir été¹⁰⁴⁴.

Aussi le temps poétique peut-il résulter de la fusion des trois époques :

Est-ce la cendre de demain
Que vous tenez dans votre main ?¹⁰⁴⁵

Signe d'une destruction, la cendre renvoie au *passé* ; mais ici le vestige dont on s'inquiète *aujourd'hui*, c'est celui du *futur* ! L'enjeu est aisément identifiable : il s'agit de récuser toute structure oppositive au profit d'un *continuum*.

Du reste, les repères qui fondent la chronologie s'inventent de nouvelles relations. Le matin et le soir peuvent coïncider, tout comme les quatre saisons — ou du moins trois d'entre elles :

[...] l'aurore croise le soir¹⁰⁴⁶

Il pleut sur le manteau de celui-ci, il neige sur celui-là et cet autre est éclairé par le soleil de Juillet¹⁰⁴⁷.

De même est neutralisée l'opposition *maintenant / tout à l'heure* lorsque la silhouette de l'arbre debout perdure après l'abattage :

Un vide vertical
Tremble en forme de fût
Près du tronc étendu¹⁰⁴⁸.

Peu importe, en fait, la durée qui sépare les moments ou les époques, le poème les fera coexister :

Paris et son brouhaha de chars mérovingiens, ses carrosses dorés, ses fiacres, ses automobiles de tous les âges¹⁰⁴⁹.

C'est que l'opposition *proche / lointain* est elle aussi invalidée :

J'avance d'un pas incertain
Dans un temps proche et très lointain¹⁰⁵⁰

tout comme la paire *singulier / multiple* — puisqu'un fait unique peut constituer à lui tout

¹⁰⁴⁴ « Jeunes filles de Jean Giraudoux », 1939-1945, p. 458.

¹⁰⁴⁵ « Madame », *Oublieuse mémoire*, p. 491.

¹⁰⁴⁶ « Une étoile tire de l'arc », *Gravitations*, p. 165.

¹⁰⁴⁷ « Le Poids d'une journée », *Les Amis inconnus*, p. 331.

¹⁰⁴⁸ « Dans la forêt sans heures... », *Le Forçat innocent*, p. 291.

¹⁰⁴⁹ « Paris », *Naissances*, p. 554.

¹⁰⁵⁰ « Le Relais », 1939-1945, p. 413.

seul une série :

L'on se voyait toujours pour la première fois,
Pour la dernière fois et pour les autres fois¹⁰⁵¹.

Il en ira de même pour le couple *ponctualité / durée*. À une « **éternelle naissance** »¹⁰⁵² répondent des emplois duratifs du verbe *mourir* :

Ils attendent [...]

De peur que ce ne soit pas encore le moment,
Et qu'il faille *continuer à mourir* comme jusqu'à présent¹⁰⁵³

Même vivants, vous mourez un peu continuellement¹⁰⁵⁴

et l'écume, symbole de fragilité et de fugacité défie le temps :

Car l'ennemi est dans la place
Blanc comme écume d'océan,
Mais *écume qui s'éternise*¹⁰⁵⁵.

Par ailleurs, une action présentée comme *infinie* se donne un objectif ponctuel qui lui fixe une *limite* :

La lune qui te suit prend tes dernières forces
Et *te bleuit sans fin pour ton ultime jour*¹⁰⁵⁶

et l'effacement de cette opposition profite à ceux que le divorce entre temporalité et éternité laisse douloureusement insatisfaits :

Je veux de l'éternel faire un peu de présent¹⁰⁵⁷

Ce qui est devenu sillage de quelques secondes par goût fondamental de l'éternel¹⁰⁵⁸.

Le temps possède une autre caractéristique remarquable : il se laisse parcourir en accéléré :

Venant de l'âge de pierre une rumeur de bataille
Traverse l'air éternel¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵¹ « La Rêverie », *Les Amis inconnus*, p. 316.

¹⁰⁵² « Haut ciel », *Gravitations*, p. 183.

¹⁰⁵³ « Un homme à la mer », *Gravitations*, p. 225.

¹⁰⁵⁴ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 369.

¹⁰⁵⁵ « L'Homme », *Oublieuse mémoire*, p. 495.

¹⁰⁵⁶ « Tu disparais », *1939-1945*, p. 443.

¹⁰⁵⁷ « Le Mort en peine », *1939-1945*, p. 447.

¹⁰⁵⁸ « La Mer », *Oublieuse mémoire*, p. 516.

Du fond des âges révolus
Ces petits yeux s'en sont venus
Voir ce qui se passe en ce monde
Et connaître cette seconde¹⁰⁶⁰.

Il peut même présenter d'audacieuses ellipses : dans *La Fable du monde* jaillit une forêt de « **grands arbres nés centenaires** » parcourue par des « **biches déjà mères** »¹⁰⁶¹.

Bref, le poème rejette la linéarité. Il lui arrive d'ailleurs de sillonner le temps dans les deux sens et d'enchaîner des images surgies d'époques différentes :

Ô chant qui viens du fond de la géologie
De quels soubassements es-tu la nostalgie ?
Tu gravis cent mille ans sans sortir du jardin
Et puis tu les descends, les siècles assassins,
En moins de temps qu'il faut pour le dire à voix basse
[...]
Tu deviens tout un coq des campagnes latines,
Et voilà qu'y répond un frère antérieur
Qui du fond de l'Hellade y va de tout son coeur.
Relevant le défi un coq de Charlemagne,
À son tour, envahit l'entourante campagne¹⁰⁶².

Ce temps paradoxal a son symbole : l'escalier, auquel trois poèmes et un recueil doivent leur titre. Objet invitant au paradoxe (les dessins d'Escher le montrent bien), il présente la particularité de descendre et de monter simultanément :

Il s'élève d'un pas si sûr
Qu'en même temps il se descend¹⁰⁶³.

En lui les deux termes de l'opposition sont si étroitement liés que parfois la dualité cesse d'être lisible :

Dans l'escalier toujours obscur
Confondant l'ancien, le futur¹⁰⁶⁴.

Alors ne subsiste, « à hauteur d'homme », que le caractère dévorant du temps, que le paradoxe a aussi pour mission d'exprimer :

¹⁰⁵⁹ « Distances », *Gravitations*, p. 189.

¹⁰⁶⁰ « Du fond des âges », *À la nuit*, p. 479.

¹⁰⁶¹ « Le Premier Arbre », p. 359.

¹⁰⁶² « Le Coq », *Oublieuse mémoire*, p. 511.

¹⁰⁶³ « L'Escalier », *Oublieuse mémoire*, p. 497.

¹⁰⁶⁴ « L'Escalier », *L'Escalier*, p. 572.

[...] chaque jeune fille en gravissant les marches
Vieillissait de dix ans à chaque triste pas¹⁰⁶⁵.

b) Paradoxe conjonctif et structuration de l'espace

Ainsi le temps présente-t-il dans l'univers poétique de Supervielle de nombreux traits paradoxaux. Des homologies sont-elles à prévoir dans l'organisation de l'espace ? Probablement, puisque l'une et l'autre dimension se conçoivent d'ordinaire à l'aide de schémas bipolaires et que, nous le savons, ces structures sont ici rejetées et remplacées par des *continuums* sous l'effet d'un code textuel qui s'appuie largement sur le paradoxe pour substituer la progressivité aux antinomies.

Pour le vérifier, commençons par une opposition fondamentale pour la structuration de l'espace : la paire *horizontal-vertical*. Le rapport entre les deux termes s'y révèle rien moins que conventionnel : entre eux, pas de rupture ni d'exclusion réciproque, mais une continuité assurée par le discours paradoxal, qui, décidément, s'avère dans son élément dans les zones transitionnelles, c'est-à-dire partout où, grâce à lui, *l'un* devient *l'autre* sans pour autant cesser d'être *lui-même*. « Le Portrait » évoque

[...] les profondeurs de l'Atlantique
Où commencent les poissons aveugles
Et les horizons verticaux¹⁰⁶⁶

et « Céleste Apocalypse », une « Verticale tombe »¹⁰⁶⁷. Ailleurs, souffle un vent vertical : dans « Projection », il « vient du ciel »¹⁰⁶⁸ et « Ordre » contient cette injonction :

Que le vent dur comme fer
Casse les oiseaux contre terre !¹⁰⁶⁹

Les énoncés paradoxaux neutralisent aussi l'opposition *haut / bas*. « À la Nuit » évoque
La toujours plus profonde altitude éternelle¹⁰⁷⁰

et dans « Lumière humaine », l'énonciateur peut déclarer :
Je sens la profondeur où baigne l'altitude¹⁰⁷¹.

Le personnage du « Mort en peine » se sent « **porté sur l'abîme où s'engouffre le**

¹⁰⁶⁵ « L'Escalier », *Les Amis inconnus*, p. 318.

¹⁰⁶⁶ *Gravitations*, p. 160.

¹⁰⁶⁷ 1939-1945, p. 418.

¹⁰⁶⁸ *Gravitations*, p. 188.

¹⁰⁶⁹ *Gravitations*, p. 226.

¹⁰⁷⁰ *À la nuit*, p. 474.

¹⁰⁷¹ « Plein de songe mon corps, plus d'un fanal s'allume... », *Les Amis inconnus*, p. 325.

¹⁰⁷², celui du « Visage » rêve de « **[s']élancer au puits sans fond du ciel** »¹⁰⁷³. Au regard de la logique poétique, l'opposition n'a aucune pertinence. Ainsi, on s'abaisse pour mieux voir au-dessus de soi :

Ce qui lui permet sans blasphème
De se pencher sur ce qu'il aime,
Et même quand ce qu'il chérit
Luit si fort au-dessus de lui¹⁰⁷⁴

et inversement :

Tout est pareil pour l'homme qui se dresse
Pour voir le fond de ce qui le morfond¹⁰⁷⁵.

Très logiquement, l'effacement de l'opposition *haut / bas* entraîne celui de la paire *dessus / dessous*, et « Observatoire » peut évoquer

Une île sous les eaux profondes¹⁰⁷⁶.

D'autre part, il se constitue une *perspective* « naïve » qui se plaît à confondre les plans, à les remplacer par des compositions sans profondeur où toute rencontre devient possible. L'opposition *loin / près* ne pouvait donc se maintenir et la voici aussi peu pertinente dans l'espace que dans le temps. La nuit est définie comme à la fois « *lointaine* » et « *proche* »¹⁰⁷⁷ :

— C'est nuit à notre usage et touchante, ô *lointaine* —
Par elle tu deviens notre *proche* promise¹⁰⁷⁸,

tandis qu'insectes et oiseaux

[...] sont aussi loin de nous
Dans la paume de nos mains qu'au fond inhumain du ciel¹⁰⁷⁹.

Autre effet, du reste très voisin, de la « perspective poétique » : le texte neutralise l'opposition *ici / là* et sa variante *ici / là-bas*. Tout obstacle à l'ubiquité est donc levé. Les

¹⁰⁷² 1939-1945, p. 446.

¹⁰⁷³ *Naissances*, p. 548.

¹⁰⁷⁴ « Dialogue avec Jeanne », 1939-1945, p. 426.

¹⁰⁷⁵ « Le Don des larmes », *Le Corps tragique*, p. 596.

¹⁰⁷⁶ *Gravitations*, p. 186.

¹⁰⁷⁷ Sans parler de l'adjectif *touchante*, que certes, le contexte invite à prendre au figuré, mais d'où toute notion de proximité, ou plutôt de *contact*, n'a pas complètement disparu.

¹⁰⁷⁸ « À la nuit », p. 474.

¹⁰⁷⁹ « Arbres malgré les événements... », *La Fable du monde*, p. 385.

espaces en mouvement, qui par nature jouent un rôle de trait d'union, ne manqueront pas d'en profiter et la Seine s'entend dire :

— Tu es la source et l'embouchure¹⁰⁸⁰.

Certaines créatures détiennent le même pouvoir, tel l'« Ange des catacombes » :

Ton miracle, ô doux entêté,
C'est d'être là quand tu t'absentes¹⁰⁸¹

ou l'« étranger » du « Miroir intérieur » :

[...] dans un même temps, allongé sur mon lit
Debout près de l'armoire et sur la chaise assis¹⁰⁸².

Le jeu sur la perspective peut en outre se traduire par une juxtaposition paradoxale ou une composition naïve ne respectant pas les proportions. L'opposition *grand / petit* s'en trouvera naturellement invalidée :

Suffit d'une bougie
Pour éclairer le monde¹⁰⁸³.

Le texte récuse aussi l'antinomie *clos / ouvert*, comme en témoigne ce rapport de compatibilité entre deux lexèmes dont l'un évoque l'infini et l'autre une limite :

Nous chuchotons seulement tant on est près des étoiles,
Sans cartes ni gouvernail, et le *ciel pour bastingage*¹⁰⁸⁴.

De ce fait, le ciel peut devenir symbole d'enfermement :

Et dans sa ruisselante *grotte*
Le *ciel étoilé* en chuchote¹⁰⁸⁵

Dans la cage du ciel ils [les nuages] roulement l'épouvante¹⁰⁸⁶

et l'horizon, qui, *indirectement*, suggère l'immensité (la *limite* qu'il dessine est la promesse d'un *au-delà*¹⁰⁸⁷), trouve son accomplissement dans un espace clos :

¹⁰⁸⁰ « La Seine parle », *L'Escalier*, p. 580.

¹⁰⁸¹ « L'Ange des catacombes », *L'Escalier*, p. 589.

¹⁰⁸² « Étranger à l'affût et parfois loin de moi... », *Les Amis inconnus*, p. 337.

¹⁰⁸³ « Coeur », *Gravitations*, p. 193.

¹⁰⁸⁴ « Apparition », *Gravitations*, p. 164.

¹⁰⁸⁵ « La Colombe », *Oublieuse mémoire*, p. 494.

¹⁰⁸⁶ « L'Orage », *Poèmes*, p. 65.

¹⁰⁸⁷ Michel Collot a analysé cette « ambiguïté constitutive de l'horizon, qui peut paraître tout aussi bien ouvrir la profondeur qu'en barrer l'accès » dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, P.U.F., coll. « Écriture », 1989, p. 26 et *passim*.

Et l'horizon en vous trouve sa délivrance¹⁰⁸⁸.

On voit que même l'opposition *intérieur / extérieur*¹⁰⁸⁹ disparaît, supplantée elle aussi par un *continuum*. Cela se vérifie dans ces deux vers du « Spectateur » :

Les espaces du dehors
Pénétraient dans la demeure¹⁰⁹⁰

ou dans les premiers versets du « Chant du malade » :

Croyez-moi, rien n'est plus grand que la chambre d'un malade,
Rien n'accueille mieux l'univers que ces quatre murs où bouge faiblement une tête sur
l'oreiller¹⁰⁹¹.

Ce glissement vers l'*intérieur*¹⁰⁹² peut affecter les êtres comme les choses. Dans « Arbres », un parallèle est esquissé entre les végétaux et l'homme :

Mais tronc de bois ou cœur de chair,
Nous n'avançons que dans nous-mêmes¹⁰⁹³.

De même, les poissons qui « cachent en eux leur chemin »¹⁰⁹⁴ et les félins qui,

Dans leur brousse intérieure,
Tournent comme dans une cage¹⁰⁹⁵,

ressemblent à l'homme, que l'on voit

[...] chaque jour s'en aller
À son travail par ses intérieures allées¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁸⁸ « Faisant bouger le jour », 1939-1945, p. 452.

¹⁰⁸⁹ Dans une lettre à Valery Larbaud, Supervielle définit en ces termes l'enjeu poétique de *Gravitations* : « ce sont, en quelque sorte, des poèmes d'intérieur et d'extérieur *en même temps* [c'est l'auteur qui souligne] que j'ai voulu écrire, sans m'en douter, naturellement » (lettre datée du 14 décembre 1925, citée par Paul Viallaneix, *op. cit.*, p. 124). Du reste, les effets de l'*inspiration* suffiraient à justifier l'effacement de toute frontière entre *dedans* et *dehors* dans l'univers poétique : « L'inspiration se manifeste en général chez moi par le sentiment que je suis partout à la fois, aussi bien dans l'espace que dans les diverses régions du cœur et de la pensée » (réponse à une enquête de la *N.R.F.* citée dans « En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 563).

¹⁰⁹⁰ *Les Amis inconnus*, p. 321.

¹⁰⁹¹ *L'Escalier*, p. 574.

¹⁰⁹² Supervielle a illustré cet étrange tropisme dans « En songeant à un art poétique » : « 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 » (*Naissances*, p. 559).

¹⁰⁹³ « Arbres dans la nuit et le jour », 1939-1945, p. 432.

¹⁰⁹⁴ « Haute mer », *Gravitations*, p. 207.

¹⁰⁹⁵ « Alarme », *Gravitations*, p. 204.

Dans une perspective plus large, l'« espace du dedans » peut être parcouru exactement comme le cosmos, son jumeau, son double¹⁰⁹⁷ :

Retournons-en au milieu de ma nuit,

[...]

J'ai ma Grande Ourse, aussi ma Bételgeuse,
Et ce qu'il faut de ciel d'elles à moi¹⁰⁹⁸

Je ne vais pas toujours seul au fond de moi-même
Et j'entraîne avec moi plus d'un être vivant¹⁰⁹⁹.

On le voit, l'effacement de cette opposition *dehors / dedans*¹¹⁰⁰ va de pair avec celui du couple *grand / petit* évoqué plus haut. L'énonciateur de « Retour à Paris » le confirme :

Mais peut-être m'habituerai-je à ces choses de toutes les tailles
que je porte en moi et autour de moi¹¹⁰¹

ainsi que les divagations du *tout* dans la *partie* lorsque la « Nuit convertie en femme » apparaît

Toute errante en soi, même dans son coeur¹¹⁰².

On devine que ces lois qui régissent tout à la fois le cosmos, les végétaux, les animaux et les hommes s'appliqueront sans difficulté aux morts. Ceux-ci ne seront pas concernés par la double frontière *dedans / dehors* et *grand / petit* : l'ombre de Ricardo Güiraldes, par exemple, « ***pourrai[t] pénétrer*** » « ***au cœur d'un diamant*** » « ***sans avoir à descendre de [s]on nouveau cheval*** »¹¹⁰³.

Bref, l'espace poétique construit par les paradoxes se caractérise par son absence

¹⁰⁹⁶ « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 509.

¹⁰⁹⁷ Supervielle emploie d'ailleurs l'expression « cosmos intérieur » pour désigner ce monde du dedans (« En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 560).

¹⁰⁹⁸ « Puisque je ne sais rien de notre vie... », *Les Amis inconnus*, p. 328.

¹⁰⁹⁹ « Un poète », *Les Amis inconnus*, p. 326.

¹¹⁰⁰ Cf. Margaret Michèle Cook : « Dehors et dedans se confondent donc ; le monde intérieur du poète se transforme en paysage et le paysage devient son monde intérieur » (« Jules Supervielle : pour une poétique de la transparence », *Études françaises*, t. 33, n° 3, Montréal, automne 1997, p. 40).

¹¹⁰¹ « Retour à Paris », *Débarcadères*, p. 152. Le paradoxe qui sous-tend cet étrange phénomène a été relevé par Jean Gaudon : « L'emboîtement paradoxal de l'immensité dans la finitude du corps se f[ait] tout naturellement, comme par osmose » (*La Fable du monde* suivi de *Oublieuse mémoire*, Poésie / Gallimard, Préface, p. 10).

¹¹⁰² « Visite de la nuit », *Les Amis inconnus*, p. 345.

¹¹⁰³ « À Ricardo Güiraldes », *Les Amis inconnus*, p. 313.

de limites. Comme l'écrit Florence de Lussy, « *il n'y a plus dès lors qu'un seul espace et l'opposition entre intérieur et extérieur s'est évanouie* »¹¹⁰⁴.

Par ailleurs, le paradoxe exprime l'agoraphobie du poète, liée, comme souvent, à la claustrophobie¹¹⁰⁵. Les immensités sont en effet perçues comme inquiétantes et étouffantes. Ce thème de l'espace inhospitalier, et même destructeur, était déjà présent dans les tout premiers vers de Supervielle :

Elle [la fumée] meurt dans l'azur trop grand.
Ainsi le poète aime à suivre
Toute illusion qui l'enivre ;
Son âme monte en soupirant.
En vain il s'efforce de suivre
Cette illusion qui l'enivre
L'idée meurt dans l'azur trop grand¹¹⁰⁶.

Plus tard, une angoisse lancinante se manifestera à plusieurs reprises. Projétée sur une enfant dans *Gravitations* :

Le ciel est si large qu'il n'est peut-être pas de place en dessous pour une enfant de ton âge,
Trop d'espace nous étouffe autant que s'il n'y en avait pas assez¹¹⁰⁷,

elle saisit le « Malade » des « Nouveaux Poèmes de Guanamiru » :

Trop grand le ciel trop grand je ne sais où me mettre
Trop profond l'océan point de place pour moi¹¹⁰⁸

ou le poète en pleine pampa, dans *Poèmes* :

Son cercle [il s'agit de l'horizon] qui, pourtant, est immense, m'étreint
Comme un étroit collier d'airain¹¹⁰⁹.

Enfin, les morts connaissent le même sentiment :

Morts aux postures contraintes et gênés par trop d'espace¹¹¹⁰.

En définitive, le « travail » du paradoxe tel qu'il s'exerce sur les deux dimensions de

¹¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 41.

¹¹⁰⁵ Selon Gaston Bachelard, Supervielle « juxtapose la claustrophobie et l'agoraphobie quand il écrit : "Trop d'espace nous étouffe autant que s'il n'y en avait pas assez" » (*La Poétique de l'espace*, P.U.F., 1981, p. 199).

¹¹⁰⁶ « La Fumée », *Brumes du passé*, p. 3-4.

¹¹⁰⁷ « À une enfant », p. 161-162.

¹¹⁰⁸ « Le Malade », *Naissances*, p. 553.

¹¹⁰⁹ « Dans la pampa », p. 58.

¹¹¹⁰ « Oloron-Sainte-Marie », *Le Forçat innocent*, p. 258.

l'espace et du temps présente une réelle cohérence : dans les deux cas, repères et catégories se trouvent redistribués, réorganisés de manière à substituer la compatibilité à l'exclusion réciproque, la coexistence à l'alternative. En d'autres termes, des structures originales se dégagent, émanations d'un même modèle sous-jacent caractérisé par l'effacement des oppositions qui fondent d'ordinaire les perceptions et les représentations.

c) L'espace-temps

Au reste, en profitant du double sens d'un adjectif, le paradoxe resserre les liens entre les deux dimensions et en esquisse une troisième, qui lui doit son ambiguïté, l'*espace-temps*¹¹¹¹ :

Une étoile découverte
Dont on voit passer la tête
Au bout de ce *long regard*
Éphémère d'un mortel¹¹¹².

L'adjectif *long* est le noeud de la formule ; lui prêter un sens exclusivement spatial appauvrirait le texte ; dans une acception purement temporelle, il bloquerait le sens. En fait, le poème induit un mode de lecture spécifique qui mêle intimement les deux acceptions de l'épithète.

C. Le paradoxe conjonctif dans la perception de l'objet

Beaucoup d'autres catégories voient s'effacer les oppositions qui les structurent. Pour la plupart, elles concernent l'appréhension de la réalité, les unes mettant plutôt l'accent sur le pôle subjectif, c'est-à-dire la *perception*, les autres sur le pôle objectif, autrement dit le *perçu*, l'objet dans ses caractéristiques propres.

Les catégories reflétant le vécu du *sujet* et sa perception de la « réalité » sont régulièrement subverties par le paradoxe. Par exemple, le connu et l'inconnu cessent de s'opposer :

Et l'étrange miroir luit presque familier¹¹¹³,

de même que le beau et le laid (cf. « *L'horrible beauté d'un palais trop sûr* »¹¹¹⁴). En un sens, les séquences conjonctives paraissent donc liées à l'empire de la subjectivité : située aux antipodes des consensus et des certitudes, celle-ci semble bien appeler le paradoxe, souvent chargé de porter témoignage de la multiplicité des points de vue.

¹¹¹¹ Cf. à ce propos Gabriel Bounoure : « la relation de temps [est] solidaire de la relation d'espace. L'univers de Supervielle est un espace à quatre dimensions » (*Les Cahiers du sud*, mai 1928, p. 331).

¹¹¹² « *Alarme* », *Gravitations*, p. 203.

¹¹¹³ « "Quand le soleil... — Mais le soleil qu'en faites-vous..." », *Les Amis inconnus*, p. 338.

¹¹¹⁴ « *La fervente Kha-Li ne pouvait se consoler de la guerre* », *Poèmes*, p. 72.

D. Paradoxe conjonctif et référent poétique

Mais les catégories qui servent à rendre compte du monde extérieur sont elles aussi transformées par la levée des oppositions. L'*unicité* cesse de s'opposer à la *pluralité* et l'homme peut rester unique tout en se multipliant :

Un homme grand, barbu et plusieurs fois lui-même
Les fait taire un à un d'un revers de la main¹¹¹⁵.

Chaleur et fraîcheur sont présentées comme compatibles :

Je cherche une Amérique ardente et plus ombreuse¹¹¹⁶

ainsi que *légèreté* et *pesanteur*, quand le nuage emporte les plus grosses masses dans son étoffe vaporeuse :

Rien ne lui est si pesant qu'il ne puisse l'embarquer¹¹¹⁷.

De même, *solidité* et *fragilité*, inscrites sur un *continuum*, sont réunies dans le discours paradoxal :

Un roc est aussi vulnérable
Qu'une rose sur un rosier¹¹¹⁸

tout comme *matérialité* et *immatérialité* :

Il frappa sur une table
Que jamais nul n'avait vue¹¹¹⁹.

Réalité ou illusion ? La question se pose chaque fois que le poème donne des indices de l'une et de l'autre *simultanément*. Le logicien parle dans ce cas d'*indécidabilité* :

Et vous pensiez avoir longtemps écrit,
Il n'en resta que cette page blanche
Où nul ne lit, où chacun pense lire
Et qui se donne à force de silence¹¹²⁰.

Mais le texte poétique, lui, n'a pas à trancher. Dans sa « logique », la même scène peut s'avérer réelle et illusoire, et la même entité tout à la fois *être et ne pas être*.

¹¹¹⁵ « Quand le sombre et le trouble et tous les chiens de l'âme... », *La Fable du monde*, p. 383.

¹¹¹⁶ « L'Autre Amérique », *Le Forçat innocent*, p. 284.

¹¹¹⁷ « Le Nuage », *Gravitations*, p. 181.

¹¹¹⁸ « Notre ère », *L'Escalier*, p. 586.

¹¹¹⁹ « Le Spectateur », *Les Amis inconnus*, p. 322.

¹¹²⁰ « Toujours sans titre », *Les Amis inconnus*, p. 336.

E. Conjonction paradoxale et sensorialité : trois structures fondamentales

Trois autres structures régissant des repères sensoriels méritent d'être approfondies pour leur « rendement » paradoxal élevé et pour la vigueur des figures qu'elles engendrent : il s'agit des paires, ou plutôt des axes *lumière-obscurité*, *silence-bruit* et *mouvement-immobilité*.

a) L'axe lumière-obscurité

Le soleil et les ténèbres, ou le jour et la nuit, sont souvent associés dans les paradoxes conjonctifs. À l'intérieur de ce champ lexical, des liens très étroits unissent les contraires, comme en témoigne l'attrait exercé par l'obscurité sur la lumière :

La lampe rêvait tout haut qu'elle était l'obscurité
Et répandait alentour des ténèbres nuancées¹¹²¹.

Pourquoi cette fascination quasi-fantasmatique ? La nostalgie des origines n'y est sûrement pas étrangère. Car c'est un fait, le jour est issu des ténèbres :

Et le soleil considérait les mains qui l'avaient sorti de l'ombre¹¹²²

L'autre moitié [de la terre] est dans la nuit où se façonnent et déjà conspirent
De sombres soleils en tournoyante formation¹¹²³

et pour renouer dans l'au-delà avec ce lointain passé, on projette de « **se faire un beau jour d'une nuit coriace** »¹¹²⁴. En somme, l'obscurité reste à la source de la lumière et à en juger d'après « **Nocturne en plein jour** »¹¹²⁵ ou « **Visite de la nuit** »¹¹²⁶, elle persiste jusqu'en plein midi :

Il faisait grand jour et l'on approchait.
C'était bien la Nuit convertie en femme,
Tremblante au soleil comme une perdrix¹¹²⁷,

ce qui, on s'en souvient, n'exclut nullement la situation inverse :

J'exulte et fais lever de gros soleils en pleine nuit¹¹²⁸.

¹¹²¹ « La lampe rêvait tout haut qu'elle était l'obscurité », *Les Amis inconnus*, p. 329.

¹¹²² « Genèse », *Oublieuse mémoire*, p. 522.

¹¹²³ « Confiance », *Naissances*, p. 555.

¹¹²⁴ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

¹¹²⁵ *La Fable du monde*, p. 373.

¹¹²⁶ *Les Amis inconnus*, p. 345.

¹¹²⁷ « Visite de la nuit », *Les Amis inconnus*, p. 345.

Le paradoxe devient plus audacieux encore lorsque la lumière se fait sombre, ou noire : à la « *flamme obscure* » de « *47 boulevard Lannes* »¹¹²⁹ et aux « *sombres soleils* »¹¹³⁰ déjà cités répondent dans « *Saisir* » les « *Feux noirs d'un bastingage* »¹¹³¹ et à la fin de « *400 atmosphères* »,

[...] s'allument un à un les phares des profondeurs
Qui sont violemment plus noirs que la noirceur¹¹³².

Inversement, l'obscurité peut présenter les attributs de la lumière. Le noir « éclaire » :

Une apparition tonnante de corbeaux
N'est-ce pas suffisant pour éclairer les êtres¹¹³³,

la « noirceur » possède des « candélabres », les ténèbres se font aveuglantes :

Et tu sors d'une nuit qui te brûle les yeux¹¹³⁴

et pour faire bonne mesure, un poème reprend à son compte l'oxymore figé par l'usage « nuit blanche »¹¹³⁵. Ainsi s'expliquent à la fois ce conseil :

Mais si tu veux y voir clair, il faut venir tous feux éteints¹¹³⁶

et ces comportements :

Et je ferme les yeux
Pour vous voir revenir¹¹³⁷

Et pour mieux connaître ma route
Je ferme les yeux [...]¹¹³⁸.

Le texte, constate-t-on, circule en toute liberté entre lumière et obscurité et sa logique va

¹¹²⁸ « Colonies, ô colonies, ardeurs volantes... », *Gravitations*, p. 220.

¹¹²⁹ *Gravitations*, p. 167.

¹¹³⁰ « Confiance », *Naissances*, p. 555.

¹¹³¹ « Grands yeux dans ce visage... », *Le Forçat innocent*, p. 245.

¹¹³² *Gravitations*, p. 206.

¹¹³³ « Une apparition tonnante de corbeaux... », *Le Corps tragique*, p. 599.

¹¹³⁴ « France », *1939-1945*, p. 416.

¹¹³⁵ « Insomnie », *Naissances*, p. 541.

¹¹³⁶ « Au soleil », *Le Corps tragique*, p. 625.

¹¹³⁷ « Dans l'oubli de mon corps », *La Fable du monde*, p. 391.

¹¹³⁸ « Croire sans croire », *L'Escalier*, p. 584.

immanquablement le porter à juxtaposer des indices de l'une et de l'autre. Il en résultera des oxymores et autres formules énergiques. Dans *Comme des voiliers*, le poète évoque les « **yeux si noirs et si lumineux** »¹¹³⁹ de la femme aimée, plus tard il accueillera dans ses vers « **un jour étoilé** » et « **un lunaire soleil** »¹¹⁴⁰, puis à l'orée d'*Oublieuse mémoire*, soleil et lune voisineront dans une double apostrophe¹¹⁴¹. Quant au « Hors-venu », on se souvient que son évocation mêle inextricablement les isotopies *lumière* et *obscurité*¹¹⁴².

b) L'axe silence-bruit

Les concordances ne manquent pas entre les domaines visuel et sonore. Ainsi retrouve-t-on dans la structure *silence-bruit* le même rapport d'interdépendance que dans la précédente :

Mon cœur [...]

[...] du grand bruit de l'espace

Fait naître un silence habité¹¹⁴³.

Ce type de filiation entre deux contraires explique certaines similitudes *a priori* déconcertantes (on peut parler ici « **avec un accent qui ressemble à celui du silence** »¹¹⁴⁴) et des persistances non moins paradoxales. Car nous le savons, le silence perdure dans le bruit¹¹⁴⁵ et à l'inverse, il n'y a aucune incongruité à rechercher un son au coeur du silence¹¹⁴⁶.

Autre point commun avec la paire *obscurité-lumière* : les contraires sont enclins à échanger leurs caractéristiques. Le silence devient ainsi perceptible pour une oreille attentive,

Une oreille pour silences et fermée à tous les bruits¹¹⁴⁷,

¹¹³⁹ « Dans le pré rougi de coquelicots... », *Comme des voiliers*, p. 24.

¹¹⁴⁰ « Il est place en ces vers pour un jour étoilé... », *1939-1945*, p. 462.

¹¹⁴¹ « Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire, Que draines-tu au fond de tes sourdes contrées ? » (« Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire... », *Oublieuse mémoire*, p. 485).

¹¹⁴² Cf. : « Son corps nu toujours éclairé *Dans les défilés de la nuit Par un soleil encor violent* Qui venait d'un siècle passé *Par monts et par vaux de lumière À travers mille obscurités* » (*Les Amis inconnus*, p. 305).

¹¹⁴³ « C'est la couleuvre du silence... », *La Fable du monde*, p. 383.

¹¹⁴⁴ « Au feu ! », *Gravitations*, p. 227.

¹¹⁴⁵ Cf. : « Alentour naissaient mille bruits Mais si pleins encore de silence Que l'oreille croyait ouïr Le chant de sa propre innocence » (« Le Matin du monde », *Gravitations*, p. 171). « À choisir il nous donne en échange [...] Le silence au milieu du tapage » (« Pour un poète mort », *Les Amis inconnus*, p. 312).

¹¹⁴⁶ Cf. : « Je cherche un point sonore Dans ton silence clos » (« La Belle Morte », *Gravitations*, p. 201).

et l'énonciateur d'« Observatoire » peut affirmer :

[...] j'entendais votre silence¹¹⁴⁸.

Ce silence paradoxal sait rester discret, notamment quand il « chantonne »¹¹⁴⁹ ou « bourdonn[e] »¹¹⁵⁰, mais il lui arrive aussi de résonner plus sèchement :

Des gestes autour de la table
Prennent le large, gagnent le haut-ciel,
Entrechoquent leurs silences¹¹⁵¹,

de « gronde[r] »¹¹⁵², voire de retentir avec éclat :

Comme il rugit votre silence¹¹⁵³

et même de se faire « assourdissant »¹¹⁵⁴.

Inversement, un son peut devenir du silence et il en résulte tantôt du mystère :

Dans le grand mutisme des cieux
Sonne un cor très silencieux¹¹⁵⁵,

tantôt du désordre :

Et ils n'en finissent plus de descendre dans le plus grand tumulte silencieux¹¹⁵⁶,

voire une profonde dysphorie, comme dans *Le Corps tragique*, lorsqu'est évoquée une « **Silencieuse catastrophe** »¹¹⁵⁷.

Ce lien entre silence et bruit est d'ailleurs si étroit que l'un peut remplacer l'autre selon un « mécanisme » que nous avons déjà rencontré : tandis qu'un énoncé

¹¹⁴⁷ « Maladie », 1939-1945, p. 466.

¹¹⁴⁸ *Gravitations*, p. 186.

¹¹⁴⁹ « Survivre », *Oublieuse mémoire*, p. 538.

¹¹⁵⁰ « Confusion », *Oublieuse mémoire*, p. 535.

¹¹⁵¹ « La Table », *Gravitations*, p. 191.

¹¹⁵² « Il est place en ces vers pour un jour étoilé... », 1939-1945, p. 462.

¹¹⁵³ « Les Nerfs », *Oublieuse mémoire*, p. 499.

¹¹⁵⁴ « Le Portrait », *Gravitations*, p. 160.

¹¹⁵⁵ « Le héraut du soleil s'avance... », *Le Corps tragique*, p. 617.

¹¹⁵⁶ « Guerre et paix sur la terre », *Oublieuse mémoire*, p. 528.

¹¹⁵⁷ « Ô vie où poussent sans effort... », p. 627.

sémantiquement contraignant semble commander l'un des termes de la dyade, le texte choisit son contraire :

— Dis donc n'as-tu pas remarqué
Qu'ils font un drôle de silence [...] ?¹¹⁵⁸

Mais aucun silence ne lui parvenait¹¹⁵⁹.

c) L'axe mouvement-immobilité

Des phénomènes analogues se rencontrent dans le couple *mouvement-immobilité*, notamment lorsque le déplacement est évoqué dans une situation qui le rend impossible. Le désir de voyage est alors condamné à rester insatisfait :

Ô toi [Marseille] toujours en partance
Et qui ne peux t'en aller¹¹⁶⁰

et le pèlerinage voué au sur-place : un « **pèlerinage de pierre** » dans *Oublieuse mémoire*¹¹⁶¹ répond au « **pèlerinage immobile** » de *Débarcadères*¹¹⁶². Ce dernier recueil évoque en outre un « **rigide envol** »¹¹⁶³ et *Le Corps tragique*, des « **pas** » « **immobiles** »¹¹⁶⁴.

À l'opposé, des énoncés paradoxaux vont offrir le *mouvement* à des êtres ou des objets qui en sont d'ordinaire privés. Un handicapé retrouve l'usage de ses membres :

C'est l'heure [...]
Où le paralytique se dégage avec calme
De son torrent à sec, de pierres et de cailloux¹¹⁶⁵

et c'en est fini de l'immobilité des murs :

Ah ! chacun pour soi les quatre murs partent¹¹⁶⁶
et des statues :

¹¹⁵⁸ « Le Galop souterrain », *Naissances*, p. 557.

¹¹⁵⁹ « Visite de la nuit », *Les Amis inconnus*, p. 345.

¹¹⁶⁰ « Marseille », *Débarcadères*, p. 141.

¹¹⁶¹ « Hommage au poète Julio Herrera y Reissig », p. 526.

¹¹⁶² « La montagne prend la parole », p. 133.

¹¹⁶³ « Colons sur le Haut Parana », p. 145.

¹¹⁶⁴ « Un arbre est une bête... », p. 605.

¹¹⁶⁵ « Confiance », *Naissances*, p. 555.

¹¹⁶⁶ « Réveil », *Gravitations*, p. 196.

Toute la forêt attend que la statue abaisse son bras levé.
Ce sera pour aujourd'hui¹¹⁶⁷

Voici les hautes statues de marbre qui lèvent l'index avant de mourir¹¹⁶⁸

De ce bout du monde à l'autre
Vont de hautaines statues
Et de grands galops de marbre
En patrouille dans les rues¹¹⁶⁹

Dans les palais, les places, les églises,
Chaque statue s'arrache à ses assises
[...]
Les dieux de pierre et de métal taillés
Descendent à grand bruit les escaliers¹¹⁷⁰.

De même, une ville peut s'animer subitement :

Et c'est Paris qui fait irruption par la croisée
Avec les grandes foulées de Notre-Dame de pierre¹¹⁷¹.

À cet égard, la structure présente une parfaite symétrie : ce qui a vocation au mouvement se voit retenu et figé sur place, tandis que les êtres et les choses immobiles par définition entrent en mouvement. Cette dualité transcendée par les paradoxes se choisit d'ailleurs des emblèmes où se lit toute l'*ambiguïté* qu'un lien aussi étroit entre deux contraires ne pouvait manquer de produire. L'horizon, déjà symbole de la dualité dans l'organisation de l'espace, a aussi à voir avec le mouvement et son contraire dont il traduit justement l'indissoluble lien :

L'horizon déménageait sa fixité hors d'usage¹¹⁷²

Les vieux horizons déplacent les distances¹¹⁷³.

Le cheval, animal destiné à parcourir la pampa au galop, mais après avoir appris de l'homme à contenir sa fougue, va lui aussi symboliser la rencontre des contraires ; on découvre dans « Les Jouets » des « **Chevaux de bois au fier galop, tout immobile** »¹¹⁷⁴

¹¹⁶⁷ « Hier et aujourd'hui », *Gravitations*, p. 197.

¹¹⁶⁸ « Au feu ! », *Gravitations*, p. 227.

¹¹⁶⁹ « Feux du ciel », *Le Forçat innocent*, p. 270.

¹¹⁷⁰ « Statues à Venise », *Le Corps tragique*, p. 595-596.

¹¹⁷¹ « Paris », *Naissances*, p. 554.

¹¹⁷² « Le Gaucho », *Débarcadères*, p. 130.

¹¹⁷³ « Les vieux horizons déplacent les distances, les enfument... », *Gravitations*, p. 181.

¹¹⁷⁴ *Comme des voiliers*, p. 27.

auxquels répond dans « *La terre chante* » un « *Grand cheval galopant sur place à toute allure* »¹¹⁷⁵. Quant à l'arbre, attaché à la terre par ses racines, mais aux branches souples et au feuillage ondoyant, il semble un symbole tout désigné de l'ambivalence *immobilité-mouvement*. Secoué par le vent, l'arbre des *Amis inconnus* « *se contorsionne* » et « *va dans tous les sens / Tout en restant immobile* »¹¹⁷⁶, tandis que celui de *La Fable du monde* évoque ses « *racines volantes* »¹¹⁷⁷.

Pour relier les deux pôles du *continuum*, le texte fait aussi appel, dans sa stratégie multiforme, au thème du souvenir : double par essence, celui-ci peut renvoyer en même temps à un passé plein d'agitation et au présent assagi de l'énonciateur :

Mon enfance voudrait courir dans la maison
Mais elle y court, elle mène son tapage de passé,
[...]
Elle se dresse, elle tourne et tout cela, immobile¹¹⁷⁸.

Enfin, la mort refuse de se cantonner au pôle négatif de la structure et *les morts*, au nom de l'ambivalence qui leur est ici consubstantielle¹¹⁷⁹, ne cessent de la parcourir d'un bout à l'autre. Tout plutôt que de se résigner à une immobilisation définitive. Si dans « Sonnet », le projet reste modeste :

Immobiles, changer un petit peu de place¹¹⁸⁰,
le mouvement peut devenir plus perceptible, voire très rapide :

Et les morts à la guerre pour ne pas arriver en retard à l'humble fête générale,
Descendent quatre à quatre leurs interminables escaliers.
Et ils n'en finissent plus de descendre en courant dans le plus grand tumulte
silencieux¹¹⁸¹.

Bref, les morts bougent, et si cela nous échappe, c'est que notre regard manque d'acuité :
Ô morts à la démarche dérobée,
Que nous confondons toujours avec l'immobilité¹¹⁸².

¹¹⁷⁵ *Oublieuse mémoire*, p. 510.

¹¹⁷⁶ « L'Arbre », p. 343.

¹¹⁷⁷ « Premiers jours du monde », *La Fable du monde*, p. 360.

¹¹⁷⁸ « Mon enfance voudrait courir dans la maison... », *Le Corps tragique*, p. 627.

¹¹⁷⁹ V. *infra* pour plus de détails.

¹¹⁸⁰ *Oublieuse mémoire*, p. 492.

¹¹⁸¹ « Guerre et paix sur la terre », *Oublieuse mémoire*, p. 528.

¹¹⁸² « Oloron-Sainte-Marie », *Le Forçat innocent*, p. 257.

F. Le paradoxe conjonctif au cœur de la structure *vie-mort*

La mort réunit donc, entre autres contraires, le mouvement et l'immobilité :

Bientôt tu parcourras les plus grandes distances
Dans l'immobilité du corps et le silence¹¹⁸³,

ce qui témoigne une nouvelle fois d'un *continuum (vie-mort)* là où le code commun génère une opposition (*vie / mort*). En fait, l'analyse révèle entre cette structure et les précédentes des liens extrêmement étroits. Certes, les couples *lumière-obscurité*, *silence-bruit* et *mouvement-immobilité* se répondent ou se relaient, bref, se complètent. Mais ils ne se limitent pas à ces jeux d'écho « horizontaux ». En profondeur, ils ne peuvent être dissociés de l'axe *vie-mort*, auquel ils prêtent leurs caractéristiques propres, mais dont ils s'avèrent en définitive les *métonymes* de par l'évidence des liens noués par les textes.

La mort, le paradoxe en souligne le caractère insidieux et inconcevable :

Ne crains pas de laisser
Entrer aussi la mort,
Elle aime mieux passer
Par les portes fermées !¹¹⁸⁴

ainsi que le *manque* absolu qu'elle représente :

Il n'est plus grande douleur
Que ne pas pouvoir souffrir¹¹⁸⁵.

Mais au fond, l'enjeu est ailleurs, là, précisément, où l'intolérable peut être subverti, ou du moins contesté. Aussi le paradoxe s'emploie-t-il surtout à relier les deux contraires et plus précisément à rattacher la mort à la vie en lui conférant — fût-ce sous une forme « atténuée » — lumière, parole ou mouvement. Ainsi certains morts opposent à la nuit éternelle la lumière de la conscience :

[Ils] n'ont jamais pu s'endormir¹¹⁸⁶

et le mouvement n'est plus l'apanage de la vie :

Ils [les « chevaux sans cavaliers »] couraient à l'envi, ou tournaient sur eux-mêmes,
Ne s'arrêtant que pour mourir
Changer de pas dans la poussière et repartir¹¹⁸⁷.

¹¹⁸³ « Dieu parle à l'homme », *La Fable du monde*, p. 357.

¹¹⁸⁴ « Puisque nos battements... », *La Fable du monde*, p. 380.

¹¹⁸⁵ « L'Aube dans la chambre », *Les Amis inconnus*, p. 309.

¹¹⁸⁶ « Le Hors-venu », *Les Amis inconnus*, p. 306.

¹¹⁸⁷ « Chevaux sans cavaliers », *La Fable du monde*, p. 403.

L'absence de limites dans le registre sensoriel ne trouverait-elle pas ici son explication ? Si l'on admet que la vie est indissociable du mouvement, du bruit et de la lumière, et que les *continuums* envisagés plus haut jouent le rôle de *variantes* de la structure noyau *vie-mort*, leurs points communs se justifient : quoi de plus normal, en effet, si chacune des structures dérivées présente la même particularité que la matrice ?

Ainsi, de paradoxe en paradoxe¹¹⁸⁸, approchons-nous, sinon du principe premier, car il serait hasardeux d'affirmer qu'il n'y en a qu'un, du moins d'une structure thématique fondamentale. Celle-ci, génératrice de très nombreuses conjonctions paradoxales, doit être présentée dans le respect de son ambiguïté et de sa dynamique. Car ici encore, rien de simple ni de figé : l'enjeu du discours paradoxal consiste à exprimer *dans ses manifestations* l'intrication de la vie et de la mort. Relisons « L'Oiseau de vie » : il aurait aussi bien pu s'appeler « L'Oiseau de mort », lui qui retire autant qu'il donne :

Oiseau secret qui nous picores
Et nous fais vivre en même temps,
Toi qui nous ôtes et nous rends
D'un bec qui nourrit et dévore
[...]
Tu fais, tu défais l'édifice¹¹⁸⁹.

Vie et mort se trouvent profondément entremêlées¹¹⁹⁰, comme le confirment la formule « tombeau vivant »¹¹⁹¹ et ces quelques vers :

Que puis-je moi qui suis un souvenir
Pourtant vivant, à cent lieues à la ronde,
Et pourtant mort, partout en devenir¹¹⁹²

ou encore cette étrange invitation :

Salut, entrons tous deux dans la mort des vivants,
Dans un monde où l'on respire en suffoquant¹¹⁹³.

On en voit les conséquences : la mort, présentée comme un arrachement progressif, garde le souvenir de la vie et celle-ci est déjà tout imprégnée de mort.

Autre corollaire : puisque rien n'est définitivement aboli, la résurrection du passé devient envisageable :

¹¹⁸⁸ Ou plus exactement, de structure paradoxale en structure paradoxale.

¹¹⁸⁹ *Oublieuse mémoire*, p. 493.

¹¹⁹⁰ Dès 1938, Jules Tordjman écrivait à ce propos : « Nul poète, comme lui, n'a su nous habituer à cette présence vivante de la mort » (« Témoignage », in « Reconnaissance à Supervielle », *Regains*, n° cité, p. 106).

¹¹⁹¹ « L'obscurité me désaltère... », *La Fable du monde*, p. 377.

¹¹⁹² « Pour ces yeux verts, souvenir de quels mondes... », *Le Corps tragique*, p. 627.

¹¹⁹³ « J'ai veillé si longtemps que j'en suis effrayant... », *Le Corps tragique*, p. 597.

tu ne sais pas ce qu'est une vague morte depuis trois mille ans, et qui renaît en moi pour périr encore,
ni l'alouette immobile depuis plusieurs décades qui devient en moi une alouette toute neuve,
avec un cœur rapide, rapide¹¹⁹⁴.

Et ceci nous ramène à l'organisation de la structure temporelle, qui donc admet non seulement les voyages à travers les âges, mais aussi, à l'occasion, de spectaculaires renaissances.

G. Un modèle paradoxal

Ainsi mises en relation, les structures progressives révèlent donc la cohérence du code textuel dans son recours au paradoxe conjonctif. L'exemple du *temps* est à cet égard très éclairant. La structure n'a en effet pas la même signification selon qu'on la considère en elle-même ou en relation avec celle qui lui répond (la dimension spatiale), mais aussi avec le cadre « logique » où elle s'inscrit et l'axe central *vie-mort*. Car plusieurs structures paradoxales ne sauraient avoir le même sens qu'une seule. Isolée, celle-ci crée une brèche dans le système¹¹⁹⁵. En faisceau, elles forment au contraire un ensemble cohérent si de leur articulation naît un sens général dont s'enrichit par contrecoup chaque séquence en particulier, bref, s'il se dégage de la récurrence un *modèle*. Tel est le cas dans l'univers de Supervielle, où les réseaux de structures paradoxales révèlent une cohésion, une logique qui invitent à réviser les jugements inspirés par une lecture parcellaire. Globalement, le discours paradoxal va donc multiplier les correspondances. Par là, en effet, il pourra tenter de dépasser la dualité dont on connaît la prégnance, afin de conférer à l'univers poétique l'unité et la continuité auxquelles il aspire.

2. L'homme dans l'univers poétique

Pas d'oppositions dans le cadre de référence, donc, mais des structures progressives où domine l'« *impression [...] d'un glissando sans accroc* »¹¹⁹⁶. Face au *cosmos*, l'*anthropos*¹¹⁹⁷ cherche sa voie. Entre les deux vont immanquablement s'établir des rapports complexes, faits de tensions, d'harmonie et de négociations. Désormais, la problématique s'infléchit. Quel homme, en effet, les paradoxes vont-ils dessiner pour habiter l'univers qu'ils ont largement contribué à construire ? Quelle sera en outre leur incidence sur la représentation des relations humaines ? Enfin, quels types de rapports vont-ils instaurer entre les hommes et leur environnement, et plus précisément les animaux en tant que symboles de l'*altérité* ?

¹¹⁹⁴ « Nous sommes là tous deux comme devant la mer... », *Débarcadères*, p. 132.

¹¹⁹⁵ Aussi permet-elle souvent d'entrevoir une vérité masquée par l'habitude.

¹¹⁹⁶ Gérard Farasse, art. cité, p. 39.

¹¹⁹⁷ Sur ces notions, v. Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, op. cit., *passim* et en particulier p. 85 et suiv.

A. Une psychologie paradoxale

Parmi les traits psychologiques que le paradoxe exprime avec une certaine insistance, signalons d'abord la méconnaissance de soi, telle que chacun reste pour soi-même une énigme :

Mais, ô raison, n'es-tu pas déraison
Qui dans mon crâne aurait changé de nom [...] ?¹¹⁹⁸

Hélas j'aurai passé ma vie à penser à autre chose,
Cette autre chose c'est encor moi, c'est peut-être mon vrai moi-même¹¹⁹⁹

Je me suis parlé à moi-même quand je ne sais pas bien si j'existe¹²⁰⁰.

Du fond de sa psyché, l'homme sent néanmoins monter un obscur sentiment de culpabilité qui va lui inspirer des comportements paradoxaux :

Tu t'accuses de crimes
Que tu n'as pas commis¹²⁰¹.

Du reste, une sourde inclination pour la douleur le prédispose à accueillir tout le malheur du monde : « **Tout le carnage et le tapage** » parviendront ainsi à loger dans un « **tout jeune visage** »¹²⁰².

B. La dualité de la nature humaine

Ces paradoxes de la psychologie humaine sont à mettre en relation avec la volonté divine. L'homme est tiraillé par des forces contraires parce que son créateur l'a voulu double :

[...] sois un dieu, sois un homme¹²⁰³

Te voilà petit dieu, cent mille fois mortel¹²⁰⁴.

Il ne lui reste donc qu'à s'accommoder de cette dualité fondamentale, malgré son ardente aspiration à l'unité :

Nous sommes deux, nous sommes un¹²⁰⁵.

¹¹⁹⁸ « L'Ironie », *L'Escalier*, p. 579.

¹¹⁹⁹ « Prière à l'inconnu », *La Fable du monde*, p. 363.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 364.

¹²⁰¹ « Tu t'accuses de crimes... », *Le Forçat innocent*, p. 262.

¹²⁰² « Souffrir », 1939-1945, p. 420.

¹²⁰³ « Dieu crée l'homme », *La Fable du monde*, p. 356.

¹²⁰⁴ « À l'homme », 1939-1945, p. 439.

Difficile d'atteindre à l'harmonie intérieure, dans ces conditions. De fait, le quotidien peut s'avérer inconfortable, comme en témoignent les dissonances entre les deux voix d'« *Alter ego* »¹²⁰⁶.

Par chance, la dualité est quelquefois mieux assumée, ce qui se traduit par des structures *inclusives*, où les traits contradictoires cohabitent spontanément. On le constate dans les registres sensoriels : par suite de la disparition des repères fixes au profit de *continuums*, des messages antagonistes peuvent coexister dans la même sensation (les veines, par exemple, sont assimilées à des « *rivières [...] brûlantes et douces* »¹²⁰⁷). De même, les sentiments donnent lieu à des définitions qui non seulement effacent toute ligne de fracture entre les contraires, mais soulignent leur interdépendance jusqu'à poser leur équivalence :

Pleurer de joie c'est pleurer de détresse¹²⁰⁸.

Cela dit, la forme la plus accomplie de la dualité, c'est la femme qui va la fournir : « **vous êtes deux / Avec même visage** », lit-on dans « *La Dormeuse* »¹²⁰⁹ et les « **purs ovales féminins [...] ont la mémoire de la volupté** »¹²¹⁰. On se souvient en outre de ces vers de « À la femme » destinés à la « *familière inconnue* » :

Ressemblante, mais changeante,
Tu me fuis et tu me hantes¹²¹¹.

En fait, la féminité apparaît comme une dualité bien assumée, harmonieuse. L'homme, quant à lui, s'essouffle un peu aux côtés de sa compagne qui concilie si bien des aspirations contradictoires. Sa perplexité transparaît dans ce paradoxe baroque :

Dame qui me voulez fidèle à votre image
Voilà que maintenant vous changez de visage ?¹²¹²

C'est que la dualité détermine chez la femme le rapport à l'existence. Tout ce qui émane d'elle en porte la marque. Même le désir qu'elle inspire s'avère double, comme le découvre celui

¹²⁰⁵ « Ainsi parlait je sais bien qui... », *Les Amis inconnus*, p. 340.

¹²⁰⁶ *Les Amis inconnus*, p. 338-339.

¹²⁰⁷ « Coeur », *Le Forçat innocent*, p. 238.

¹²⁰⁸ « Le Don des larmes », *Le Corps tragique*, p. 596.

¹²⁰⁹ 1939-1945, p. 450.

¹²¹⁰ « Derrière ce ciel éteint », *Débarcadères*, p. 126.

¹²¹¹ *Oublieuse mémoire*, p. 534.

¹²¹² « Madame », *Oublieuse mémoire*, p. 491.

Qui [la] recherche et qui [la] fuit¹²¹³.

C. Paradoxe conjonctif et difficultés de communication

Mais qu'elle soit bien ou mal assumée, la dualité retentit lourdement sur les rapports humains, sur la *communication*, et par là, elle fait le lit du paradoxe. Celui-ci peut résulter de la confrontation *subjectivité* / « *réalité* » :

[...] une folle toute nue
 [...] attend les adorateurs
 Qui viendront lui montrer leur coeur ;
 Et, tournant les yeux vers la porte,
 De ses yeux pointus *les exhorte*
 À s'approcher de sa blancheur
 Mais elle est noire à faire peur¹²¹⁴.

Mais le texte y recourt surtout pour exprimer la solitude ontologique. Déjà, maintenir le contact avec les proches ne va pas sans difficultés :

Et nous sommes perdus parmi nos familiers¹²¹⁵.

L'espoir de communiquer avec des inconnus semble *a fortiori* chimérique, d'autant que chacun ne dispose

Que [du] scintillement d'un cœur
 Obscur pour les autres hommes¹²¹⁶.

Il n'est donc pas surprenant que les sentiments les plus profonds soient placés sous le signe du paradoxe. On sait que l'amitié n'a pas toujours les effets attendus¹²¹⁷. Quant à l'amour, et plus exactement l'amour filial, dont on ne saurait ici exagérer l'importance, il s'adresse à des êtres hors d'atteinte. Ceci est annoncé dès les premiers vers du premier recueil :

¹²¹³ « La Captive », 1939-1945, p. 449.

¹²¹⁴ « Attente », *Oublieuse mémoire*, p. 530-531.

¹²¹⁵ « Des deux côtés des Pyrénées », 1939-1945, p. 408.

¹²¹⁶ « Solitude », *Les Amis inconnus*, p. 324. On se souvient qu'en désespoir de cause, l'allocataire de « Solitude » va chercher ses interlocuteurs dans le cosmos. Le paradoxe reflète alors l'attitude singulière de celui qui se confie aux étoiles faute d'avoir su « trouver [...] un contemporain » : « Mais à défaut d'un visage Les étoiles comprennent ta langue Et d'instant en instant, familières des distances, Elles secondent ta pensée, lui fournissent des paroles ». Ces vers (notamment le premier) traduisent un sentiment d'échec, mais aussi ce qu'il faut bien appeler le drame de la condition humaine, puisque rien ne semble si difficile que d'« aim[er] les hommes de [s]on époque » (*ibid.*).

¹²¹⁷ Cf. dans *Le Forçat innocent* : « Tu cherches qui pourrait Te servir de bourreau Et ton meilleur ami A le regard qu'il faut » (« Tu t'accuses de crimes... », p. 263) et dans *Les Amis inconnus* : « Si je croise jamais un des amis lointains Au mal que je lui fis vais-je le reconnaître ? » (« Les Amis inconnus », p. 300).

Il est deux êtres chers, deux êtres que j'adore,
Mais je ne les ai jamais vus¹²¹⁸.

Pour les commenter, les éditeurs des *Oeuvres poétiques complètes* recourent d'ailleurs à une formule paradoxale :

[...] se dit pour la première fois cette présence-absence¹²¹⁹ qui accompagnera le poète tout au long de sa vie et de son oeuvre.¹²²⁰

À en juger par les paradoxes conjonctifs, la communication intersubjective connaît donc des distorsions et des échecs. Reste à savoir quelles relations se construisent au travers du discours paradoxal entre l'homme et les autres créatures.

D. L'homme face aux animaux

Paradoxal, le bestiaire l'est à plus d'un titre. De même qu'il se plaît à infirmer les stéréotypes, le monde poétique va faire mentir la réputation de plusieurs animaux. Le lion, effrayé, « s'efface » devant l'antilope, laquelle avance sereinement vers le tigre¹²²¹. Toute agressivité aurait-elle disparu chez les bêtes sauvages ? De fait, l'harmonie règne entre l'homme et le loup. Celui-ci, que l'on voit dans les contes répandre la terreur, adopte ici un comportement de chien fidèle :

De grands loups familiers attendent à la porte¹²²².

Il n'empêche que le paradoxe conjonctif va ici encore exprimer la dualité, voire la duplicité, puisque les animaux savent eux aussi cacher leur véritable nature derrière des faux-semblants¹²²³.

Du reste, entre l'homme et l'animal vont se répéter les incompréhensions relevées plus haut entre les humains. Le poids de la subjectivité s'avère ici encore déterminant. Tout comme la « **folle toute nue** » qui se croit d'une blancheur d'albâtre alors qu'elle est « **noire à faire peur** »¹²²⁴ — et qui se montre en cela littéralement *prisonnière* de sa subjectivité —, l'homme et l'oiseau¹²²⁵ donnent un bel exemple des ravages causés par l'enfermement dans son seul point de vue. Ont-ils tous deux leur part de responsabilité

¹²¹⁸ « À la mémoire de mes parents », *Brumes du passé*, p. 3.

¹²¹⁹ *C'est nous qui soulignons.*

¹²²⁰ *Rodica Baconsky, Hyun-Ja Kim-Schmidt et Michel Collot, Notes et variantes*, p. 660.

¹²²¹ « L'Antilope », *Les Amis inconnus*, p. 334.

¹²²² « Compagnons du silence, il est temps de partir... », *1939-1945*, p. 441.

¹²²³ Cf. : « Ô bestiaire malfaisant Et qui s'accroît chemin faisant, Bestiaire fait de bonnes bêtes Qui nous paraissaient familières » (« Quand le cerveau gît dans sa grotte... », *Le Corps tragique*, p. 594).

¹²²⁴ « Attente », *Oublieuse mémoire*, p. 531.

¹²²⁵ « L'Oiseau », *Les Amis inconnus*, p. 300-301.

dans ce dialogue de sourds ? Sinon, lequel des deux refuse, comme la « folle », de se soumettre au principe de réalité ? Le lecteur est tenté de conclure à l'entièvre responsabilité de l'homme qui, pour finir, n'hésite pas à tuer son interlocuteur. Mais l'essentiel n'est pas là. On remarquera surtout que ce texte propose une forme rare de paradoxes conjonctifs : il s'agit de séquences *dialoguées* consistant chacune en un échange de répliques. Les tensions produites expriment donc l'écart irréductible entre les points de vue et l'impossibilité de trouver un terrain d'entente :

« Oiseau, que cherchez-vous, voletant sur mes livres,
Tout vous est étranger dans mon étroite chambre.
— J'ignore votre chambre et je suis loin de vous,
Je n'ai jamais quitté mes bois, je suis sur l'arbre
Où j'ai caché mon nid [...].
— Mais je vois de tout près vos pattes, votre bec.

Manifestement, la communication ne s'accommode pas de la proximité. *L'autre*, animal ou humain, n'est tolérable que dans la mesure où il n'empêche pas sur notre espace intime — et pourtant nous rêvons d'une présence attentive et confiante. Ici le paradoxe ne va pas sans douleur.

3. Le paradoxe conjonctif dans l'expression de la transcendance

Outre le fonctionnement du monde et la peinture de l'homme dans sa complexité et ses frustrations, les séquences conjonctives s'intéressent à la transcendance.

A. Dieu et la religion

Commençons par le « Dieu de poésie » qui, tant bien que mal, gouverne la création et les créatures. Si les paradoxes disjonctifs insistaient volontiers sur son impuissance à générer de l'harmonie, les séquences conjonctives tiennent quant à elles un discours plus nuancé.

Certes, elles aussi font état des limites et des imperfections du Créateur. Elles lui prêtent en particulier des réactions et des sentiments très humains. L'extrême souci de ne pas déranger est un exemple patent de cet anthropomorphisme. Toujours prêt à se retirer « **sur la pointe des pieds** », ce « **Dieu qui s'efface toujours** »¹²²⁶ manque d'assurance. La sérénité, aussi, lui fait défaut. L'un des poèmes de *La Fable du monde* s'intitule « **Tristesse de Dieu** »¹²²⁷ et à quelques pages de là, le Créateur s'avoue partagé entre impatience et perfectionnisme :

Que je suis pressé de le voir !
Je le garde, je le retarde
Afin de le mieux concevoir¹²²⁸.

Toujours dans le même recueil, le voici en proie à une affectivité envahissante, ce Dieu

¹²²⁶ « N'oublie pas non plus tous ceux... », *La Fable du monde*, p. 371.

¹²²⁷ P. 367-369.

qui n'échappe pas à la honte¹²²⁹ et que l'on surprend
Secoué par les prières et les blasphèmes des hommes¹²³⁰.

Autres marques de faiblesse : sa liberté et son savoir s'avèrent tout aussi limités que ses pouvoirs :

Mais j'étais pris par la racine
Comme à un piège naturel¹²³¹

Je ne me savais pas si feuillu¹²³².

Tel un homme, il lui arrive aussi de ne pas être à la hauteur de sa tâche, comme dans ce poème qui combine étrangement les marques de la deuxième et de la troisième personne :

Dieu qui ne remplis sa chose
Qu'à moitié comme à regret¹²³³.

Comme un homme, également, il ne parvient pas à répandre l'harmonie autour de lui :

Dieu vous survit, lui seul survit entouré par un grand massacre¹²³⁴

ni n'accède aisément à la connaissance de soi :

Et que je cesse enfin d'être mon inconnu¹²³⁵.

Il s'ensuit des confessions désabusées qui traduisent la lassitude et l'impuissance¹²³⁶, une agitation vaine et une solitude mal assumée¹²³⁷. En somme, ces aveux justifient les termes de l'invocation « Ô Dieu très atténué [...] petit et séparé »¹²³⁸ et recoupent les

¹²²⁸ « Dieu pense à l'homme », *La Fable du monde*, p. 355.

¹²²⁹ Cf. « [I]l]e Dieu honteux des blasphèmes / Lointain et boitant sa peine » (« N'oublie pas non plus tous ceux... », *La Fable du monde*, p. 371).

¹²³⁰ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 368.

¹²³¹ « Le Premier Arbre », *La Fable du monde*, p. 358.

¹²³² *Ibid.*

¹²³³ « Ô Dieu très atténué... », *La Fable du monde*, p. 370.

¹²³⁴ « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 368.

¹²³⁵ « Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 351.

¹²³⁶ Cf. « Je suis un souvenir qui descend, vous vivez dans un souvenir » (« Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 368).

¹²³⁷ Cf. « Je suis l'errant en soi-même et le grouillant solitaire » (*Ibid.*).

¹²³⁸ « Ô Dieu très atténué... », *La Fable du monde*, p. 370.

définitions très limitatives de « Prière à l'inconnu », où se lisent la fragilité, la passivité et une espérance vacillante¹²³⁹.

Néanmoins, les paradoxes conjonctifs jouent ici un rôle très ambivalent, puisqu'ils expriment tout aussi efficacement la transcendance de Dieu. En lui se mêlent, soulignent-ils, le silence et le bruit, le présent et l'avenir, bref, il détient le pouvoir de concilier les contraires :

Et ma tête foisonne, et mon être bourdonne
De milliers de silences, tous différents,
Ce sont les voix de ceux qui n'en ont pas encore¹²⁴⁰

Le grand et le petit, le long et le large disparaissent rapidement dans son harmonie¹²⁴¹.

Grâce au paradoxe, sa nature divine s'affirme : l'ubiquité compte parmi ses attributs :
Je suis partout à la fois [...]¹²⁴²

et il garde en tous lieux une aisance souveraine :

Et malgré sa taille humaine,
Dieu pouvait se pencher sans effort sur les monts et les vallées,
Il était toujours à l'échelle¹²⁴³.

Conjugués aux précédents, ces paradoxes expriment somme toute la nature complexe du « Dieu de poésie », qui parvient à concilier, entre autres contraires, la puissance et la faiblesse. Ces différentes séquences doivent néanmoins être distinguées. Tandis que les secondes correspondent à une tradition bien établie (quoi de plus efficace, en effet, pour évoquer l'*inconcevable*, que des formules défiant l'entendement ?), les premières, qui soulignent les limites et les imperfections du Créateur, témoignent d'une approche profondément paradoxale de la divinité.

On le voit, le Dieu de Supervielle n'échappe pas à la dualité, qui gouverne aussi ses rapports avec l'homme, fondés sur une opposition entre croyance et réalité :

Qu'il me situe au loin
Et que je lui résiste
Moi qui serai en lui¹²⁴⁴.

À cette ambiguïté dans le projet divin répond chez sa créature un sentiment religieux où

¹²³⁹ Cf. : « Même si tu n'es qu'un souffle d'il y a des milliers d'années, Une grande vitesse acquise, une durable mélancolie » (*La Fable du monde*, p. 364).

¹²⁴⁰ « Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 351-352.

¹²⁴¹ « Genèse », *Oublieuse mémoire*, p. 522.

¹²⁴² « Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 368.

¹²⁴³ « Genèse », *Oublieuse mémoire*, p. 522.

¹²⁴⁴ « Emmêlé à tant d'étoiles... », *La Fable du monde*, p. 354.

l'incroyance n'exclut pas la prière :

Mon Dieu, je ne crois pas en toi, je voudrais te parler tout de même¹²⁴⁵

Comme pour comparaître
Devant un juste Maître,
Avec son tribunal,
Nous ouvrons nos fenêtres
Dans le jour qui fait mal,
Nous qui ne pouvons rien,
Vous qui manquez de tout,
Nous qui ne pouvons rien
Que nous mettre à genoux
Nous qui ne croyons pas,
*Nous qui prions pour vous*¹²⁴⁶.

B. Les anges

Manifestement, chez Supervielle, la transcendance a partie liée avec le paradoxe. Les anges le confirment. Tandis que la tradition les situe dans le ciel et leur prête des pouvoirs surnaturels, celui de *L'Escalier* est confiné sous terre et dépeint comme

[...] un ange dépouillé
Et de boue un peu barbouillé
[...]
D'autant plus proche qu'empoté¹²⁴⁷.

En outre, les serviteurs de Dieu perdent ici leur immortalité :

Cette bombe avait détruit
Même les anges du ciel¹²⁴⁸.

Le paradoxe s'emploierait-il seulement à retirer aux anges leurs attributs essentiels ?
Nous voici de nouveau devant une ambivalence : « l'Ange des catacombes » a beau être
« **le plus humain de tous** »¹²⁴⁹, il n'en possède pas moins un don surnaturel :

Ton miracle, ô doux entêté,
C'est d'être là quand tu t'absentes¹²⁵⁰.

¹²⁴⁵ « Prière à l'inconnu », *La Fable du monde*, p. 363.

¹²⁴⁶ « À nos amis hongrois », *Le Corps tragique*, p. 613.

¹²⁴⁷ « L'Ange des catacombes », p. 588.

¹²⁴⁸ « Finale », *Le Corps tragique*, p. 604.

¹²⁴⁹ *L'Escalier*, p. 588.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 589.

Des pouvoirs quasi-divins pour un destin presque humain, tels sont les anges. Mais le parallèle avec Dieu s'arrête là, puisqu'ils ne suscitent, quant à eux, aucune interrogation métaphysique.

C. Jeanne d'Arc

Qu'en sera-t-il de Jeanne d'Arc ? Située aux confins de l'histoire et de la légende, elle possède à la fois l'« épaisseur » des personnages réels et les vertus stimulantes du mythe. Le premier indice de sa présence est hautement paradoxal : tu « **te révèles te célan[t]** »¹²⁵¹, observe le Poète. À vrai dire, elle « **[s]e cache[...] mal** »¹²⁵². Pourtant, Jeanne possède des pouvoirs hors du commun :

[...] tu peux beaucoup
Pour ceux qui vont d'un pas de vivant sur la France¹²⁵³.

Par les paradoxes qui lui sont prêtés, elle confirme sa nature supérieure :

[...] je sens d'en-bas me parler le silence¹²⁵⁴

et proclame son attachement, à la fois « physique » et spirituel, à la patrie :

Je ne suis plus hélas qu'une ombre paysanne
Enracinée au ciel de France¹²⁵⁵.

D. La patrie et sa capitale

Le destin de la France, précisément, transcende celui de ses habitants. En temps de guerre, le poète s'adresse à elle comme à un être supérieur endurant son calvaire et des accents mystiques¹²⁵⁶ lui viennent tout naturellement. Alors les paradoxes permettent de dire la profondeur et la durée d'une souffrance :

Et tu sors d'une nuit qui te brûle les yeux¹²⁵⁷,

¹²⁵¹ « Dialogue avec Jeanne », 1939-1945, p. 423.

¹²⁵² *Ibid.*

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 423-424.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 426.

¹²⁵⁵ *Ibid.*

¹²⁵⁶ Dans les *Poèmes de la France malheureuse*, de nombreuses formules évoquent en effet une expérience mystique, où la souffrance se mêle au sentiment de partager intimement, physiquement, celle de l'être supérieur auquel on lie son propre sort. Plusieurs expressions renvoient d'ailleurs sans équivoque à la mystique chrétienne : « France, [...] Tu nous rends le sang épineux [...] Tu nous assoiffes de ta peine » (« France », 1939-1945, p. 415). Cf. encore : « Ô visage sanglant mais combien radieux » (*ibid.*, p. 416).

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 416.

d'où — conformément à la perspective religieuse qui transforme toute douleur en épreuve — la France sortira forcément grandie :

Tu vas te retrouver profonde et plus altière¹²⁵⁸.

Mais ce n'est pas tout : l'amour, la compassion et le respect inspirés par la patrie se traduisent eux aussi par des paradoxes :

France, tu nous bandes les yeux
Nous ne pouvons plus voir que toi.

[...]

Ô prisonnière, ô souveraine¹²⁵⁹.

Liée à la France par un rapport synecdochique, sa capitale suscite les mêmes sentiments.

Dans *Poèmes de la France malheureuse*, un texte commence par cette invocation :

Ô Paris, ville ouverte
Ainsi qu'une blessure¹²⁶⁰

pour se terminer sur un paradoxe où s'expriment, par-delà la préciosité de surface, un héroïsme et une fidélité de martyr :

S'éteint quelque merveille
Qui préfère mourir
Pour ne pas nous trahir
En demeurant pareille¹²⁶¹.

Ainsi le Paris « de poésie » est-il élevé au rang d'entité supérieure, que l'on invoque et pour qui l'on consent les plus grands sacrifices. Le texte lui confère de surcroît des pouvoirs surnaturels exprimés eux aussi par des paradoxes conjonctifs :

Et c'est Paris qui fait irruption par la croisée
Avec les grandes foulées de Notre-Dame de pierre¹²⁶²

Paris et son brouhaha de chars mérovingiens, ses carrosses dorés, ses fiacres, ses automobiles de tous les âges¹²⁶³.

4. Paradoxe conjonctif et création

¹²⁵⁸ *Ibid.*

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 415.

¹²⁶⁰ « Paris », 1939-1945, p. 410.

¹²⁶¹ *Ibid.*

¹²⁶² « Paris », *Naissances*, p. 554.

¹²⁶³ *Ibid.*

Si le paradoxe conjonctif exprime si fréquemment la transcendance, il n'est pas étonnant qu'à travers lui se traduise aussi l'activité par laquelle l'homme ressemble à Dieu : la *création*, généralement envisagée sous l'angle de la création poétique.

A. Les effets de l'écriture poétique

Sans doute la pratique de la poésie entretient-elle une insatisfaction foncière, que le filage paradoxal d'une métaphore de *À la nuit* exprime bien :

Mon pain noiraud de poésie
[...] si mal me rassasie
Qu'il augmente même ma faim¹²⁶⁴.

Mais le paradoxe est inscrit au cœur de toute création : ce manque existentiel avivé par l'écriture, seule l'écriture pourra le combler et chaque poème, à sa façon, s'y emploie. De bout en bout, l'oeuvre témoigne de ce pouvoir : dès « *Paysages de France* », paru en 1919, le poème a pour effet d'apprivoiser la douleur :

Ce sonnet qui mûrit et gonfle l'espérance
Enclôt un tel désir d'écartier le tourment
Qu'il fera doux l'amour et *chère la souffrance*¹²⁶⁵.

Trente ans plus tard, Supervielle s'étonne encore des vertus de l'écriture poétique :

Les mots les plus retors désarment sous ma plume,
Même le mot vieillard redoutable entre tous
Fait pivoter vers moi un tout neuf tournesol
Brillant comme un jeune homme¹²⁶⁶.

Comme pour témoigner de ce pouvoir apaisant, l'antithèse se fait volontiers paradoxe en estompant les lignes de fracture au profit de la continuité et de la compatibilité ; il suffit alors d'un projet, d'une *volonté transformatrice*, pour que le rapport d'antinomie se relâche :

J'écris pour harmoniser des dissonances intérieures, pour faire taire le tumulte et le désordre de l'inertie. [...] Je vais au-devant de mon obscurité pour en faire de la lumière¹²⁶⁷.

B. La condition du poète

Dans les énoncés paradoxaux transparaît en outre le *métier* de poète tel que Supervielle

¹²⁶⁴ « Ces longues jambes que je vois... », p. 480.

¹²⁶⁵ « Denise, écoute-moi, tout sera paysage... », *Poèmes*, p. 63.

¹²⁶⁶ « Le Malade », *Naissances*, p. 553. Sur le pouvoir du verbe poétique, v. le commentaire de ce poème par Michel Collot : « la fonction de la poésie est de “désarmer” [...] les angoisses, de leur imposer une mesure, particulièrement perceptible dans les [...] derniers vers, où Supervielle reconquiert le rythme de l'alexandrin, dont le “chant” convertit le “désespoir” en une “espérance” paradoxale, éthique et esthétique, plus que métaphysique » (Pléiade, Notes et variantes, p. 985).

¹²⁶⁷ *Note manuscrite contemporaine du Corps tragique (1959) publiée par Michel Collot dans La matière-émotion, p. 154.*

le conçoit. Car à ses yeux, il s'agit d'un véritable travail dont la dimension *sociale* ne devrait pas être négligée. En effet, le poète se soucie du bien public et il mériterait d'être salué comme un serviteur inlassable de la patrie :

C'est ainsi qu'un nommé Homère par-dessus les gouvernements
Lutte encore pour son pays sans se reposer un moment¹²⁶⁸.

Mais les paradoxes conjonctifs préfèrent insister sur l'*en deçà* de l'écriture. Car être poète implique un mode de vie, une approche des autres et des choses dont il n'est jamais possible de se départir :

Le poète est un travailleur qu'on ne voit jamais travailler,
Lui qui ne se repose pas, même quand il a l'air de bâiller¹²⁶⁹.

Par-delà le caractère provocateur de ces vers, Supervielle se montre préoccupé par le statut du poète. Non sans humour, il y revient dans un autre poème d'*Oublieuse mémoire*, où le travail patient de l'artiste est comparé à la créativité généreuse du soleil :

Que le travail de l'artiste est moins sûr !
Il faut peiner même pour ne rien faire,
Son exigence est dure comme fer
Un vers requiert plus de travail qu'un mur !
(Ah l'on voit bien qu'il n'a rien d'un maçon
Et qu'il bâtit la chose à sa façon.)¹²⁷⁰

Pourquoi tant d'efforts, et pour des résultats aussi aléatoires ? À bien des égards, le poète ressemble au *chercheur*, même s'il s'en distingue par l'objet de sa quête, que l'on ne saurait définir sans paradoxe :

C'est dans une image à l'avant-garde de lui-même que le poète éprouve le besoin de fixer son esprit toujours en mouvement¹²⁷¹.

Mais le paradoxe se justifie aussi par l'originalité d'une entreprise qui trouve sa fin non dans la découverte, mais dans la recherche même :

Il m'arrive souvent de me dire que le poète est celui qui cherche sa pensée et redoute de la trouver¹²⁷².

On voit que le métier de poète obéit à des exigences difficiles à concilier : un travail aussi délicat suppose d'une part une tension sans relâche vers l'objet de la recherche — c'est-à-dire, à chaque fois, le texte à écrire —, d'autre part une juste appréciation de la

¹²⁶⁸ « Hommage au poète Julio Herrera y Reissig », *Oublieuse mémoire*, p. 525.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 526. Dans un état antérieur du poème, apprend-on dans les « Notes et variantes », une « addition [...] développait ce paradoxe proche des préoccupations de Supervielle : "Lui qui travaille nuit et jour / Son sommeil même est vigilant, ses rêves c'est son travail encore / Parfois il meurt ou devient fou d'avoir ignoré le repos" (transcription simplifiée) » (Pléiade, p. 965).

¹²⁷⁰ « Interrogations », p. 532.

¹²⁷¹ « *Chercher sa pensée* », *Le Corps tragique*, p. 653.

¹²⁷² *Ibid.*, p. 652.

distance à maintenir entre le poème et la « pensée ». Car celle-ci, quoique très fuyante pendant le processus de création poétique, ne doit pas déserter le texte, qui se nourrit de ses aveux d'impuissance et s'inscrit dans ses dérobades.

Ainsi envisagée, l'écriture poétique nécessite une lente maturation. De là provient peut-être le malentendu entre le poète et ses « contemporains » qui le prennent généralement pour un dilettante. En fait, le poète vit selon un rythme qui lui est propre et dans une temporalité qui n'appartient qu'à lui :

Le poète vit dans une grande forêt où le coucou sonne des heures insensées. Voici 3 heures et, après une pause de quelques secondes à peine, voilà 9 heures qui sonnent et 21 heures. Et l'on revient à 2 heures en passant par 14 et 5 heures¹²⁷³.

Fort logiquement, la solitude sera son lot, d'autant plus qu'il perçoit avec une extrême acuité les distances qui séparent les êtres :

Le poète fait de la solitude et du mystère même avec les visages les plus aimés, les plus quotidiens¹²⁷⁴.

Incompris de ses proches, il le sera aussi des autres hommes et notamment des gouvernants, qui préfèrent les poètes morts aux vivants. S'il connaît la gloire, ce sera donc la vraie, qui tient au mérite et au talent, sûrement pas celle que pourrait conférer une reconnaissance officielle. L'exemple de Julio Herrera y Reissig le montre bien :

Comme les États sont lents à reconnaître leurs poètes !
Ils sont trop occupés ailleurs, ils ont d'autres martels en tête.
[...]
Et *tu mourus d'obscurité* à trente-cinq ans, ô glorieux !¹²⁷⁵

C. Les grandes lignes d'une esthétique

Mais les paradoxes conjonctifs ne se limitent pas à la condition du poète ; ils esquisSENT en outre une esthétique. « La Promenade à terre » nous apprend que « **le détail a sa grande importance** »¹²⁷⁶, ce qui justifie l'inquiétude permanente du poète, plus soucieux de la moindre aspérité dans un vers que le maçon sur un mur, tandis que dans « Le Chaos et la Création », les branches naissantes sont présentées comme

Porteuses d'équilibre et de confusion¹²⁷⁷.

Il n'est pas interdit de voir dans cette formule le reflet d'un art poétique. En effet, la dualité y est à la fois exprimée et dépassée à travers la tension *ordre-désordre*, laquelle n'est pas

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 653.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 654.

¹²⁷⁵ « Hommage au poète Julio Herrera y Reissig », *Oublieuse mémoire*, p. 525.

¹²⁷⁶ *Poèmes*, p. 62.

¹²⁷⁷ *La Fable du monde*, p. 352.

sans rappeler l'enjeu central de l'écriture selon Supervielle. Le dernier texte de son dernier recueil se montre là-dessus très explicite :

Comment ne serait-on pas dans l'anxiété quand le temps se désagrège ainsi devant nous. Écrire, c'est mettre un peu d'ordre dans tout cela¹²⁷⁸.

Dans son souci d'« ordre », la création poétique met de fait tout en oeuvre pour affaiblir ou neutraliser les tensions et donc pour inviter les contraires au dialogue. Si l'entreprise réussit, l'oxymore ne manquera pas d'apparaître :

Il est place en ces vers pour un jour étoilé,
Pour une nuit où tremble un lunaire soleil¹²⁷⁹.

Bref, quand elle atteint son but, la poésie induit le paradoxe. Dans un « poème de circonstance » dédié à Saint-John Perse, Supervielle déclare :

Vous enchaînez les mots, c'est pour les délivrer
avant d'ajouter une strophe plus bas :

Tout proches sont vos fruits luisant d'inaccessible¹²⁸⁰.

Selon le point de vue, le paradoxe concerneira plutôt l'oeuvre, qui semble s'offrir pour mieux se dérober, ou plutôt le lecteur, condamné à s'approcher des « fruits » de la poésie sans jamais pouvoir les saisir. Dira-t-on que cette représentation de l'écriture ne vaut que pour le poète dédicataire ? En fait, le paradoxe ressurgit ailleurs pour exprimer ses liens étroits avec la poésie. Que Supervielle se reproche le ton de son hommage à Paul Claudel, et déjà le paradoxe point pour dire l'immense pouvoir du verbe poétique, que l'on voit franchir à sa guise la frontière entre la vie et la mort :

Pour être à ton niveau, j'eus le grand tort
*De te parler comme si j'étais mort*¹²⁸¹.

La poésie n'a cependant pas l'apanage du paradoxe conjonctif. On le retrouve au coeur de toute pratique artistique, comme le suggère le poème intitulé « À un sculpteur », où, sous le ciseau de l'artiste, l'immobilité exprime le mouvement tandis que l'invisible devient perceptible :

Mais il est un masque de pierre
Qui retient son secret pour soi.
Sur ses lèvres, scellant sa foi,
*Frémit une invisible abeille*¹²⁸².

En somme, les effets du paradoxe se situent autour de deux pôles principaux. Le *monde*,

¹²⁷⁸ « *Chercher sa pensée* », *Le Corps tragique*, p. 653.

¹²⁷⁹ « Il est place en ces vers pour un jour étoilé... », *1939-1945*, p. 462.

¹²⁸⁰ « À Saint-John Perse », *Le Corps tragique*, p. 622.

¹²⁸¹ « *L'Arbre-fée* », *Le Corps tragique*, p. 622.

¹²⁸² *Oublieuse mémoire*, p. 533.

d'abord, se caractérise par une organisation paradoxale. La figure influe notamment sur le cadre de référence, puisqu'elle implique une grande liberté de circulation à l'intérieur des structures bipolaires. Il en résulte un univers aux lignes floues et volontiers englobantes, où les oppositions s'effacent au profit de *continuums*. Face à ce monde, ou plutôt à l'intérieur de celui-ci, l'*homme* se définit par un mode de communication et des comportements qui relèvent également du paradoxe. Son sentiment religieux n'y échappe pas : l'idée, ou pour mieux dire, l'image de Dieu présente bien des traits contradictoires que le texte résout en *humanisant* le divin. Si comme le « Dieu de poésie », quelques créatures ou entités possèdent à des degrés variables des pouvoirs surnaturels, le véritable *alter ego* du Créateur est le poète ou, plus largement, l'artiste. Celui-ci, à son tour, voit son activité s'inscrire dans un champ résolument paradoxal, à telle enseigne que l'art semble tout à la fois procéder du paradoxe dans sa nature et ses enjeux et y conduire dans sa pratique.

VII. La thématique à l'articulation des principes conjonctif et disjonctif

L'analyse ne saurait toutefois s'en tenir là, puisque la thématique de la conjonction entretient avec celle de la dissociation des relations très étroites, au point parfois de la recouper. Ces zones d'intersection méritent toute notre attention. Là, en effet, les thèmes dominants trouvent un relief supplémentaire, mais surtout la cohérence de la thématique paradoxale devient plus lisible, ainsi que la place relative des principes disjonctif et conjonctif. Bref, il s'agit maintenant de recenser les thèmes qui, dans un même poème, suscitent des séquences des deux types, mais aussi de situer la conjonction paradoxale par rapport à la dynamique inverse. Impossible, en effet, de présenter un terme de la dyade sans évoquer l'autre, puisque leurs champs d'application se définissent par nature *l'un relativement à l'autre*. L'analyse va donc se concentrer sur les textes qui associent paradoxes conjonctifs et dissociatifs. Certes, la plupart des poèmes présentent un seul type de séquence, mais précisément, ceux qui recourent aux deux formes tirent de cette particularité un intérêt majeur, puisque les points de contact entre les deux dynamiques contraires y transparaissent clairement. Parmi ces textes, deux cas sont à distinguer : ou bien quelques vers ou versets séparent les deux types de paradoxes qui sont seulement rapprochés, ou bien le poème les associe plus étroitement en les *juxtaposant*.

1. Le rapprochement des deux types de paradoxes

Le thème de la *mer* offre un exemple du premier cas de figure lorsque le texte enchaîne plusieurs séquences conjonctives non loin d'une formule disjonctive :

*La mer n'est jamais loin de moi,
Et toujours familière, tendre,
Même au fond des plus sombres bois*

À deux pas elle sait m'attendre.
Même en un cirque de montagnes
Et tout enfoncé dans les terres,
Je me retourne et c'est la mer,
Toutes ses vagues l'accompagnent,
Et sa fidélité de chien
Et sa hauteur de souveraine
Ses dons de vie et d'assassin,
Énorme et me touchant à peine,
Toujours dans sa grandeur physique,
Et son murmure sans un trou,
Eau, sel, s'y donnant la réplique,
Et ce qui bouge la-dessous.
Ainsi même loin d'elle-même,
Elle est là parce que je l'aime¹²⁸³.

L'amour, comme la mer, suscite les deux types de paradoxes. Au début de » Bon voisinage », la distance est posée, dans des vers qui forment d'ailleurs un paradoxe avec le titre :

Elle habitait le fin fond de la Chine,
Lui, un jardin, clos de murs, d'Argentine¹²⁸⁴.

Mais « l'amour pur », qui « rapproche [...] les êtres » par-dessus les océans, manifeste ses pouvoirs dans deux séquences, l'une, conjonctive :

Il lui lança une rose en sa fleur
Et malgré tant de distance à la ronde
Elle la prit et la mit sur son coeur,

l'autre, disjonctive :

Sans se mouiller il franchit l'océan¹²⁸⁵.

De même, le thème du *jeu* conjugue les deux procédés : « Le Mirliton magique », « divertissement » destiné à la petite-fille du poète, exploite tous les ressorts du paradoxe, qu'il soit conjonctif ou dissociatif, pour créer surprise et fantaisie. Citons, parmi les séquences disjonctives, celle qui ouvre le poème :

Bien qu'elle n'en eût point
Elle jouait des ailes¹²⁸⁶

et pour y faire pendant, ces formules conjonctives *en boucle* :

¹²⁸³ « La Mer proche », *Oublieuse mémoire*, p. 513.

¹²⁸⁴ *Oublieuse mémoire*, p. 530.

¹²⁸⁵ *Ibid.*

¹²⁸⁶ *Le Corps tragique*, p. 628.

Petite citadelle,
Mais infiniment frêle,
Bien que pour être juste,
Cette enfant fût robuste¹²⁸⁷.

Enfin, Venise, présentée comme le symbole de la *création poétique* (« *Elle sait, comme les poètes, l'art de réconcilier les contraires* »¹²⁸⁸), provoque elle aussi le rapprochement des deux types de séquences, comme pour rappeler la nature de la poésie — forcément double, sous l'effet des deux dynamiques opposées —, et le primat d'une logique subjective, d'un *regard* qui, au besoin, ne s'interdit pas la naïveté (cf. ci-dessous « carrosses sans roues »), mais surtout s'octroie la liberté de disjoindre et de réunir, de séparer comme de réconcilier :

Venise, *altière et humaine, distraite et attentive*, est un peu folle de toutes ses tours, ses pigeons et ses rues profondes où glissent des *carrosses sans roues*, plus connus sous le nom de gondoles¹²⁸⁹.

2. L'association des deux types de paradoxes

D'autres thèmes induisent des relations encore plus étroites entre les deux types de paradoxes. Ainsi la *féminité*, qui flotte souvent entre désir et peur de ce désir, évidence de la séduction et dérobade. De par cette ambiguïté qu'à la fois il recèle et diffuse, du fait aussi des interrogations qu'il suscite chez l'homme, ce thème se trouve au point de rencontre des deux dynamiques contraires, si bien que les deux types de séquences s'y rejoignent tout naturellement. Peu après le paradoxe baroque déjà cité :

Dame qui me voulez fidèle à votre image
Voilà que maintenant vous changez de visage ?

le texte associe dans un énoncé paradoxal la conjonction et la disjonction :

Est-ce la cendre de demain
Que vous serrez dans votre main ?
Fille d'un tout proche avenir,
Venez-vous m'aider à finir

Avec ce délicat sourire
Qui veut tout dire sans le dire ?¹²⁹⁰

De même, pour évoquer les efforts — et les caprices — de la *mémoire*, conjonction et disjonction se combinent étroitement, donnant ainsi à lire l'ambiguïté essentielle du souvenir et le double espace-temps dont il relève. Réécoutons le poète évoquer son

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p. 629.

¹²⁸⁸ « Venise », *Le Corps tragique*, p. 647.

¹²⁸⁹ *Ibid.*

¹²⁹⁰ « Madame », *Oublieuse mémoire*, p. 491.

enfance :

Elle bouge sans bouger, elle sourit sans sourire,
Elle se dresse, elle tourne et tout cela, immobile¹²⁹¹.

Les deux principes ne peuvent plus être distingués : le texte nous a conduits au point de jonction des deux ensembles et la séquence conjonctive, avec son préfixe négatif *im-* (dans *immobile*), apparaît tout bonnement comme une variante de la structure disjonctive *sans + infinitif* employée deux fois dans le vers précédent.

Autres thèmes conjuguant les deux types de paradoxes : ceux qui se rattachent à la *verticalité*, dont Jerzy Lis a pu écrire qu'elle constitue « l'axe principal » dans l'univers de Supervielle¹²⁹². D'abord, elle provoque le vertige ascensionnel, qui s'exprime en combinant les deux formes de séquences :

Du haut de la tour de Séville
S'élance une très jeune fille,
Mais loin de s'écraser à terre
Voilà qu'elle s'élève en l'air¹²⁹³.

Ici les deux formules se complètent : la première, introduite par *loin de*, en écartant l'effet attendu, prépare la seconde qui, par-delà le pléonasme (« s'élève en l'air »), fait état d'une conséquence éminemment paradoxale. Le texte procède par gradation, selon une technique narrative qui laisse à penser qu'ici encore « *la logique du conteur surveille la rêverie divagante du poète* »¹²⁹⁴. Cette thématique peut du reste donner lieu à une fusion des deux procédures, comme dans « Le Visage », où une formule disjonctive (« puits sans fond ») constitue le premier élément d'un paradoxe conjonctif :

Et l'on ne songe pas que je ne suis pas seul
À vouloir m'élancer au puits sans fond du ciel¹²⁹⁵.

Métaphoriquement, la verticalité renvoie à la *transcendance*, qui a elle aussi pour effet de réunir les deux types de séquences. L'évocation des anges en témoigne :

Cette bombe avait détruit
Même les anges du ciel
Et sans faire d'autre bruit
Qu'abeille faisant son miel¹²⁹⁶.

¹²⁹¹ « Mon enfance voudrait courir dans la maison... », *Le Corps tragique*, p. 627.

¹²⁹² « La montée et la descente forment l'axe principal de son imagination » (« Étapes de l'établissement des rapports moi-monde dans la poésie de Jules Supervielle », art. cité, p. 179).

¹²⁹³ « La Giralda », *Oublieuse mémoire*, p. 529.

¹²⁹⁴ « En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 562.

¹²⁹⁵ *Naissances*, p. 548.

¹²⁹⁶ « Finale », *Le Corps tragique*, p. 604.

Plusieurs poèmes consacrés à Dieu le confirment. Dans « Prière à l'inconnu »¹²⁹⁷, le poète avance à titre d'hypothèses des définitions de l'Être divin qui, structurellement, constituent des conjonctions paradoxales :

Même si tu n'es qu'un souffle d'il y a des milliers d'années,
Une grande vitesse acquise, une durable mélancolie

juste avant de lancer cette formule disjonctive :

[...] *mon Dieu sans visage et peut-être sans espérance*¹²⁹⁸,

d'ailleurs très énergique malgré la modalisation, puisque le désespoir, condamné chez l'homme dans une perspective religieuse, représente de la part de son créateur un scandale métaphysique. Plus dense, un vers de « Tristesse de Dieu » associe une forme conjonctive marquant l'ubiquité et une négation disjonctive révélatrice de l'impuissance divine :

Je suis partout à la fois et ne peux pas me montrer [...].

Suit une nouvelle disjonction :

Sans bouger je déambule et je vais de ciel en ciel

puis ces deux vers combinant les deux principes :

Je suis l'errant en soi-même, et le grouillant solitaire,
Habitué des lointains, je suis très loin de moi-même¹²⁹⁹.

Disjonction et conjonction finissent même par se répondre sur le plan du contenu :

Je m'égare au fond de moi comme un enfant dans les bois,
Je m'appelle, je me hale, je me tire vers mon centre.

La *mort*, enfin, et ce qui s'y rapporte vont donner lieu à plusieurs juxtapositions du même type :

Je cherche un point sonore
Dans ton silence clos
Pour m'approcher de toi
Que je veux situer
Sans savoir où tu es¹³⁰⁰

Regarder sans regard et toucher sans les doigts,
Se parler sans avoir de paroles ni voix,
Immobiles, changer un petit peu de place¹³⁰¹.

¹²⁹⁷ In *La Fable du monde* (un poème du *Corps tragique* porte le même titre).

¹²⁹⁸ P. 364.

¹²⁹⁹ *La Fable du monde*, p. 368.

¹³⁰⁰ « La Belle Morte », *Gravitations*, p. 201.

Il suffit même d'un mannequin pour que se brouille la limite entre vivant et « non vivant » et que l'inquiétude inspire au poète des paradoxes de natures contraires :

Robe sans corps, robe sans jambes,
Robe sans un bouton qui manque
Quel émoi dans la gorge absente.
Comme il bat vite,
Ce cœur qui n'est qu'un souvenir !¹³⁰²

De même, dans « Une main entre les miennes... », une interrogation de type conjonctif est suivie d'une formule disjonctive qui, pour évoquer les mystères de l'au-delà, rompt une association d'idées bien établie (*barque* <=> *rames*) :

Ne serais-je plus certain
Que des formes incertaines ?
Je m'en vais vers un pays
Où sans rames l'on aborde¹³⁰³.

En résumé, lorsque le thème s'y prête¹³⁰⁴, c'est-à-dire lorsque son ambiguïté essentielle ou sa prégnance le justifie, les paradoxes conjonctif et dissociatif cohabitent dans un même texte, allant parfois jusqu'à se combiner étroitement. Mais que penser de ces deux dynamiques *a priori* contraires qui mêlent si aisément leurs discours ? Nous savions que les deux ensembles présentent des analogies formelles : les structures prosodiques et phonétiques en témoignent de même que les procédures de mise en relief. Plusieurs recouplements thématiques confirment à présent cette tendance aux convergences ponctuelles. En somme, les deux ensembles s'opposent, mais tout en gardant des points de contact, ce qui permet le cas échéant aux paradoxes des deux types de se compléter,

¹³⁰¹ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492. Comme dans « Mon enfance voudrait courir dans la maison... » l'adjectif *immobile* fait suite à plusieurs formules privatives organisées autour de *sans* ; la remarque formulée plus haut, qui présentait l'adjectif comme une variante stylistique du groupe *sans + complément circonstanciel*, pourrait également s'appliquer ici.

¹³⁰² « Musée Carnavalet », *Le Forçat innocent*, p. 267.

¹³⁰³ *L'Escalier*, p. 581.

¹³⁰⁴ Observons cependant que la combinaison des pratiques conjonctive et disjonctive ne s'explique pas uniquement par la thématique : des figures, plus précisément la comparaison et la métaphore, peuvent aussi la provoquer. Quand le texte développe une comparaison, le comparant peut associer des formules disjonctive et conjonctive : « Hommes et femmes de la rue Qui vous croisez, paroles tues, Ainsi qu'un peuple de *statues Sans socle et toujours ambulantes* » (*Visages*, *À la nuit*, p. 478) de même que le comparé : « Croyez-moi, rien n'est plus grand que la chambre d'un malade, Rien n'accueille mieux l'univers que ces quatre murs où bouge faiblement une tête sur l'oreiller, Et voici les hirondelles et le ciel bleu tout près du pauvre matelas, [...] Et l'océan va et vient sans paraître incommodé par l'étroitesse de la chambre » (*Le Chant du malade*, *L'Escalier*, p. 574). Même combinaison dans la métaphore. Lorsque veines et artères deviennent, dans « Coeur », des « rivières », celles-ci sont évoquées dans une double séquence « mixte » : « Rivières sans poissons Mais brûlantes et douces » (*Le Forçat innocent*, p. 238). De même, dans « L'Arrivée », la métaphore du combat donne lieu à une prolifération de formules conjonctives parmi lesquelles vient se glisser une séquence disjonctive : « Bonnes batailles pacifiques, Chaudes batailles bucoliques, Sans morts, blessés ni chirurgiens, Saines batailles des tropiques Où les braves se portent bien ! » (*Poèmes*, p. 95)

de se renforcer mutuellement ou de s'équilibrer, à l'une des deux formes de préparer l'autre ou bien d'éviter, par l'alternative qu'elle propose, un ressassement maladroit.

VIII. Les configurations extraséquentielles

La conjonction paradoxale, nous le savons, peut sortir des limites de la séquence. Il nous reste par conséquent à envisager les schémas conjonctifs extraséquentiels tels qu'ils se manifestent au *niveau matriciel* ou à la *surface du texte*, et dans ce dernier cas, à l'intérieur du poème ou, transversalement, d'un poème à l'autre.

Le paradoxe peut sous-tendre l'organisation du texte. Ainsi, dans « *Équipages* »¹³⁰⁵, une tension duelle s'exerce au niveau structurel, puisque le poème nous présente successivement deux modalités d'une même scène, l'une figée et hors du temps, l'autre vivante et plongée dans la contingence. Observons par parenthèse que le paradoxe ne serait pas facile à résoudre pour un lecteur occasionnel qui ne connaîtrait pas « *l'ambiguïté de l'imaginaire* »¹³⁰⁶ du poète ni sa propension à confronter l'homme aux deux versants de son destin. Mais pour l'heure, là n'est pas la question¹³⁰⁷. Il importe en revanche de noter que la tension paradoxale s'inscrit dans la *structure* du poème.

« *L'Oiseau* »¹³⁰⁸ et plus encore « *Alter ego* »¹³⁰⁹ proposent aussi un modèle paradoxal. Dans chacun de ces poèmes sont en effet juxtaposés des discours *contradictoires*, quoique relatifs à une *même* expérience. Bref, ici encore le paradoxe sert de fondement à tout un poème. Celui-ci comporte alors des formules en série qui amènent à distinguer deux *niveaux* de paradoxes : en profondeur, la figure matricielle et, à la surface du texte, les multiples séquences qui en dérivent. Ainsi le paradoxe apparaît-il comme une *forme-sens* telle que l'a définie Henri Meschonnic dans *Pour la poétique II* :

Pour fonder ce qui est texte, on a proposé le concept de forme-sens. C'est un concept. Pas deux concepts, juxtaposés, mais une unité dialectique qui n'a plus rien à voir avec les notions idéalistes de forme ou de sens. [...] La forme-sens [...] inscrit, par son trait d'union, une synthèse dialectique du sujet de l'écriture avec l'objet-texte, et de l'objet-texte avec le sujet-lecteur.¹³¹⁰

Tel est bien le cas dans « *Alter ego* » où la « *synthèse dialectique* » s'opère à partir d'un sentiment de division, de dualité, très perturbant pour le « sujet de l'écriture », tandis que

¹³⁰⁵ *Gravitations*, p. 173-174.

¹³⁰⁶ Michel Collot, Pléiade, Notes et variantes, p. 739.

¹³⁰⁷ Sur ce problème, v. chapitre IV (« Les contextes du paradoxe »).

¹³⁰⁸ *Les Amis inconnus*, p. 300-301.

¹³⁰⁹ *Les Amis inconnus*, p. 338-339.

¹³¹⁰ *Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, p. 34.*

« l'objet texte » déroule deux discours de bout en bout parfaitement *parallèles* dont l'impossibilité de se rencontrer est matérialisée typographiquement (les propos du double sont rapportés entre parenthèses). Quant au « sujet-lecteur », sa lecture passe par la perception du modèle qui informe tout le texte et dans le cas d'une oralisation, il lui faudra adopter deux tons différents pour marquer la distance qui sépare les deux énonciateurs.

Un autre type de configuration extraséquentielle peut se dessiner à l'intérieur du poème. On se souvient que peuvent être disposées en des points différents du texte des formules s'opposant diamétralement. C'est le cas dans « *Le Forçat* », où deux apostrophes s'opposent, séparées par deux longues strophes, aux vers 91-93 :

Pierre, pierre, sous ma main
Dans ta vigueur coutumière,
Pleine de mille lumières

et au vers 116 :

*Pierre, obscure compagnie*¹³¹¹.

Sans doute la seconde est-elle préparée (cf. v. 94 : « *Sous ton opaque maintien* » ; v. 104 : « *Tu pleurais dans les ténèbres* ») et la contradiction, de ce fait, atténuée. Il n'empêche que les deux segments séparés par une vingtaine de vers entrent dans une relation paradoxale, que du reste le texte souligne en plaçant les deux éléments en début de strophe.

Des configurations d'un autre type vont s'ébaucher au sein de l'ensemble *texte*. Il s'agit de paradoxes non linéaires, dont les composants sont situés dans des poèmes différents. Certes, comme on l'a vu plus haut, des problèmes de perceptibilité peuvent alors se poser dans la mesure où les éléments constituants de ces configurations ne sont pas saisis *ensemble* par le lecteur. Il n'en reste pas moins que des tensions paradoxales fortes s'instaurent au niveau transtextuel et la description se doit d'en rendre compte.

Évidemment, la relation est d'autant plus lisible qu'elle s'appuie sur des poèmes voisins. C'est ainsi que dans « *Le Sursis* » et le texte suivant, le lecteur découvre deux représentations antagonistes de la mort :

Sa chair, ses vêtements
Ne sont qu'un même manque¹³¹²

Et l'on rencontre parfois, avenue du Bois,
De grandes familles de morts habillées de chair et d'étoffe comme vous et moi¹³¹³.

De même, à quelques pages de distance, et plus précisément à l'intérieur de la même section, « *La terre chante* », deux fragments produisent une relation paradoxale. Dans le premier poème de cette partie, la Terre déclare : « ***Je me fais une place au fond de ce qui souffre*** »¹³¹⁴, manifestant ainsi sa solidarité avec les hommes. D'ailleurs, sa

¹³¹¹ *Le Forçat innocent*, p. 237-238.

¹³¹² *Oublieuse mémoire*, p. 536.

¹³¹³ « Et l'on rencontre parfois, avenue du Bois... », *Oublieuse mémoire*, p. 537.

compassion est telle que son orbite en est affectée :

Des êtres dont la tête angoisse, aiguise l'air,
Font que le long du ciel mon ellipse est amère¹³¹⁵.

Sans doute se plaint-elle de notre aveuglement¹³¹⁶, mais elle reste proche de nous et si elle « **fait sécher au soleil sa détresse** »¹³¹⁷, celle-ci s'explique pour l'essentiel par le malheur de ses habitants. Ce passage forme évidemment paradoxe avec ce que donne à lire « La Planète » quelques pages plus loin :

Sentez ...
Comme l'on éprouve vite
Qu'elle [la planète] nous met de côté.
[...]
Elle glisse et nous esquivé
Feignant l'immobilité
Par majeure fausseté.
La renarde fait le mort
Et soudain d'un coup de patte,
Nous précipite en sa trappe
Et nous donne tous les torts¹³¹⁸.

Certes, la tension se relâche quelque peu si on prend en compte la différence de point de vue. Dans le premier poème, la Terre est l'énonciatrice, tandis dans « La Planète », elle est présentée à la troisième personne. À l'évocation se mêlent donc les doléances des hommes. Cela dit, la tension demeure. Notons du reste que dans le poème suivant elle apparaît sous un jour encore différent : pas mesquine du tout, généreuse jusqu'à la prodigalité, mais dans le fond indifférente, préoccupée de ses seuls projets :

Éprise de ses fruits,
Distraite jour et nuit...
Voulez-vous une orange,
Voici tout l'oranger ;
Voulez-vous une plante,
Voici tout le verger.
Allongez-vous la main
Pour saisir une rose,
La terre n'en sait rien,
Vous n'êtes pas en cause.

¹³¹⁴ « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 507.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 507-508.

¹³¹⁶ P. 509.

¹³¹⁷ P. 508.

¹³¹⁸ *Oublieuse mémoire*, p. 512.

Elle songe en son sein
À de nouvelles roses¹³¹⁹.

Bref, la structure paradoxale conjonctive que nous avons vue si souvent à l'oeuvre au niveau de la séquence se retrouve sur d'autres plans. Elle peut commander à l'organisation du texte ou instaurer des relations de tension logico-sémantique entre différents poèmes. Le même phénomène se retrouve donc à divers étages de structuration. La cohésion du texte ne peut que s'en trouver renforcée.

Conclusion

Ainsi faut-il conclure, au moment de situer le paradoxe conjonctif dans la poétique de Supervielle, à une dualité tempérée : par-delà des structures de surface d'une grande diversité, l'ensemble formé par les séquences conjonctives présente en profondeur une forte *cohésion* qui n'exclut pas les points de convergence avec le principe opposé. Comme à l'accoutumée, la poésie de Supervielle a refusé toute ligne de fracture entre les deux ensembles. En fait, le constat ne change pas, quel que soit le niveau d'analyse : dans l'univers de Supervielle, toute opposition se traduit par une structure bipolaire en continu. Généré par la pratique même du paradoxe, le *continuum* possède dans le cas présent deux extrémités idéales, la conjonction et la disjonction, entre lesquelles les différentes formules s'inscrivent en des points variables selon la nature et la radicalité de leur teneur paradoxale.

Du reste, il n'est pas interdit d'imaginer que les deux principes disjonctif et conjonctif se trouvent à l'origine de l'articulation évoquée plus haut, entre la multiplicité, très sensible aux niveaux lexical, syntaxique, prosodique, phonétique ou thématique, et la cohésion foncière du système. Selon cette lecture, l'extrême diversité correspondrait aux tendances disséminatrices et l'ancrage très profond de la structure matricielle au principe unitaire. Sous cet angle, en outre, le paradoxe superviellien découvre sa vraie nature : il se révèle une *pratique* protéiforme inséparable de l'écriture poétique et non une figure structurellement figée et compulsivement répétée, ni même une collection fermée de structures.

Enfin, la grande diversité formelle des paradoxes montre comment le texte échappe au dilemme entre répétition et variété, entre la redite obsessionnelle puissamment signifiante et les exigences rhétoriques de diversité : dans tous les cas le *même* modèle conjonctif est à l'oeuvre, mais il revêt les formes les plus *variées* à la surface du texte.

¹³¹⁹ « La Terre », *Oublieuse mémoire*, p. 512.

Chapitre IV LES CONTEXTES DU PARADOXE

Des actualisations aussi nombreuses et aussi diverses témoignent à l'évidence d'une grande vitalité du paradoxe. Celui-ci s'adapte en effet à des contextes très différents, quitte à voir sa signification varier considérablement. Ainsi voit-on se profiler des questions capitales pour notre propos : par quels biais l'énoncé paradoxal se fait-il « accepter » par l'ensemble du texte, mais aussi qu'est-ce qui pèse sur sa nature et par là, sur sa signification ? Sachant qu'aux yeux de Supervielle, un texte abouti se recommande par sa « cohérence »¹³²⁰ et sa « plausibilité »¹³²¹, il devient en effet essentiel d'analyser les procédures qui réduisent la distorsion entre les deux logiques, celle de l'ensemble *texte* et celle, plus subversive, de la *séquence*.

Quels sont donc les phénomènes qui influent sur le paradoxe ? Outre les éléments extratextuels, qui relèvent de la tradition attachée à la figure ou des circonstances historiques, le contexte linguistique joue évidemment un rôle déterminant à tous les niveaux, du macrocontexte au contexte immédiat. On verra que ces influences peuvent s'avérer très profondes, au point que l'atténuation du paradoxe tend parfois vers sa résolution pure et simple.

¹³²⁰ « En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 562.

¹³²¹ *Ibid.*

I. Les influences extratextuelles

1. Paradoxe et tradition

Notons d'abord que le paradoxe n'apparaît pas dans un poème moderne comme une production *ex nihilo* : il est au contraire précédé de toute une tradition spécifique, qui se manifeste par des formules quasiment entrées dans la langue, des thèmes, des tonalités et des genres de discours volontiers générateurs de paradoxes.

A. Le paradoxe dans la langue

D'abord, certaines combinaisons paradoxales sont bien acceptées par le code général. Assimiler la vieillesse à une « **Silencieuse catastrophe** »¹³²² ne heurte le sentiment linguistique d'aucun locuteur, même en dehors du registre poétique. Quant aux formules telles que « **silence assourdissant** »¹³²³ ou « **explicite mutisme** »¹³²⁴, elles sont en passe de devenir des stéréotypes, sans parler de « **nuit blanche** »¹³²⁵, dont le figement est accompli. Au mieux, de telles séquences n'engendreront que des tensions de surface très vite dissipées.

B. Les thèmes et les motifs d'élection du paradoxe

Mais la tradition du paradoxe pèse essentiellement par les thèmes et les motifs qui s'y rattachent. Certains thèmes appellent en effet le discours paradoxal dans la mesure où ils appartiennent à la thématique traditionnelle de la figure. On distinguera pour simplifier quatre champs notionnels où le paradoxe apparaît comme une figure attendue sinon obligée.

a) Paradoxe et sagesse populaire

Sont concernées en premier lieu les formes qui traduisent une expérience ancestrale et par là rejoignent certains *topoï* de la sagesse populaire. Celle-ci regarde par nature au-delà des apparences, qu'elle suspecte toujours d'être trompeuses et en contradiction avec les essences — ce qui ne manque pas d'induire des paradoxes. La formule suivante s'inscrit dans cette tradition selon laquelle l'enveloppe cache souvent la vraie nature des

¹³²² « Ô vie où poussent sans effort... », *Le Corps tragique*, p. 627.

¹³²³ « Le Portrait », *Gravitations*, p. 160.

¹³²⁴ « Jeunes filles de Jean Giraudoux », *1939-1945*, p. 459.

¹³²⁵ « Insomnie », *Naissances*, p. 541.

êtres et des choses :

Pierre [...]

Pleine de mille lumières
Sous un opaque maintien¹³²⁶.

De même, le vers :

Ce qui t'échappera même les yeux fermés¹³²⁷

fait écho au stéréotype culturel qui, en prêtant une plus grande lucidité aux aveugles, suggère que le regard s'arrête aux apparences.

Au reste, la sagesse ancestrale renvoie dos à dos les extrêmes et l'excès lui semble tout aussi nuisible que le manque. Envisagée sous cet angle, cette double séquence voit s'atténuer pour une bonne part sa teneur paradoxale :

Trop grand le ciel trop grand je ne sais où me mettre
Trop profond l'océan point de place pour moi¹³²⁸.

Car s'il n'est pas douteux que ces vers révèlent une inquiétude réelle devant l'immensité de l'espace, de par leur structure ils ne s'en inscrivent pas moins dans une tradition qui leur prête des accents bien connus. Ce paradoxe rejoint en effet la sagesse des nations, pour laquelle « *les extrêmes se touchent* » (aussi relève-t-il de la même rhétorique que bien des proverbes ou adages populaires¹³²⁹). La même explication vaudra pour la valorisation du voyage et de l'*ailleurs*. Certes, on trouverait sans peine un proverbe conseillant de ne pas s'éloigner de son clocher, mais la tradition inverse existe aussi et l'on peut considérer comme un *topos* la supériorité de la découverte et de l'exotisme —fût-ce au prix d'une mélancolie persistante — sur la sédentarité satisfaite :

Je sais une tristesse à l'odeur d'ananas
Qui vaut mieux qu'un bonheur ignorant les voyages¹³³⁰.

D'autres *topoi* nourrissent le discours paradoxal. Ainsi l'amour filial est-il facilement assimilé à une sorte d'instinct et cette croyance diffuse trouve un écho dans les vers où le poète découvre les bijoux de sa mère :

Et sans les avoir jamais vus
Un à un je les reconnus¹³³¹.

¹³²⁶ « Le Forçat », *Le Forçat innocent*, p. 237.

¹³²⁷ « Faire place », *Les Amis inconnus*, p. 344.

¹³²⁸ « Le Malade », *Naissances*, p. 553.

¹³²⁹ Cf. par exemple « Le trop, c'est comme le pas assez ».

¹³³⁰ « Serai-je un jour celui qui lui-même mena... », *Débarcadères*, p. 139.

¹³³¹ « Les Bijoux », *Comme des voiliers*, p. 32-33.

De même, les nombreuses séquences paradoxales concernant la femme se rattachent à la représentation dominante, qui privilégie le mystère et le secret. À l'évidence, les « *purs ovales féminins qui ont la mémoire de la volupté* »¹³³² y renvoient implicitement, de même que l'exclamation :

Ô familière inconnue !¹³³³

Quant à l'être humain en général, on sait que dans la tradition judéo-chrétienne, il est pris dans un dualisme sans merci, tiraillé constamment entre le bien et le mal, la matière et l'esprit. Par là peut s'éclairer la double injonction de Dieu à sa créature :

Sois un dieu, sois un homme¹³³⁴.

b) Paradoxe et schémas dualistes

En somme, l'atténuation se trouve fréquemment dans la structure duelle du thème ou du motif — ou plus exactement dans la *représentation* dualiste que nous en avons. C'est ainsi que l'horizon est perçu comme ambivalent parce qu'il se déplace en même temps que l'observateur sans jamais paraître bouger, l'escalier parce qu'il se monte et se descend, la rivière parce qu'elle est à la fois *ici* et *là*, l'arbre parce que ses racines sont attachées au sol tandis que ses branches se balancent au vent et le port, parce qu'il représente la terre ferme pour le voyageur et le voyage pour le terrien. Or ces différentes représentations à la fois inspirent et « justifient » des paradoxes qui s'en trouvent affaiblis d'autant :

L'horizon déménageait sa fixité hors d'usage¹³³⁵

Il [l'escalier] s'élève d'un pas si sûr
Qu'en même temps il se descend¹³³⁶

Tu [la rivière] es la source et l'embouchure¹³³⁷

Comme il se contorsionne, l'arbre, comme il va dans tous les sens,
Tout en restant immobile¹³³⁸

Ô toi [Marseille], toujours en partance
Et qui ne peux t'en aller¹³³⁹.

¹³³² « Derrière ce ciel éteint », *Débarcadères*, p. 126.

¹³³³ « À la femme », *Oublieuse mémoire*, p. 534.

¹³³⁴ « Dieu crée l'homme », *La Fable du monde*, p. 356.

¹³³⁵ « Le Gaucho », *Débarcadères*, p. 130.

¹³³⁶ « L'Escalier », *Oublieuse mémoire*, p. 497.

¹³³⁷ « La Seine parle », *L'Escalier*, p. 580.

¹³³⁸ « L'Arbre », *Les Amis inconnus*, p. 343.

De même, dans :

Mon sang noircit d'un sombre éclat¹³⁴⁰,

l'audace de l'oxymore est limitée par la double valeur que nous attribuons au sang, symbole traditionnel de la vie *et* de la mort.

Bref, dès que se manifeste à travers un thème ou un motif le modèle duel, il apporte à la séquence paradoxale une caution culturelle qui, forcément, l'atténue.

c) Les paradoxes métaphysiques

Quant à la thématique concernant l'au-delà et plus précisément la transcendance et la mort, elle génère des paradoxes de par la profonde perplexité de l'esprit humain devant les mystères qu'elle soulève. On se souvient que pour Jeanne d'Arc, déjà, le poète avait inventé un espace paradoxal. Rien d'étonnant si un ange suscite lui aussi le paradoxe, puisque ses pouvoirs surnaturels échappent à la logique binaire :

Tu fais face de tous côtés

Sans avoir à te morceler

[...]

Ton miracle, ô doux entêté,

C'est d'être là quand tu t'absentes¹³⁴¹.

Bien évidemment, Dieu fera l'objet de formules encore plus frappantes, mais toutes ne seront pas de même nature. Certes, nous le savons, le texte contient des séquences énergiques qui heurtent la représentation dominante en mettant des bornes au pouvoir divin, mais à l'inverse, il en est d'autres qui utilisent le paradoxe très conventionnellement pour évoquer la grandeur d'un Dieu inaccessible à l'entendement humain¹³⁴². Le point de vue est alors le suivant : puisque par essence la divinité transcende notre logique, Dieu ne peut que siéger au-dessus des contraires. Les paradoxes sont alors induits par le thème, ils se mettent au service d'une tradition séculaire et par là même, leur force reste limitée.

Le thème de la mort apporte lui aussi une atténuation interne à de nombreuses séquences. Déjà, le mot est ambigu, puisqu'il désigne tantôt la cessation de la vie, tantôt l'état qui s'ensuit pour l'éternité. On trouve la trace de cette ambiguïté dans « Tu disparaîs » :

La lune qui te suit prend tes dernières forces

¹³³⁹ « Marseille », *Débarcadères*, p. 141.

¹³⁴⁰ « L'obscurité me désaltère... », *La Fable du monde*, p. 377.

¹³⁴¹ « L'Ange des catacombes », *L'Escalier*, p. 589.

¹³⁴² Cf., entre autres, les séquences suivantes : « Sans bouger je déambule et je vais de ciel en ciel » (« Tristesse de Dieu », *La Fable du monde*, p. 368) « Dieu allant à pas de géant De l'un à l'autre tout le temps Sans avoir besoin de bouger Ni quitter son monde étagé » (« La Colombe », *Oublieuse mémoire*, p. 494) « Et malgré sa taille humaine Dieu pouvait se pencher sans effort sur les monts immenses et les vallées, Il était toujours à l'échelle » (« Genèse », *Oublieuse mémoire*, p. 522).

Et te bleuit sans fin pour ton ultime jour¹³⁴³,

où *ultime* et *sans fin* renvoient chacun à une acception différente. Haut lieu des ambivalences et des contradictions, défi lancé à l'intelligence et relevé par l'imagination, la mort induit des formules qui témoignent de l'effort d'un vivant pour concevoir avec ses propres outils une notion qui lui échappe obstinément :

Avez-vous vu mes yeux errer dans ces parages
Où le loin et le près ignorent les rivages¹³⁴⁴.

Faute de mieux, l'homme pense le vide par le plein, l'absence par la présence et cela donne dans le texte :

Et maintenant me voici
Agenouillée sans genoux
[...]
De mon absence de tête
À mon absence de pieds
Comme une triste marée
Qui se ferait sans la mer¹³⁴⁵.

Du reste, la mort a de tous temps inspiré des sentiments contradictoires et un espoir de délivrance peut coexister avec l'effroi devant le néant. On retrouve ici cet antagonisme :

Notre crainte de mourir
Notre douceur de mourir¹³⁴⁶.

Mais dans l'imaginaire collectif comme chez le poète, la « crainte » l'emporte souvent, ce que le paradoxe semble plus apte à exprimer qu'un langage platement univoque. Comment dire autrement, en effet, un pouvoir aussi inquiétant qu'inconcevable :

Elle aime mieux passer
Par les portes fermées¹³⁴⁷.

Par ailleurs, on s'en souvient, la mort est souvent présentée comme un prolongement de la vie. Entre les deux, pas de rupture : le dualisme de Supervielle, essentiellement dynamique, exige une libre circulation entre les deux pôles de cette opposition comme de toute autre. Mais la mort comme un écho assourdi de la vie, cela nous renvoie à une croyance très largement répandue. De fait, des formules comme « **larmes sans yeux** »¹³⁴⁸, « **toucher sans les doigts** »¹³⁴⁹ évoquent une tradition que l'on reconnaît

¹³⁴³ 1939-1945, p. 443.

¹³⁴⁴ « Le Mort en peine », 1939-1945, p. 446.

¹³⁴⁵ « Je suis une âme qui parle... », *Les Amis inconnus*, p. 308.

¹³⁴⁶ « Offrande », *Gravitations*, p. 205.

¹³⁴⁷ « Puisque nos battements... », *La Fable du monde*, p. 380.

¹³⁴⁸ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

sans peine : il erre dans l'au-delà des esprits qui ont gardé le souvenir de leur corps, bref, des fantômes. Quant à la caractérisation :

[...] un accent qui ressemble à celui du silence¹³⁵⁰,

elle s'explique elle aussi par cette représentation, mais également par l'association très répandue de la mort à un silence infini. Ce dernier lieu commun peut engendrer des séquences plus troublantes encore :

[...] une oreille qui déjà distingue les bruits à rebours,
Une oreille pour silences et fermée à tous les bruits¹³⁵¹,

mais tout bien pesé, ces paradoxes relèvent d'une démarche connue : puisque la mort ne se laisse pas apprêhender, parlons-en avec des mots de vivants et rappelons sans cesse qu'ils ne sont pas adéquats.

Bref, les thématiques liées à la mort et à la transcendance tout à la fois induisent et désamorcent les paradoxes : par le mystère qu'elles recèlent, elles génèrent des formules paradoxales que, du même coup, elles contribuent à résoudre.

d) Paradoxe et création poétique

Un autre thème atténué notamment les formules qu'il suscite par le même phénomène d'*induction-réduction* : il s'agit de l'écriture et de ses bienfaits. C'est en effet devenu un poncif d'attribuer des vertus thérapeutiques à la création littéraire, même quand elle reste étroitement liée au vécu quotidien. Autrement dit, selon le discours dominant, on dépasse ses souffrances en les exprimant, ou du moins on apprend à mieux vivre avec elles. Les vers qui suivent développent ce *topos* paradoxal :

« Un poète prenait les mots de tous nos jours
Pour chasser sa tristesse avec une nouvelle
Tristesse infiniment plus triste et moins cruelle [...] »¹³⁵²

de même que, dans *Naissances*, le discours illustratif qui suit l'affirmation générale : « **Les mots les plus retors désarment sous ma plume** »¹³⁵³.

En outre, l'image du poète qui se dégage des paradoxes rejoint à bien des égards les stéréotypes véhiculés par la *doxa*. En effet, dans nos sociétés, l'artiste se positionne globalement *en marge*, il rompt avec les modèles les plus répandus et, selon le discours

¹³⁴⁹ *Ibid.*

¹³⁵⁰ « Au feu ! », *Gravitations*, p. 227.

¹³⁵¹ « Maladie », 1939-1945, p. 466.

¹³⁵² « Mes frères qui viendrez, vous vous direz un jour... », *Les Amis inconnus*, p. 311-312.

¹³⁵³ Rappelons ces vers déjà cités : « Même le mot vieillard redoutable entre tous Fait pivoter vers moi un tout neuf tournesol Brillant comme un jeune homme. Hache du désespoir taciturne en ma main Tu te mets à chanter comme fait l'espérance » (« Le Malade », *Naissances*, p. 553).

dominant, le portrait du poète comporte notamment ces quelques traits : dilettante, distrait, vivant dans un monde qui n'appartient qu'à lui et condamné de ce fait à une irréductible solitude. On l'a vu, chez Supervielle, de nombreuses séquences paradoxales répondent à cette représentation¹³⁵⁴.

Il apparaît donc que le thème et éventuellement tel ou tel motif s'y rattachant peuvent influer notamment sur la teneur paradoxale d'une séquence : en fait, ils limitent l'impact de la figure en même temps qu'ils l'induisent. Certains paradoxes sont en effet plus « convenus » que d'autres. Cela se vérifie dans les domaines qui touchent à la sagesse ancestrale, dont le discours se fait entendre chaque fois que l'expérience dément les données immédiates des sens, ou lorsque coexistent plusieurs *doxas*, l'une prenant évidemment le contre-pied de l'autre. De même, les schémas dualistes induisent ici des juxtapositions paradoxales. Le thème, également, appelle le paradoxe lorsqu'il défie l'intelligence, c'est-à-dire quand il pose des questions vouées à rester sans réponse (sur la transcendance, notamment, ou sur la mort) : l'étendue du mystère et la perplexité de l'homme qui l'envisage entraînent alors tout naturellement le dépassement de la loi de non-contradiction dans une dynamique qui accepte, sinon recherche, le paradoxe. Enfin, la création et tout particulièrement l'écriture poétique sont des thèmes généralement porteurs de représentations marginalisantes : l'artiste n'est pas un homme comme les autres, prétend la *doxa* ; son comportement ne peut donc être que paradoxal.

C. Le genre (ou le sous-genre) et la tonalité

Parmi les éléments qui, traditionnellement, contribuent à l'intégration des énoncés paradoxaux, il faut également citer le genre ou le sous-genre dont ils relèvent et, éventuellement, la tonalité. On sait que par exemple le discours amoureux ne recule pas devant les paradoxes, puisque, précisément, la force qui permet de les résoudre s'en trouve glorifiée. Le paradoxe fait alors partie du code. Et pour peu qu'il se rattache plus ou moins ostensiblement à une tradition baroque ou précieuse, le voici doublement légitimé, puisqu'il constitue l'un des fleurons de cette tradition. Ainsi lorsque l'amoureux de Paris se déclare « *[f]idèle à [un] ciel où déambulent de grands nuages infidèles* »¹³⁵⁵, s'avouant par là, conformément à l'éthique et à l'esthétique baroques, fidèle à l'infidélité, la construction même du vers, et à travers elle, la référence culturelle nous font entrer dans une parfaite circularité : la figure renvoie à une tradition qui la rend hautement

1354 Cf. par exemple : « Il faut peiner même pour ne rien faire » (« Interrogations », *Oublieuse mémoire*, p. 532) « Le poète vit dans une grande forêt où le coucou sonne des heures insensées. Voici 3 heures et, après une pause de quelques secondes à peine, voilà 9 heures qui sonnent et 21 heures » (« Chercher sa pensée », *Le Corps tragique*, p. 653) « Le poète fait de la solitude et du mystère même avec les visages les plus aimés, les plus quotidiens » (*Ibid.*, p. 654). On pourra objecter que certaines de ces citations se prêtent à plusieurs lectures, notamment la première : 1. Ne rien faire fatigue (interprétation accréditant l'image du poète « dilettante ») ; 2. Beaucoup d'efforts, parfois, n'aboutissent à rien. Même si le contexte nous oriente vers la seconde interprétation, la première ne s'efface pas complètement et le *topos* dominant reste présent en filigrane, du moins si l'on admet qu'en littérature, et qui plus est en poésie, « plusieurs choses sont signifiées en même temps, sans que le lecteur soit requis de choisir entre elles » (Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1975, p. 118).

1355 « Paris », *Naissances*, p. 554.

prévisible, sinon nécessaire. De même, la séquence suivante :

Aveugle, il aime au loin chercher fortune
N'y voyant clair que pour blondes et brunes¹³⁵⁶

manifestement inscrite dans la mouvance précieuse, acquiert une sorte d'évidence, de par l'accord qui règne entre le paradoxe et la rhétorique, pleinement assumée, qui l'engendre. On pourrait encore citer ce petit texte en prose :

Qu'est-ce que c'est que cette énorme oreille restée toute seule dans ma chambre ? Mais c'est l'oreille de la bonne qui écoute même quand elle n'est pas là¹³⁵⁷

qui, en se déroulant, produit le genre (fantastique) et le mode (humoristique) dont il relève. Or l'un et l'autre, et principalement le genre (cf. par exemple « La Main », de Maupassant), « justifient » à leur façon la dissociation paradoxale de l'oreille inquisitrice.

D. La tradition du paradoxe

Le paradoxe possède en outre une tradition propre. La poésie française est en effet parcourue par un courant paradoxal très ancien. Certes, cela ne nous autorise pas à postuler une filiation. Ressemblance ne signifie pas influence. Cependant, il s'est constitué au fil des siècles une tradition qu'on ne peut négliger : le paradoxe et plus précisément l'oxymore portent la marque d'une certaine rhétorique qui fait grand cas de l'habileté, des audaces verbales, de l'artifice. Bref, la figure n'est pas « innocente », si bien qu'une séquence reproduisant sa forme canonique (substantif + adjectif antinomiques) sentira peser sur elle une longue histoire. Après tout, les suites « **amis inconnus** » ou « **sur place à toute allure** »¹³⁵⁸ ne diffèrent en rien de « la folle sagesse » ou de « l'arrêt mouvant » de Chartier¹³⁵⁹. En maniant l'oxymore, les poètes du moyen-âge, puis ceux de l'époque baroque et les précieux y ont laissé leur empreinte, de sorte que la figure est devenue inséparable de son histoire et que son usage répété renvoie à une tradition maniériste longtemps cultivée par d'habiles faiseurs prêts à toutes les audaces pourvu qu'elles fussent bien tournées.

À quoi nous conduisent ces remarques ? À constater que les figures les plus efficaces ne sont pas forcément celles qu'on pense. Une tradition rhétorique semble bien affaiblir les oxymores au dessin trop parfait : le choc lexical y est à son comble, mais il rend un son de convention. On voit par là que l'efficacité d'une figure ne peut s'apprécier indépendamment de son histoire.

2. Paradoxe et histoire

¹³⁵⁶ « Le Sang », *Naissances*, p. 547.

¹³⁵⁷ « *Pour avoir demandé à vivre, vous serez durement punis...* », *Le Corps tragique*, p. 643.

¹³⁵⁸ « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 510.

¹³⁵⁹ Auteur, notamment, de poèmes courtois (v. 1385-v. 1433).

Le rôle de l'*histoire événementielle* dans la « justification » du paradoxe n'est pas non plus à négliger, en particulier dans la deuxième moitié de l'oeuvre, c'est-à-dire lorsque le poète ne se concentre plus sur l'affrontement de ses « monstres »¹³⁶⁰ intimes et qu'en même temps la gravité des événements l'interpelle¹³⁶¹. C'est donc, à quelques exceptions près¹³⁶², l'*histoire récente* ou en train de s'écrire qui pénètre dans l'univers poétique — et permet de décoder bien des paradoxes.

À plusieurs reprises, celle-ci fournit en effet un cadre de référence des plus explicites. Le titre *1939-1945* en apporte la preuve, la poésie de Supervielle reconnaît sans détour ses liens avec l'*histoire*. Parmi beaucoup d'autres, ces quelques vers le confirment, non sans préciosité :

Au milieu du danger
S'éteint quelque merveille
Qui préfère mourir
Pour ne pas nous trahir
*En demeurant pareille*¹³⁶³.

La séquence s'éclaire par la thématique de la guerre : dans un tel contexte, perdurer dans son être serait une trahison. Le même souci de rattacher sans équivoque le poème à la situation historique, en l'occurrence l'*occupation allemande*, se manifeste dans le titre et le sous-titre (« *France / (1943)* ») qui précèdent ces énoncés paradoxaux :

France, tu nous bandes les yeux
Nous ne pouvons plus voir que toi.
[...]
Ô prisonnière, ô souveraine¹³⁶⁴.

Bien évidemment, la mention de la date reste un procédé parmi d'autres. Un titre-dédicace tel que « *À nos amis hongrois* » dans un recueil paru en 1959 — et à plus forte raison deux ans plus tôt dans un hommage collectif ou dans *Le Figaro littéraire* — est aussi explicite que des chiffres. Autrement dit, la référence à un événement de l'*histoire contemporaine* connu de tous ne peut manquer d'atténuer la tension sémantique entre ces deux vers :

¹³⁶⁰ Cf. Octave Nadal, *op. cit.*, p. 265.

¹³⁶¹ Ces deux conditions devaient être réunies pour que l'*histoire* fût prise en compte. Ainsi, pendant la guerre de 14-18, la priorité était encore pour le poète de se couper du monde extérieur, de s'isoler par l'*écriture* : « Je vous prends à témoin, encrier, plume, Pour la première fois me voilà seul, Et de mon gros tabac noiraud je vous enfume. Je ne désire rien que d'être avec moi-même, Je place mes pensers chers en face de moi, Et je leur dis : "Causons, De ce que vous voudrez, sans aucune façon, Ou bien, doucement, restons cois" » (« *Encrier, oasis noire...* », *Poèmes*, p. 87).

¹³⁶² Cf. notamment les séquences concernant Jeanne d'Arc.

¹³⁶³ « *Paris* », *1939-1945*, p. 410.

¹³⁶⁴ *1939-1945*, p. 415.

Nous qui ne croyons pas
Nous qui prions pour vous¹³⁶⁵

La séquence se lit comme un « paradoxe de circonstance » : c'est en effet la situation sans issue des dédicataires qui amène à se tourner vers Dieu même les incroyants. De même, au lendemain de la seconde guerre mondiale, le titre « Guerre et paix sur la terre » renvoie à des événements inscrits dans toute les mémoires et le paradoxe, ainsi contextualisé, prend un sens imagé qui l'atténue :

Et chacun avait à la bouche le goût de ses propres cendres¹³⁶⁶.

Mais le contexte sait se faire plus allusif. Ainsi les deux comparaisons :

Le monde est devenu fragile
Comme une coupe de cristal
[...]
Un roc est aussi vulnérable
Qu'une rose sur un rosier

tout comme l'invitation finale :

Regagnons vite nos nuages
Puisqu'il n'est pas d'asile sûr
Dans le solide et dans le dur¹³⁶⁷

sont situées historiquement, mais de façon volontairement imprécise. En effet, le poème où elles figurent, publié dans un premier temps en revue sous le titre « 1953 », a été rebaptisé « Notre ère » au moment d'être recueilli dans *L'Escalier*. Autrement dit, le titre initial, qui « **explicitait plus nettement le contexte historique de ce poème** »¹³⁶⁸ par sa référence à une année particulièrement troublée (une sérieuse menace de guerre atomique pesait alors sur le monde), a été remplacé par une « **version [qui] prend plus de distance vis-à-vis de l'actualité immédiate** »¹³⁶⁹.

Ainsi le paradoxe peut-il être situé d'après des paramètres extratextuels. D'abord, il s'inscrit dans une tradition qui influe sur sa réception. Plus précisément, sa prévisibilité et à l'inverse son audace dépendent étroitement de cette tradition. Aussi convient-il pour en juger de prendre en compte le statut de la séquence au regard du code général, son thème, le genre ou le sous-genre dont elle relève, sa tonalité, sans oublier l'histoire spécifique du discours paradoxal. Bref, l'axe diachronique permet de l'éclairer. Mais s'il subit l'influence de sa propre tradition, le paradoxe peut aussi être une réponse à l'histoire

¹³⁶⁵ *Le Corps tragique*, p. 613.

¹³⁶⁶ *Oublieuse mémoire*, p. 527.

¹³⁶⁷ « *Notre ère* », *L'Escalier*, p. 586.

¹³⁶⁸ Pléiade, Notes et variantes, p. 1008.

¹³⁶⁹ *Ibid.*

événemmentielle, d'où il tire alors sa justification, voire sa légitimité en tant que figure d'élection de la *résistance* à la tyrannie et au bellicisme.

II. Le contexte linguistique du paradoxe

Cela dit, on ne pourra apprécier le paradoxe *in situ* sans se référer au contexte linguistique¹³⁷⁰. Or, pour être opératoire, cette notion oblige à distinguer plusieurs niveaux, du macrocontexte au contexte proche. Nous envisagerons donc successivement l'*oeuvre*, le *recueil* et la *section*, puis, évidemment, le *poème* et le *contexte immédiat*. Ces deux derniers niveaux revêtiront une importance particulière, puisqu'ils constituent le contexte le plus étroitement lié à la séquence, mais aussi le seul perceptible pour la plupart des lecteurs, qui reconnaissent lire les poèmes isolément¹³⁷¹. Sans doute recourons-nous ici à deux critères divergents, le second (la réception) occultant l'*organicité* de l'ensemble postulée par le premier (la prise en compte de l'*oeuvre*, du *recueil* et de la *section*). Il reste qu'on ne saurait faire totalement abstraction des pratiques de lecture dès lors qu'elles influent sur la perception du paradoxe.

1. L'*oeuvre* comme contexte : le cas des « paradoxes forts »

Le rôle contextualisant de l'*oeuvre* est surtout déterminant pour les séquences dont l'intégration n'est assurée à aucun autre niveau. Car il faut éviter ici toute systématisation : si d'ordinaire, chez Supervielle, le conteur « surveille l'imagination du poète »¹³⁷², son contrôle se relâche parfois et certaines séquences peuvent être légitimement appelées formes *fortes*, puisque le contexte proche ne les atténue en aucune manière. Cette désignation rejoint d'ailleurs celle de Mariana Tutescu, qui parle de « paradoxes forts », après avoir introduit la notion en ces termes :

La cristallisation du paradoxe se fait graduellement, sur une échelle du paradoxisme¹³⁷³, qui est un paradigme scalaire dont le niveau inférieur témoigne d'une structure paradoxale ténue, vague, diluée, fortement modalisée [...] et dont

¹³⁷⁰ Nous aurions pu utiliser ici le terme de *cotexte*. Nous avons préféré, à la suite d'Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, « appeler[er] ici **contexte**, en suivant la terminologie traditionnelle, l'entourage linguistique d'un élément » (*Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », n° 397, 1995, p. 764), afin, notamment, de ne pas multiplier les néologismes (*microcotexte*, *macrocotexte*...).

¹³⁷¹ Une enquête menée auprès de 116 étudiants et stagiaires du centre IUFM de Perpignan montre que la très grande majorité des lecteurs ne lit pas les recueils, ni même les sections, dans leur intégralité. De plus, parmi ceux qui déclarent lire les recueils en entier, les deux tiers s'interrompent n'importe où, « quand ils en ont assez », et non pas forcément à la fin d'une section. Cela, évidemment, ne favorise pas la perception de l'architecture d'ensemble et amortit les jeux d'écho à l'intérieur de la section.

¹³⁷² In Aimé Patri, « Entretien avec Jules Supervielle sur la création poétique », *Paru*, n° 45, août 1948, p. 9.

¹³⁷³ *C'est l'auteur qui souligne.*

le chaînon supérieur est illustré par une structure paradoxale condensée, dense, tendue.¹³⁷⁴

L'étude de ces formes fortes permettra de voir corollairement quelle stratégie se met en place pour les intégrer.

A. Leur place dans le poème

Où peut-on s'attendre à trouver ces paradoxes forts ? Très logiquement, ils se situent volontiers en position inaugurale, là où le texte n'a pu les préparer ni les atténuer — ainsi à l'ouverture du recueil dans *Le Forçat innocent* :

Je ne vois plus le jour
Qu'au travers de ma nuit¹³⁷⁵

et, plus discrètement, dans *Naissances*, où les « chevaliers », au lieu de se conformer à l'imaginaire collectif en redressant les torts et en protégeant les faibles, s'apprêtent à « massacrer un cœur » :

Chevaliers de la nuit blanche, [...]
On se heurte, on chuchote, on se félicite
Avant de repartir pour massacrer un cœur¹³⁷⁶.

En outre, le poème s'ouvre volontiers par une séquence forte, comme l'attestent ces quelques *incipit* qui entrent de plain-pied dans le paradoxe :

Solitude, tu viens armée d'êtres sans fin dans ma propre chambre¹³⁷⁷

Chaque objet séparé de son bruit, de son poids¹³⁷⁸

Quand nul ne la regarde,
La mer n'est plus la mer¹³⁷⁹

Tout est pareil chez l'homme qui se dresse
Pour voir le fond de ce qui le morfond¹³⁸⁰

Le monde allait à reculons

¹³⁷⁴ « *Paradoxe, univers de croyance et pertinence argumentative* », *Le paradoxe en littérature et en linguistique*, op. cit., p. 82. De même, Yves Barel écrit dans *Le paradoxe et le système*, Presses Universitaires de Grenoble, 1979 : « Il faut admettre cette violence à l'épistémologie ordinaire du paradoxe, violence qui consiste à réintroduire la gradualité et la continuité dans le paradoxe, à côté du discontinu et du digital. Les choses peuvent être plus ou moins paradoxales selon le moment, un paradoxe peut être plus ou moins maîtrisé, etc. » (p. 314-315) ; c'est l'auteur qui souligne.

¹³⁷⁵ « *Le Forçat* », *Le Forçat innocent*, p. 235.

¹³⁷⁶ « *Insomnie* », *Naissances*, p. 541.

¹³⁷⁷ « *Le Poids d'une journée* », *Les Amis inconnus*, p. 331.

¹³⁷⁸ « *Le Monde en nous* », *Les Amis inconnus*, p. 340.

¹³⁷⁹ « *La Mer secrète* », *La Fable du monde*, p. 402.

Vers son commencement polaire¹³⁸¹.

Mais le « paradoxe fort » peut aussi se glisser à l'intérieur du poème, comme en témoigne l'apparition de cette formule après dix vers tout empreints de sérénité :

Nous luisons comme la mort¹³⁸².

Enfin, la forme forte s'impose parfois en position finale, notamment quand le poème s'achève en parcourant une structure bipolaire récurrente telle que *bruit-silence* :

Et je restais interdit
Comme un coquillage gris
Déserté par l'océan
Et dont le silence et l'âge
Bourdonnaient seuls sur la plage¹³⁸³

Le silence perd le nord
Et chantonner dans la mort¹³⁸⁴.

À la clôture, la forme forte peut aussi donner la clé du poème, en expliquer l'origine, ce qui reconnaît au paradoxe un rôle important dans l'engendrement du texte :

Qu'il me suffise de te dire
Que c'est ton sage testament
Qui par secret renversement
M'emprisonna dans ce délire¹³⁸⁵.

Ainsi voit-on apparaître dans ces formes fortes des constantes et de légères différences induites par leur place. Dans tous les cas, elles posent fermement l'originalité de l'univers poétique. D'emblée elles produisent une touche de ce « mystère », que Jean Paulhan, l'ami le plus proche et le conseiller le plus écouté de Supervielle, caractérisait d'un double oxymore : « *Il est inconcevable, mais banal ; obscur, mais rayonnant* »¹³⁸⁶. Ce « mystère », en l'occurrence, est produit par des forces qui, tantôt menacent l'intégrité de l'univers poétique, tantôt la renforcent de liens multiples. En ouverture, et plus rarement en finale, les paradoxes forts témoignent en outre du pouvoir stimulant de la relation paradoxale dans l'expérience poétique. Mais le contexte large — nous entendons ici le « contexte oeuvre » — va induire pour ces formes une autre lecture, complémentaire de

¹³⁸⁰ « Le Don des larmes », *Le Corps tragique*, p. 596.

¹³⁸¹ « Le monde allait à reculons... », *Le Corps tragique*, p. 604.

¹³⁸² « La Terre », *Débarcadères*, p. 143.

¹³⁸³ « Confusion », *Oublieuse mémoire*, p. 535.

¹³⁸⁴ « Survivre », *Oublieuse mémoire*, p. 538.

¹³⁸⁵ « Testament », 1939-1945, p. 469.

¹³⁸⁶ *Clef de la poésie*, Gallimard, 1944, réédit. 1989, p. 19.

celle-ci.

B. L'intégration des formes fortes

Comment un univers préférant la continuité à la rupture peut-il s'accommoder de ces tensions contradictoires ? En fait, les paradoxes forts trouvent, sinon leur résolution, du moins une atténuation par référence au « contexte œuvre ». C'est ainsi que la séquence qui clôture l'un des poèmes de « Peurs » :

Laissez ce corps d'homme tranquille,
Jamais vous ne pourrez l'atteindre
Dans les lointains qui sont en lui¹³⁸⁷

s'intègre à la logique d'ensemble du code textuel pour qui connaît « la correspondance profonde de l'espace intérieur et de l'espace extérieur, si souvent évoquée dans la poésie de Supervielle »¹³⁸⁸. De même, ces fragments :

Quand nul ne la regarde,
La mer n'est plus la mer¹³⁸⁹

La mer n'est jamais loin de moi,
[...]
Même en un cirque de montagnes
Et tout enfoncé dans les terres,
Je me retourne et c'est la mer¹³⁹⁰

sont moins déroutants si on les rapproche de ceux qui, dans d'autres poèmes, expriment l'importance du regard et de son pouvoir sur le monde des choses, voire un idéalisme faisant dépendre l'*objet* du seul *sujet*. Similairement, ces formules qui induisent de façon plus ou moins abrupte une temporalité paradoxale :

Et tout cœur qui s'est arrêté
Ne bat plus que d'avoir été¹³⁹¹

Tu gravis cent mille ans sans sortir du jardin
Et puis tu les descends, les siècles assassins¹³⁹²

Le monde allait à reculons
Vers son commencement polaire¹³⁹³

¹³⁸⁷ « Quatorze voix en même temps... », *Le Forçat innocent*, p. 277.

¹³⁸⁸ Françoise Brunot-Maussang, Pléiade, Notes et variantes, p. 948.

¹³⁸⁹ « La Mer secrète », *La Fable du monde*, p. 402.

¹³⁹⁰ « La Mer proche », *Oublieuse mémoire*, p. 513.

¹³⁹¹ « Jeunes filles de Jean Giraudoux », 1939-1945, p. 458.

¹³⁹² « Le Coq », *Oublieuse mémoire*, p. 511.

s'éclairent pour un lecteur déjà familier du temps superviellien dont on sait qu'il se parcourt dans les deux sens et qu'il fait parfois coexister des époques différentes. En d'autres termes, la clé de ces paradoxes se trouve dans la « grammaire » de l'oeuvre où présent et passé ne s'excluent pas, où, plus précisément, le second perdure dans le premier, de même que la vie dans la mort.

Bref, des jeux d'écho parcourrent l'oeuvre et lui confèrent une cohérence propre en même temps qu'ils intègrent les paradoxes forts. Ainsi, la formule :

Un homme grand, barbu et *plusieurs fois lui-même*¹³⁹⁴

serait à coup sûr plus impénétrable si ailleurs de nombreux phénomènes de dédoublement (cf. par exemple « *Alter ego* »¹³⁹⁵) et des dissociations au sein même de l'instance énonciatrice n'y préparaient indirectement. De même, en se répétant, la séparation de la *partie* et du *tout* tend à « grammaticaliser » une forme telle que :

Ces ailes d'oiseaux près d'oiseaux sans ailes
Volant malgré tout comme à tire d'ailes¹³⁹⁶.

L'exemple du bestiaire va dans le même sens. Les « *grands loups familiers* »¹³⁹⁷, s'ils restent énigmatiques, trouvent forcément leur place dans un univers où le lion « s'efface » tout effrayé devant l'antilope¹³⁹⁸, où le tigre ne se montre pas plus hardi¹³⁹⁹, où même les chevaux¹⁴⁰⁰, le chien¹⁴⁰¹ et les oiseaux¹⁴⁰² sont inducteurs de paradoxes — ou du moins impliqués dans des rapports paradoxaux.

¹³⁹³ « Le monde allait à reculons... », *Le Corps tragique*, p. 604.

¹³⁹⁴ « Quand le sombre et le trouble et tous les chiens de l'âme... », *La Fable du monde*, p. 383.

¹³⁹⁵ *Les Amis inconnus*, p. 338-339.

¹³⁹⁶ « Ce peu... », 1939-1945, p. 440.

¹³⁹⁷ « Insomnie », *Naissances*, 541.

¹³⁹⁸ « L'Antilope », *Les Amis inconnus*, p. 334.

¹³⁹⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰⁰ Cf. chapitre III. V. aussi « Protégeons de la main ta lumière, mon cœur... », *Les Amis inconnus*, p. 325. ; « Allons, mettez-vous là au milieu de mon poème... » et « Chevaux sans cavaliers », *La Fable du monde*, p. 391-392 et 403.

¹⁴⁰¹ V. en particulier « Plein ciel », *Le Forçat innocent*, p. 285-286 et « Sort-il de moi ce chien avec sa langue altière... », *Naissances*, p. 544.

¹⁴⁰² V. notamment « L'Oiseau » et « Vivre encore », *Les Amis inconnus*, p. 300 et 325-326 ; « Arbres malgré les événements... », *La Fable du monde*, p. 384-385 ; « Aérien bestiaire », 1939-1945, p. 440 et « Ce peu... », *ibid.* ; « L'Oiseau de vie », *Oublieuse mémoire*, p. 493 ; « Le Chant du malade », *L'Escalier*, p. 574-575 ; « Une apparition tonnante de corbeaux... », *Le Corps tragique*, p. 599.

Il apparaît par conséquent que la thématique joue un rôle intégrateur considérable pour ces formes fortes et ce, à un double niveau. D'abord, l'ensemble des structures thématiques binaires, en effaçant les frontières entre les contraires, instaure un code qui rend acceptables des séquences telles que :

Mais, ô raison, n'es-tu pas déraison
Qui dans mon crâne aurait changé de nom [...] ?¹⁴⁰³

Ne serais-je plus certain
Que des formes incertaines ?¹⁴⁰⁴

Dans l'oubli de mon corps
Et de tout ce qu'il touche
Je me souviens de vous¹⁴⁰⁵
Pleurer de joie c'est pleurer de détresse¹⁴⁰⁶.

Ensuite, chaque thème binaire contribue plus précisément à l'intégration des formules paradoxales qu'il induit. La lecture de l'oeuvre permet par exemple de saisir des relations entre les segments, paradoxaux ou non, qui par des phénomènes à répétition de réflexion du bas vers le haut, d'inversion de la profondeur, de vertige ascensionnel et d'attraction céleste, assurent l'intégration des séquences suivantes :

Tout est pareil chez l'homme qui se dresse
Pour voir le fond de ce qui le morfond¹⁴⁰⁷

Et porté sur *l'abîme où s'engouffre le ciel*,
J'entends le souffle en moi des étoiles en marche¹⁴⁰⁸.

Il en va évidemment de même pour les autres structures thématiques en *continuum* telles que *silence-bruit*, *vie-mort*. Dès lors que l'ensemble des recueils nous propose de façon récurrente la cohabitation du silence et du bruit — au point que chaque contraire peut devenir à tout instant l'avatar de l'autre —, le lecteur de l'oeuvre est à même d'intégrer au code textuel ces formes fortes :

Le silence perd le nord
Et chantonne dans la mort¹⁴⁰⁹

¹⁴⁰³ « L'Ironie », *L'Escalier*, p. 579.

¹⁴⁰⁴ « Une main entre les miennes... », *L'Escalier*, p. 581.

¹⁴⁰⁵ « Dans l'oubli de mon corps », *La Fable du monde*, p. 391.

¹⁴⁰⁶ « Le Don des larmes », *Le Corps tragique*, p. 596.

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*

¹⁴⁰⁸ « Le Mort en peine », *1939-1945*, p. 446.

¹⁴⁰⁹ « Survivre », *Oublieuse mémoire*, p. 538.

Dans le grand mutisme des cieux
Sonne un cor très silencieux¹⁴¹⁰.

De même, puisque dans le contexte général, les morts n'ont pas complètement rompu avec les vivants, que vie et mort, loin de s'exclure, sont unis par une essence commune, le lecteur familier de l'oeuvre ne percevra aucune incompatibilité entre la ruée des « **morts à la guerre** » impatients de participer à « *l'humble fête générale* »¹⁴¹¹ et les lois de l'univers poétique.

D'ailleurs, la référence à l'oeuvre pour « comprendre » le poème peut se faire explicite. En intitulant une section de *Naissances* « Nouveaux poèmes de Guanamiru », Supervielle nous renvoie à un ensemble de poèmes écrits vingt-cinq ans plus tôt, mais aussi à un monde gouverné par une imagination débridée, exceptionnellement dotée d'un pouvoir quasi-absolu. Grâce à cette référence, le lecteur sera à même d'interpréter un paradoxe fort tel que celui-ci :

L'autre moitié [de la terre] est dans la nuit où se façonnent et déjà conspirent
De sombres soleils en tournoyante formation¹⁴¹²,

c'est-à-dire qu'il va le relier à un code spécifique qui l'aurait intégré sans difficulté.

En somme, la situation de ces paradoxes varie selon l'angle de vue : en conflit avec le code textuel pour qui n'envisage qu'un contexte réduit, ils s'y conforment tout naturellement si l'on se réfère au *contexte oeuvre*. En d'autres termes, si les paradoxes forts nous apparaissent comme des formes impénétrables à la seule lumière du contexte proche, les contradictions qu'ils proposent s'atténuent à proportion de la largeur du cadre. Car dès lors que se multiplient les renvois à d'autres séquences similaires situées dans d'autres recueils, les formules les plus audacieuses tendent à se « grammaticaliser ». Il apparaît donc que la lecture des paradoxes, comme la *lecture* « tout court », suscite des interprétations différentes selon l'*empan* pris en considération, le poème ou son environnement immédiat d'une part, l'oeuvre intégrale ou plusieurs recueils d'autre part : dans le premier cas, le paradoxe fort résiste à l'intégration et la tension paradoxale se maintient avec vigueur, dans le second, cette tension se réduit et la formule entre dans un système d'annonces et de rappels, bref de *correspondances*, qui assure son assimilation par le code textuel.

2. Le recueil et la section

Mais dans la plupart des cas, le paradoxe, tributaire comme tout énoncé de son environnement linguistique, subit des influences moins diffuses que celles que l'on vient d'évoquer. Le *contexte* tel que nous l'entendrons désormais sera *fourni* dans des conditions de lecture ne réclamant pas une connaissance exhaustive de l'oeuvre. Il ne

¹⁴¹⁰ « Le héraut du soleil s'avance... », *Le Corps tragique*, p. 617.

¹⁴¹¹ « Guerre et paix sur la terre », *Oublieuse mémoire*, p. 528.

¹⁴¹² « Confiance », *Naissances*, p. 555.

s'agira donc plus, comme pour les formes fortes, d'une référence conditionnelle (elle suppose en effet une pratique de lecture propre à une infime minorité de lecteurs), mais d'un *donné* renvoyant à d'autres parties du recueil ou situé dans le voisinage de la séquence.

A. Le « *contexte recueil* »

Pour qui suit la progression d'un recueil, conformément au voeu du poète, qui attachait la plus grande importance à la composition de ses œuvres, les relations se multiplient entre les énoncés paradoxaux si bien que des réseaux se constituent d'un bout à l'autre du recueil — et inversement les paradoxes se lisent en référence à ces réseaux, qui les atténuent par la cohérence qu'ils instaurent. Ainsi, pour s'en tenir à une seule séquence de *Gravitations*, les « **mille poissons sans visage** » de « **Haute mer** »¹⁴¹³ seront perçus comme moins *paradoxaux* du simple fait que la même loi s'applique aux humains :

De loin voici que m'arrive
Un clair visage sans maître
[...]
Virez beaux gestes sans bras,
[...]
Regards sans iris ni racines¹⁴¹⁴,

aux plantes :

Nous cueillons et recueillons du céleste romarin,
De la fougère affranchie qui se passe de racines¹⁴¹⁵,

aux espaces et aux lieux :

Dans un monde clos et clair
Sans océan ni rivières,
Une nef cherche la mer¹⁴¹⁶

Village sans rues ni clocher,
Sans drapeau, ni linge à sécher,
[...]
[...] village sans tombeaux,
Sans râgements ni pâturages¹⁴¹⁷.

Sous l'angle inverse, le constat est identique : même si on se limite au seul recueil *Gravitations*, les structures en *continuum mouvement-immobilité*¹⁴¹⁸, *lumière-obscurité*

¹⁴¹³ P. 207.

¹⁴¹⁴ « Commencements », p. 172-173.

¹⁴¹⁵ « Apparition », p. 164.

¹⁴¹⁶ « Équipages », p. 173.

¹⁴¹⁷ « Le Village sur les flots », p. 207-208.

¹⁴¹⁹ et *silence-bruit* ¹⁴²⁰ donnent lieu à des énoncés paradoxaux assez fréquents pour se conférer mutuellement une relative prévisibilité et par là une certaine légitimité au regard du code textuel. Peu à peu se construit en effet au fil des poèmes un univers de référence où les contraires tendent puissamment l'un vers l'autre et parallèlement, chaque séquence paradoxale en vient à se lire selon ce code original.

Les paradoxes disjonctifs du *Forçat innocent* conduisent à la même remarque. Ils se répondent de façon si cohérente que s'élabore au fil des poèmes une « grammaire » propre au recueil qui va conditionner la lecture des différentes séquences. Ainsi, les formules marquant la coupure, le retrait de la force vitale ou le vide intérieur forment un réseau si consistant que chacune d'elles finit par se lire en référence aux autres ou plus exactement à la lumière de la grammaire textuelle que ces formules tout à la fois instituent et illustrent :

C'est un front sans visage, à l'écart des années¹⁴²¹

Robe sans corps, robe sans jambes,
[...]

Quel émoi dans la gorge absente¹⁴²²

Où courez-vous ainsi, *chères ombres sans hommes* ?¹⁴²³

J'entends les pas de mon coeur
Qui me quitte et se dépêche.
Si je l'appelle il m'évite
Et veut disparaître au loin¹⁴²⁴.

Le Corps tragique nous fournira un dernier exemple. Plusieurs séquences y entremêlent inextricablement les manifestations de la vie et de la mort, de l'être et du non-être. En voici quelques-unes :

¹⁴¹⁸ À titre d'exemples, on rappellera ici et plus bas quelques-uns de ces jeux d'écho entre séquences paradoxales développant un même motif : « Toute la forêt attend que la statue abaisse son bras levé » (« Hier et aujourd'hui », p. 197) et : « Voici les hautes statues de marbre qui lèvent l'index avant de mourir » (« Au feu ! », p. 227).

¹⁴¹⁹ Dans « 47 boulevard Lannes », la Terre « attis[e] sa flamme obscure » (p. 167) et dans « 400 atmosphères » « s'allument un à un les phares des profondeurs / Qui sont violemment plus noirs que la noirceur » (p. 206).

¹⁴²⁰ Sur cette isotopie, relevons le « silence assourdissant » (p. 160) du « Portrait », auquel répondent symétriquement les « mille bruits / [...] si pleins encor de silence » (p. 171) du « Matin du monde ». Cf. aussi « j'entendais votre silence » (« Observatoire », p.186), « Je cherche un point sonore / Dans ton silence clos » (« La Belle Morte », p. 201), tandis qu'en inversement, « des hommes considérés comme morts / [...] parl[e]nt avec un accent qui ressemble à celui du silence » (« Au feu ! », p. 227).

¹⁴²¹ « Le Forçat », p. 237.

¹⁴²² « Musée Carnavalet », p. 267.

¹⁴²³ « Feux du ciel », p. 269.

¹⁴²⁴ « L'Émigrant », p. 291.

Salut, entrons tous deux dans la mort des vivants¹⁴²⁵

Un cercle de maisons de briques, en arrêt,
Me brûle en se brûlant à d'anciennes flammes
*Puisque rien ne pérît de ce qui disparaît*¹⁴²⁶

Je suis et je ne suis plus¹⁴²⁷.

Ici encore, des jeux d'écho s'installent et les différentes formules constituent peu à peu une sorte d'*ensemble* qui influe sur la lecture de chacune d'elles en l'intégrant à la grammaire du texte. Bref, en générant un code spécifique, le recueil fournit la clé de bien des paradoxes.

B. Le « contexte section »

De longueur très variable¹⁴²⁸, les sections jouent d'abord un rôle atténuateur par leur titre. Dans *Le Forçat innocent*, par exemple, « *Ruptures* » prépare deux vers du premier poème :

Si je m'approche du miroir
Je n'y découvre rien de moi¹⁴²⁹,

mais aussi l'*incipit* du troisième :

Tout seul sans moi, tout privé de visage¹⁴³⁰

et ces deux formules de renchérissement :

Mon moi est loin, perdu dans quel voyage,
[...] le moi est parti sans conteste¹⁴³¹.

De même, ce paradoxe « géographique », qui ébauche une relation en se jouant des distances, illustre le primat de l'imaginaire que laissait attendre le titre « Mes légendes » :

Un boeuf gris de la Chine,
Couché dans son étable,
Allonge son échine

¹⁴²⁵ « J'ai veillé si longtemps que j'en suis effrayant... », p. 597.

¹⁴²⁶ « Londres », p. 614-615.

¹⁴²⁷ « La tortue parle », p. 644.

¹⁴²⁸ Ex. : quatorze poèmes dans « Matins du monde » et seulement deux dans « Intermittences de la terre », sans parler des poèmes qui, tels « Le Hors-venu » ou « Le Spectateur », constituent à eux seuls une section.

¹⁴²⁹ « Réveil », p. 271.

¹⁴³⁰ « Tout seul sans moi, tout privé de visage... », p. 272.

¹⁴³¹ *Ibid.*

Et dans le même instant
Un boeuf de l'Uruguay
Se retourne pour voir
Si quelqu'un a bougé¹⁴³².

Autrement dit, le discours paradoxal répond à l'« horizon d'attente » esquissé par le titre de la section.

Inversement, un titre paradoxal peut être en partie « explicité » par les textes qu'il annonce. Tel est le cas dans la section « Oublieuse mémoire », de même que dans « Les Amis inconnus », dont plusieurs poèmes éclairent indirectement le titre en évoquant des personnages, des objets et surtout des animaux privilégiés de la mythologie personnelle du poète.

À ce niveau intermédiaire, l'effet atténuateur provient aussi de l'unité de ton, et par là, des jeux d'écho qui caractérisent en principe les regroupements de textes. Les séquences paradoxales de « Un homme à la mer »¹⁴³³, par exemple, perdent de leur vigueur après « À Lautréamont »¹⁴³⁴, dont le climat puissamment onirique instaure un code qui rend prévisible l'imprévisible. Le même phénomène se répète chaque fois que plusieurs séquences se répondent à intervalles rapprochés : l'effet de surprise s'en trouve atténué et le rapport paradoxal affaibli. Ainsi, ces deux interrogations à deux pages de distance :

Mais, ô raison, n'es-tu pas déraison [...] ?¹⁴³⁵

Ne serais-je plus certain
Que des formes incertaines ?¹⁴³⁶

à la fois se renforcent et se « normalisent » réciproquement : toutes deux, en effet, convoquent des antonymes et à travers eux mettent en question les traits définitoires du signifié.

L'unité thématique d'un groupe de poèmes contribue de la même façon à l'atténuation des paradoxes. Cette séquence, en soi, profondément paradoxale, le montre bien :

Te voici là tout près, [...]
Et, dans un même temps, allongé sur mon lit
Debout près de l'armoire et sur la chaise assis¹⁴³⁷.

Inscrite dans un ensemble organisé autour des fractures intimes et des interrogations

¹⁴³² « Un boeuf gris de la Chine... », *Le Forçat innocent*, p. 286-287.

¹⁴³³ *Gravitations*, p. 224-225.

¹⁴³⁴ *Gravitations*, p. 222-223.

¹⁴³⁵ « L'Ironie », *L'Escalier*, p. 579.

¹⁴³⁶ « Une main entre les miennes... », *L'Escalier*, p. 581.

¹⁴³⁷ « Étranger à l'affût et parfois loin de moi... », *Les Amis inconnus*, p. 337.

qu'elles suscitent, ou pour mieux dire, « *autour du thème de la proximité ou de l'éloignement du sujet vis-à-vis de lui-même* »¹⁴³⁸, elle répond directement à la préoccupation dominante de la section, et cette adéquation lui confère une forme de légitimité. De même, la comparaison de Dieu avec un médecin surmené dans « Prière à l'inconnu »¹⁴³⁹ tempère les nombreux paradoxes liés à sa représentation anthropomorphique dans le poème suivant, « *Tristesse de Dieu* »¹⁴⁴⁰.

En fait, puisque le rapprochement de deux textes est souvent motivé par des liens thématiques étroits, il en résulte très normalement des correspondances entre séquences paradoxales. Cela se vérifie par exemple dans *Les Amis inconnus*, où, conséutivement, deux poèmes sur « *les voix intérieures* » engendrent des paradoxes dialogiques en juxtaposant des points de vue contradictoires¹⁴⁴¹, et dans *Le Corps tragique*, lorsque le souvenir déroule dans deux poèmes successifs sa logique ambiguë, à cheval sur passé et présent¹⁴⁴². Dans les deux cas, deux poèmes voisins proposent des énoncés qui, en se répondant, contribuent à légitimer la logique qui les sous-tend, voire l'instituent comme logique de référence.

3. Le « contexte poème »

Au niveau inférieur, le poème joue auprès du paradoxe un rôle intégrateur *multiforme*, notamment grâce aux titres et aux relations qui s'instaurent entre la séquence et d'autres fragments du poème. En outre, la situation d'énonciation posée par le paratexte ou dans le corps du poème peut influer sur la teneur paradoxale de l'énoncé.

A. *Les titres et les sous-titres*

a) Les relations titres / paradoxes

En annonçant le poème, le titre esquisse un horizon d'attente auquel le paradoxe pourra répondre plus ou moins directement. Dans ce cas, celui-ci se lira selon un code prédéfini, en fonction d'un cadre de référence posé au préalable. Prenons l'exemple du

¹⁴³⁸ Michel Sandras, *Pléiade*, Notes et variantes, p. 840.

¹⁴³⁹ *La Fable du monde*, p. 364.

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 367-369.

¹⁴⁴¹ Ex. dans « Quand le soleil... — Mais le soleil qu'en faites-vous... » : « — Mais le silence... — Il n'en est pas autour de vous, Tout fait son bruit distinct pour l'oreille de l'âme. Ne cherchez plus. — Et pourrais-je ne pas chercher, Je suis tout yeux comme un renard dans le danger. » (p. 338) et dans « Alter ego » : « Et la porte qui grince (On l'huila ce matin) Près du mur de clôture (Le mur n'existe plus) » (p. 339).

¹⁴⁴² « Elle [mon enfance] bouge sans bouger, elle sourit sans sourire, Elle se dresse, elle tourne et tout cela, immobile » (« Mon enfance voudrait courir dans la maison... », p. 627) ; « Que puis-je moi qui suis un souvenir Pourtant vivant, à cent lieues à la ronde, Et pourtant mort, partout en devenir » (« Pour ces yeux verts, souvenir de quels mondes... », p. 627).

« Hors-venu » : même s'il n'annonce pas précisément la simultanéité du jour et de la nuit, la réversibilité du temps ni la fusion des contraires, le titre laisse attendre des repères différents des nôtres et par là il contribue à l'intégration du discours paradoxal qui ouvre le poème :

Il couchait seul dans de grands lits
De hautes herbes et d'orties,
Son corps nu toujours éclairé
Dans les défilés de la nuit
Par un soleil encor violent
Qui venait d'un siècle passé
Par monts et par vaux de lumière
À travers mille obscurités¹⁴⁴³.

De même, le titre « Un Braque », qui renvoie à une oeuvre d'art et, à travers elle, à un créateur habitué à bousculer les conventions, laisse supposer que la symbolique traditionnelle des couleurs ne sera pas respectée et implique un code *ouvert* susceptible, par exemple, d'attribuer au *noir* une valeur paradoxale :

Les poissons d'un si beau noir
Qu'ils remplacent tout espoir
Par plus de sérénité
Que n'en montre un bel été¹⁴⁴⁴.

Dans un autre registre, c'est encore le cadre de référence qui s'ébauche dans le titre « Le Mirliton magique » et le sous-titre (« *Divertissement pour Laurence, ma petite-fille qui vint me voir, pour Noël, dans son berceau* »)¹⁴⁴⁵ : à coup sûr le texte va se dérouler sur un mode ludique et fantaisiste et dès lors se trouvent indirectement préparés les jeux sur les rapports logiques qui, plus bas, sous-tendront plusieurs paradoxes.

Le titre peut aussi annoncer plus directement la séquence paradoxale. Ainsi, « Confusion » prépare, sous un point de vue il est vrai assez général, le chassé-croisé :

L'église sentait le foin
Et la campagne l'encens¹⁴⁴⁶,

« La Mer proche » préfigure le discours paradoxal qui ouvre le poème :

La mer n'est jamais loin de moi,

¹⁴⁴³ *Les Amis inconnus*, p. 305. Il va sans dire que le discours paradoxal, une fois le cadre fourni par le titre, posséde sa propre dynamique : d'abord discret, lorsque les orties introduisent une allégorie dysphorique dans un contexte exprimant un bien-être simple et rustique, il va ensuite crescendo par son jeu sur la structure temporelle et sur l'axe sémantique *lumière-obscurité*. C'est alors la « fuite en avant » des paradoxes. Loin de se résorber dans le contexte, ils prolifèrent par contiguïté, chaque séquence transmettant à la suivante sa logique fondée sur la non-exclusion des contraires.

¹⁴⁴⁴ *Oublieuse mémoire*, p. 504.

¹⁴⁴⁵ *Le Corps tragique*, p. 628.

¹⁴⁴⁶ *Oublieuse mémoire*, p. 535.

Et toujours familière, tendre,
 Même au fond des plus sombres bois
 À deux pas elle sait m'attendre.
 Même en un cirque de montagnes
 Et tout enfoncé dans les terres,
 Je me retourne et c'est la mer¹⁴⁴⁷,

« La Belle au bois dormant » trouve un écho dans :
 Je la reconnaiss, jouissant de sa claire inexistence¹⁴⁴⁸
 et « L'Ange des catacombes » dans :
 Tu es un ange dépouillé
 Et de boue un peu barbouillé¹⁴⁴⁹.

Enfin, notons que les relations entre le titre et les séquences paradoxales ne sont pas univoques. Si « Alter ego »¹⁴⁵⁰ annonce bien deux voix, rien ne laisse deviner qu'elles seront discordantes et les échanges paradoxaux contenus dans le poème vont influer en retour sur le sens à donner au titre. Après lecture, la locution « alter ego » prend une signification très particulière : contrairement à l'usage, elle ne renvoie plus à l'identité de vues ni à l'harmonie¹⁴⁵¹, mais à une forme conflictuelle d'altérité. L'accent s'est déplacé de *ego* sur *alter*.

b) Titres et situations d'énonciation

Le titre peut aussi avoir une incidence sur l'intégration des paradoxes par la situation d'énonciation qu'il définit ou suggère, notamment quand il prend la forme d'une dédicace. Le premier poème du premier recueil (*Brumes du passé*) s'intitule : « À la mémoire de mes parents ». Même s'il n'implique pas le paradoxe inaugural :

Il est deux êtres chers, deux êtres que j'adore,
 Mais je ne les ai jamais vus¹⁴⁵²,

le titre apprend au lecteur que l'énonciateur du poème est orphelin ; en d'autres termes, la séquence paradoxale contient une information (« je ne les ai jamais vus ») qui, à proprement parler, ne découle pas du titre-dédicace, mais qui en prolonge l'isotopie par le *manque* qu'elle exprime sobrement. De même, le titre « À Lautréamont », qui connote la

¹⁴⁴⁷ *Oublieuse mémoire*, p. 513.

¹⁴⁴⁸ *Gravitations*, p. 179.

¹⁴⁴⁹ *L'Escalier*, p. 588.

¹⁴⁵⁰ *Les Amis inconnus*, p. 338.

¹⁴⁵¹ Cf. les deux sens définis dans le *Petit Robert* : « personne de confiance qu'on peut charger de tout faire à sa place » ; « ami inséparable ».

¹⁴⁵² P. 3.

violence et le refus des lois générales, prépare la séquence :

Les agneaux regagnaient en silence le ventre de leurs mères qui en mouraient¹⁴⁵³.

Quant à la formule « À un poète - Pour Orfila Bardisio », elle atténue par le voisinage du nom masculin *poète* et du prénom féminin ce paradoxe permutatif :

Vos vers battent des cils,
Vos yeux chantent et vibrent¹⁴⁵⁴

en laissant entendre que chez la dédicataire, le talent poétique et la féminité sont indissociables.

Le titre ou le sous-titre peut également nous renseigner sur l'identité de l'énonciateur, ce qui, le cas échéant, induit une logique étrangère à la nôtre. Ainsi « Dieu pense à l'homme » et, dans « Le Chaos et la Création », le sous-titre « (Dieu parle) » préparent respectivement :

Je le devine à sa fenêtre
Mais la maison n'existe pas¹⁴⁵⁵

et :

[...] mon être bourdonne
De milliers de silences, tous différents¹⁴⁵⁶

en les inscrivant dans une perspective qui, par nature, se place au-dessus des contradictions. De façon comparable, le titre « Shéhérazade parle »¹⁴⁵⁷ nous transporte dans un univers de croyance qui prête un sens secret aux contes, et l'on s'étonne moins qu'ils passent pour « **plus véridiques que l'histoire** »¹⁴⁵⁸.

B. Le paradoxe dans le corps du poème

a) Les relations entre le paradoxe et d'autres fragments du poème

S'il arrive que le paratexte contribue efficacement à l'intégration des paradoxes, la plupart des marques d'atténuation se trouvent à l'intérieur des poèmes. Une séquence

¹⁴⁵³ *Gravitations*, p. 222.

¹⁴⁵⁴ *Oublieuse mémoire*, p. 533.

¹⁴⁵⁵ *La Fable du monde*, p. 354.

¹⁴⁵⁶ *La Fable du monde*, p. 351-2.

¹⁴⁵⁷ *L'Escalier*, p. 578.

¹⁴⁵⁸ Du reste, dans le cadre de la fiction, ils sont en prise sur la réalité la plus immédiate, comme le rappelle Supervielle dans « Les pleins pouvoirs de Shéhérazade » : « Oui, ces récits surnaturels ont une utilité poignante puisque chaque nuit ils sauvent une vie humaine » (*Le Corps tragique*, p. 650).

synthétique peut ainsi s'inscrire dans le prolongement des strophes précédentes, comme dans « Le Temps des métamorphoses »¹⁴⁵⁹, où l'expression « bel ordre de fous » résume les spectaculaires transformations évoquées plus haut. De même, dans « La Mer », la séquence paradoxale :

Ce qui est devenu sillage de quelques secondes par goût fondamental de l'éternel¹⁴⁶⁰

fait suite à plusieurs versets marquant la distorsion, l'inadéquation¹⁴⁶¹, de sorte qu'elle semble développer en termes à peine plus radicaux le schéma matriciel du poème. Relisons aussi « Le Nuage »¹⁴⁶² : dès le début, le contexte installe une opposition entre passé et présent où le second paraît moins réel que le premier, plus opaque¹⁴⁶³ et plus profondément immergé dans le rêve¹⁴⁶⁴. Dans ces conditions, la séquence :

Écoute, ce n'est plus que dans mes souvenirs
Que le bois est encor le bois, et le fer, dur¹⁴⁶⁵

apparaît comme la suite logique des strophes précédentes, ce que confirment les vers suivants en soulignant la perte du sentiment de réalité de l'énonciateur¹⁴⁶⁶.

Une seule marque suffit parfois. Chez un poète qui n'écrit pas pour les « spécialistes du mystère »¹⁴⁶⁷, celle-ci peut s'afficher sans honte. Ainsi, dans « Chevaux sans cavaliers », le « Il était une fois » qui ouvre le poème le tire ostensiblement vers le merveilleux : dans ce registre, la mort en profite pour perdre aussitôt son caractère irréversible et devenir une étape banale et éphémère :

Ils couraient à l'envi, ou tournaient sur eux-mêmes,
Ne s'arrêtant que pour mourir
Changer de pas et repartir
[...]

¹⁴⁵⁹ « Le Temps des métamorphoses », 1939-1945, p. 431.

¹⁴⁶⁰ *Oublieuse mémoire*, p. 516.

¹⁴⁶¹ Cf. par ex. : « C'est tout ce que nous aurions voulu faire et n'avons pas fait, Ce qui a voulu prendre la parole et n'a pas trouvé les mots qu'il fallait, [...] Ce qui est devenu vagues et encore vagues parce qu'il se cherche sans se trouver ».

¹⁴⁶² *Les Amis inconnus*, p. 326-327.

¹⁴⁶³ « Il fut un temps où les ombres À leur place véritable N'obscurcissaient pas mes fables. Mon cœur donnait sa lumière » (p. 326).

¹⁴⁶⁴ « Mes yeux comprenaient la chaise de paille, La table de bois, Et mes mains ne rêvaient pas Par la faute des dix doigts » (p. 327).

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶⁶ « Depuis longtemps, Capitaine, Tout m'est nuage et j'en meurs » (p. 327).

¹⁴⁶⁷ « En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 561.

Et que [...] mon coeur de maintenant
Étouffe tous ses mouvements
Et connaisse une mort ivre d'être éphémère¹⁴⁶⁸.

De plus, par la vertu de ce « bel ordre » de conte merveilleux, les lois du temps s'assouplissent et l'énonciateur peut ordonner à son « coeur de maintenant » d'écouter « *[s]on coeur ancien batt[r]e dans [s]a clairière* ». De façon analogue, un poème de « Nocturne en plein jour » commence par un mot-clé indiquant sa tonalité dominante :

L'obscurité me désaltère

et ce mot, d'ailleurs répété au début de la deuxième strophe, jette comme un filtre sur le poème tout entier et prépare ce vers paradoxal :

Mon sang noircit d'un sombre éclat¹⁴⁶⁹.

Le mode de lecture commandé par le poème peut apparaître de façon plus diffuse. C'est le cas dans « Le Survivant »¹⁴⁷⁰, qui prépare les figures les plus audacieuses — dont le paradoxe — en produisant un univers puissamment onirique¹⁴⁷¹, et dans « Intermittences de la terre », où la rencontre d'éléments antagonistes (« *Les lacs [...] mouill[e]nt le feu central* »¹⁴⁷²) est favorisée par la dynamique apocalyptique d'une « Tornade de sommeil »¹⁴⁷³. Plus doucement, mais non moins efficacement, le paradoxe peut aussi être acclimaté grâce à la rêverie, comme dans 1939-1945, où les jeunes visages féminins issus de l'imagination du poète répondent si exactement à ses aspirations qu'on s'étonne moins si finalement la loi générale est suspendue :

Comme l'âge mal nous sépare !¹⁴⁷⁴

Le climat est d'ailleurs si favorable qu'un autre paradoxe « optimiste » peut s'y épanouir, les douleurs liées à l'âge, d'ordinaire si lourdes à porter, devenant soudain de « *sereines infirmités* »¹⁴⁷⁵.

D'autre part, un énoncé paradoxal entre souvent en résonance avec d'autres paradoxes contenus dans le poème. Par exemple, la formule qui réunit douloureusement

¹⁴⁶⁸ *La Fable du monde*, p. 403.

¹⁴⁶⁹ « L'obscurité me désaltère... », *La Fable du monde*, p. 377.

¹⁴⁷⁰ *Gravitations*, p. 169.

¹⁴⁷¹ Dès les premiers versets, un « noyé se réveille au fond des mers et [...] son coeur / Se met à battre comme le feuillage du tremble ».

¹⁴⁷² *Le Forçat innocent*, p. 268.

¹⁴⁷³ Titre du poème.

¹⁴⁷⁴ « Visages », 1939-1945, p. 451.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*

le présent et le passé dans « Le Petit Bois »¹⁴⁷⁶ :

Mon Dieu comme c'est difficile
D'être un petit bois disparu

fait écho à cet autre paradoxe énonciatif (dans les deux cas, c'est le petit bois qui parle) :

Je crains fort de n'être plus rien
Qu'un souvenir, une peinture
Ou le restant d'une aventure,
Un parfum, je ne sais pas bien.

Dans *Le Corps tragique*, le poème qui commence par :

Une apparition tonnante de corbeaux
N'est-ce pas suffisant pour éclairer des êtres¹⁴⁷⁷

met également ses paradoxes en réseau. D'emblée, le poème s'inscrit dans une causalité spécifique, très vite « on ne sait plus où sont joie et douleur » et le code textuel accepte aisément « [q]u'on donne maintenant la parole au silence ». De même, ces deux formules disjonctives de « Nuit en moi, nuit au dehors... » se répondent :

Comme je me vois de loin
[...]
Depuis longtemps disparu
Je discerne mon sillage¹⁴⁷⁸,

tout comme sont liées ces deux séquences dans « Ce sont bien d'autres lèvres... » :

Ah mon regard vous change
Vous rend méconnaissable
Même à vos familiers
[...]
Vous baissez les paupières
Sur des yeux inconnus¹⁴⁷⁹.

Dira-t-on dans tous les cas que la première « annonce » et atténue la seconde ? Ceci serait défendable dans le cadre d'une lecture linéaire, mais, on le sait, la poésie ne s'appréhende vraiment que par une lecture « multidirectionnelle » généralement appelée *lecture tabulaire*. Aussi considérerons-nous plutôt ces jeux d'écho comme des éléments d'une contre-norme, ou plus exactement, du code textuel, lequel se construit à travers des relations plurivoques — ou à tout le moins, biunivoques. Ainsi, dans « Les Amis inconnus », les vers :

¹⁴⁷⁶ 1939-1945, p. 414.

¹⁴⁷⁷ « Une apparition tonnante de corbeaux... », p. 599.

¹⁴⁷⁸ *La Fable du monde*, p. 382.

¹⁴⁷⁹ *Les Amis inconnus*, p. 317-318.

« Si je croise jamais un des amis lointains,
Au mal que je lui fis vais-je le reconnaître ? »¹⁴⁸⁰

expriment une forme d'amitié très étrange et susceptible d'effets négatifs que les carences de la relation évoquées plus haut « expliquaient » par avance :

Il vous naît un ami, et voilà qu'il vous cherche
Il ne connaîtra pas votre nom ni vos yeux¹⁴⁸¹.

Mais la réciproque n'est pas à exclure, autrement dit l'ignorance de l'ami n'est pas sans rapport avec la dualité qui pèse sur cette amitié. Bref, le lien entre les deux séquences n'est pas univoque.

Parfois, enfin, au lieu de cette plurivocité « horizontale », le texte répond à un modèle hiérarchisé impliquant l'itération à partir d'un paradoxe matriciel. C'est le cas dans « Venise », présentée comme une *ville oxymore*, « **altière et humaine, distraite et attentive** »¹⁴⁸². Les phrases qui suivent sont évidemment lues selon cette clé ; alors le paradoxe *confirme* bien plus qu'il n'enfreint :

Bien qu'elle se soit trouvée depuis longtemps, Venise se cherche et se cherchera toujours¹⁴⁸³.

De même, dans « La Mer proche », les premiers vers cultivent le paradoxe avec une telle constance qu'un modèle s'en dégage et toute nouvelle séquence s'avère pleinement conforme à la « grammaire » du texte :

Ainsi même loin d'elle-même,
Elle est là parce que je l'aime¹⁴⁸⁴.

b) La situation d'énonciation dans le poème

Le « contexte poème » agit aussi sur l'intensité des paradoxes à travers la situation d'énonciation. À cet égard, la séquence paradoxale se comporte comme tout énoncé : *l'identité* ou *la nature de l'énonciateur* retentit sur sa signification. Ainsi n'est-il pas indifférent que cette déclaration :

Je ne suis jamais là où l'on croit me trouver
Et *vais me devançant*, crainte de m'attarder¹⁴⁸⁵

vienne d'une rivière, dont on admet volontiers qu'elle se trouve en même temps *ici* et *là*.

¹⁴⁸⁰ « Les Amis inconnus », p. 300.

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 299.

¹⁴⁸² *Le Corps tragique*, p. 647.

¹⁴⁸³ *Ibid.*

¹⁴⁸⁴ *Oublieuse mémoire*, p. 513.

¹⁴⁸⁵ « La Demeure entourée », *Les Amis inconnus*, p. 331.

De nombreux énoncés vont confirmer qu'on ne saurait apprécier la force d'un paradoxe sans le rattacher à son énonciateur. C'est notamment le cas lorsque Dieu parle :

D'un coup je fis une forêt
De grands arbres nés centenaires¹⁴⁸⁶.

Certes, la forme est audacieuse, mais la séquence, rapportée à son énonciateur, s'avère tout à fait conforme à la représentation dominante du pouvoir divin et des miracles, bref, à la *doxa* religieuse. Quant à la promesse :

Bientôt, petit, bientôt, tu seras un mort libre¹⁴⁸⁷,

elle est infiniment moins paradoxale prononcée par Dieu que par un mortel. La mort, on s'en souvient, n'est pas synonyme de liberté dans l'univers de Supervielle, l'homme est *condamné* à mourir, et s'il revient rôder parmi les vivants, il ne maîtrise nullement son destin, il le *subit*. Le paradoxe est donc beaucoup plus acceptable de la part du Créateur, responsable de l'ordre du monde, que s'il était proféré par une de ses créatures.

Le décodage de la figure ne peut non plus ignorer l'identité — ou la nature — de l'allocataire. Ainsi, dans la formule :

Et vous laissez un sillage
Sans avoir jamais bougé¹⁴⁸⁸,

il se vérifie que « le sens est une qualification de l'énonciation »¹⁴⁸⁹. Il exige en effet la prise en compte du destinataire : les arbres, qui, par nature, associent le mouvement et l'immobilité.

Mais plus encore que ses acteurs, c'est bien souvent la *situation* dans son ensemble qui permet d'interpréter le paradoxe. Ce vers, par exemple :

Je veux de l'éternel faire un peu de présent¹⁴⁹⁰,

dont la forme contradictoire semblerait, hors contexte, conduire à une aporie, tire une certaine pertinence de la situation d'énonciation : un mort de retour chez les vivants, c'est-à-dire un être promis à l'éternité, fait part de sa volonté de renouer avec un *présent*. De façon comparable, lorsque dans « La Captive », la rêverie tourne à l'invocation, le paradoxe :

Ô vous, future, ou souvenir,
Mais pour moi, présente, et que j'aime¹⁴⁹¹

doit beaucoup à l'idéalisatoin de l'image féminine engendrée par la situation (le genre du

¹⁴⁸⁶ « Le Premier Arbre », *La Fable du monde*, p. 358-359.

¹⁴⁸⁷ « Dieu parle à l'homme », *La Fable du monde*, p. 357.

¹⁴⁸⁸ « Feuille à feuille », 1939-1945, p. 436.

¹⁴⁸⁹ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Éd. de Minuit, coll. « Propositions », 1984, p. 185.

¹⁴⁹⁰ « Le Mort en peine », 1939-1945, p. 447.

« **portrait sans modèle** »¹⁴⁹² favorise l'expression du fantasme). De même, dans « Offrande », qui tient de la célébration, un discours paradoxal émerge d'une situation où l'énonciateur s'adresse à une forme mythifiée de son allocataire :

Ô femme, doux pelage,
Bête toujours craintive
Et sans cesse évasive,
Aux grands yeux sans rivage,
Entourés par les lances
Que forme mon silence¹⁴⁹³.

Plus généralement, les situations impliquant l'énonciateur et *une* allocataire ont d'ailleurs tendance à générer des énoncés paradoxaux. Cela se produit même lorsque le poète s'adresse à une femme dont le souvenir lui est douloureux :

Et puis je vous oublie
Le plus fort que je peux¹⁴⁹⁴.

Ainsi le « contexte poème » possède-t-il un fort pouvoir intégrateur, tant par les titres que par les relations qu'il multiplie dans le corps du texte, le cadre de référence qu'il instaure et les indices qu'il dispose ici et là. Plus profondément, il contribue en outre à l'élaboration d'un code textuel qui rend acceptable, sinon nécessaire le paradoxe. Enfin, la situation d'énonciation posée par le poème atténue la tension de bon nombre de séquences. Les paradoxes, souvent très audacieux formellement, sont donc soumis à une logique textuelle qui tend à préserver l'équilibre d'ensemble en les empêchant de s'ériger en contre-discours. Pour Supervielle, le jeu en valait la chandelle : « **La cohésion de tout le poème loin d'en détruire la magie en consolide les assises** », écrivait-il dans « En songeant à un art poétique »¹⁴⁹⁵.

4. Le contexte immédiat

Évidemment, le microcontexte va exercer lui aussi une influence déterminante sur les énoncés paradoxaux. Pour réduire le hiatus entre le code du poème et l'organisation logico-sémantique du paradoxe, il dispose de deux stratégies distinctes, qu'il lui arrive de combiner.

A. L'atténuation anticipée

¹⁴⁹¹ 1939-1945, p. 449.

¹⁴⁹² Cf. « Portraits sans modèles » (titre de la section), *ibid.*

¹⁴⁹³ 1939-1945, p. 453-454.

¹⁴⁹⁴ « Dans l'oubli de mon corps », *La Fable du monde*, p. 391.

¹⁴⁹⁵ *Naissances*, p. 562.

D'abord, le microcontexte peut ménager des *jalons* en amont de la séquence paradoxale. Cela consiste notamment à sélectionner et valoriser préalablement une isotopie. La surprise inhérente au paradoxe s'en trouvera forcément atténuée. Ainsi dans ces versets :

Comme il baisse la tête et comme ses paupières
Par l'amour alourdies
Battent, battent comme des papillons de pierre¹⁴⁹⁶,

la préactivation de l'isotopie *pesanteur* (*alourdies*) assourdit le choc paradoxal entre le substantif (*papillons*) et son complément (*de pierre*). Parfois aussi, c'est un mot ou une expression qui « lance » le paradoxe :

Me faut-il tant de jours pour qu'un jour je délivre
Ce qui se précisait en moi comme en un livre
Et pour qu'à la lumière affleure l'être obscur
Qui volait dans le noir comme *un oiseau futur*.
Oui, d'un vol à venir je forme le présent
*En le faisant sortir d'un passé nonchalant*¹⁴⁹⁷.

On le voit, la rencontre de deux époques impliquée par l'expression « *oiseau futur* » se trouve à l'origine du discours paradoxal, qui se complexifie à partir d'elle. La séquence peut aussi bien être préparée par une alliance de mots, comme dans ces vers :

Nous cueillons et recueillons du céleste romarin,
De la fougère affranchie qui se passe de racines¹⁴⁹⁸

où l'énoncé devient paradoxal en développant le schéma disjonctif resté implicite dans « *céleste romarin* ».

Autre jalon possible : la comparaison. Ainsi, dans ce fragment :

Et comme un éclatant abrégé des saisons,
*Mon cœur découvre en soi tropiques et banquises*¹⁴⁹⁹,

le comparant abrégé, par la réduction qu'il implique, rapproche les deux extrêmes et atténue la brutalité de leur rencontre. Quant au premier de ces vers :

Comme un lac qui reflète un mont jusqu'à la pointe
Je sens *la profondeur où baigne l'altitude*¹⁵⁰⁰,

il prépare la séquence paradoxale en faisant référence à un phénomène des plus banals dont l'habitude nous fait oublier l'effet inversant.

¹⁴⁹⁶ « Dans la rue », *Oublieuse mémoire*, p. 518.

¹⁴⁹⁷ « Me faut-il tant de jours pour qu'un jour je délivre... », *Oublieuse mémoire*, p. 500.

¹⁴⁹⁸ « Apparition », *Gravitations*, p. 164.

¹⁴⁹⁹ « La Sphère », *Débarcadères*, p. 136.

¹⁵⁰⁰ « Plein de songe mon corps, plus d'un fanal s'allume... », *Les Amis inconnus*, p. 325.

Par ailleurs, la séquence paradoxale peut exprimer une conséquence rendue prévisible par le(s) vers précédent(s) :

On nous a tout changé, la campagne, la ville,
*Et nous sommes perdus parmi nos familiers*¹⁵⁰¹.

De même, la première strophe d'un poème du *Forçat innocent* présente une logique interne qui laisse attendre un énoncé paradoxal :

Visage qui m'attire en mes secrètes rives,
Ton nom simple et léger je ne sais pas le dire,
Sur ma langue toujours il se contracte et meurt.
*Mais s'il est mort de peur, la peur le ressuscite*¹⁵⁰².

La peur fait ici oeuvre de mort et de vie, de destruction et de désir après une progression où s'exprime le lien étroit entre désir (*attire*) et peur (*se contracte et meurt*) : que l'un se révèle l'envers de l'autre et le paradoxe s'impose pour manifester l'ambivalence du sentiment amoureux dans un contexte de culpabilité. En fait, le paradoxe constitue souvent l'*aboutissement* d'une progression commencée dans le microcontexte antérieur. Ainsi, l'évocation de l'omniprésence de l'océan rend inévitable la rencontre des éléments antagonistes *eau* et *feu* lorsque l'odeur de la mer, s'insinuant partout, pénètre jusqu'au cœur des machines :

L'Atlantique est là qui, de toutes parts, s'est généralisé depuis quinze jours,
avec son sel et son odeur vieille comme le monde,
qui couve, marque les choses du bord,
s'allonge dans la chambre de chauffe, rôde dans la soute au charbon,
enveloppe ce bruit de forge, *s'annexe sa flamme si terrestre*¹⁵⁰³.

De même, le poème « Le » contient une formule :

Il ne faut le regarder
Qu'à travers des yeux bandés¹⁵⁰⁴

préparée par toute une série d'interdits sur lesquels renchérit la restriction paradoxale, expression de l'effroi devant « l'innommable »¹⁵⁰⁵.

En tant que formule conclusive, le paradoxe peut aussi tirer la conséquence en termes généraux d'une série de faits concrets énumérés auparavant, comme dans « Tristesse de Dieu » :

Je n'ai rien pu faire d'autre.

¹⁵⁰¹ « Des deux côtés des Pyrénées », 1939-1945, p. 408.

¹⁵⁰² « Visage qui m'attire en mes secrètes rives... », p. 281.

¹⁵⁰³ « Paquebot », Débarcadères, p. 124.

¹⁵⁰⁴ *Le Forçat innocent*, p. 276.

¹⁵⁰⁵ James Hiddleston, Pléiade, Notes et variantes, p. 802.

Je ne puis rien pour la mère dont va s'éteindre le fils
Sinon vous faire allumer, chandelles de l'espérance.
S'il n'en était pas ainsi, est-ce que vous connaîtriez,
Petits lits mal défendus, la paralysie des enfants.
Je suis coupé de mon oeuvre¹⁵⁰⁶.

En somme, le contexte immédiat introduit une certaine cohérence autour de la séquence paradoxale. Cela se vérifie lorsque le paradoxe s'inscrit dans la dynamique du désir, dont il exprime alors la visée ultime :

Ce sonnet que mûrit et gonfle l'espérance
Enclôt un tel désir d'écartier le tourment
Qu'il fera doux l'amour et chère la souffrance¹⁵⁰⁷.

Ici, en effet, la motivation, où se mêlent espérance et soif d'apaisement, est si forte que l'accomplissement du désir, en partie traduit par le paradoxe, semble résulter d'une nécessité interne, d'une *prédestination*.

Enfin, le microcontexte influence le paradoxe par contiguïté. Il suffit que deux formules se suivent pour que la seconde, mais aussi la première dans le cas d'une lecture non strictement linéaire, soient atténuées par la proximité de l'autre. Ainsi, dans ces deux versets de *Débarcadères* :

tu ne sais pas ce qu'est une vague morte depuis trois mille ans, et qui renaît en moi
pour périr encore,
l'alouette immobile depuis plusieurs décades qui devient en moi une alouette toute
neuve¹⁵⁰⁸,

le paradoxe temporel autour de l'alouette est affaibli préalablement par l'éphémère mais très spectaculaire résurrection d'une vague, qu'il estompe en retour en refusant le rôle de repoussoir. On le voit, dès que le code textuel affiche son acceptation du paradoxe, les nouvelles occurrences ne peuvent prétendre à une vigueur extrême. Cela se confirme dans « Chercher sa pensée », où deux séquences paradoxales séparées seulement par deux ou trois lignes voient leur impact réduit par leur proximité :

Il m'arrive souvent de me dire que le poète est celui qui cherche sa pensée et redoute de la trouver. [...]
C'est dans une image, à l'avant-garde de lui-même que le poète éprouve le besoin de fixer son esprit toujours en mouvement¹⁵⁰⁹.

B. L'atténuation rétroactive

¹⁵⁰⁶ *La Fable du monde*, p. 367.

¹⁵⁰⁷ « Denise, écoute-moi, tout sera paysage... », *Poèmes*, p. 63.

¹⁵⁰⁸ « Nous sommes là tous deux comme devant la mer... », *Débarcadères*, p. 132.

¹⁵⁰⁹ *Le Corps tragique*, p. 652-653.

Dans le microcontexte, les paradoxes peuvent aussi être atténués *après coup*. Ici encore, l'opération peut prendre la forme de la comparaison, comme dans ces vers de « Premiers jours du monde » :

Ainsi l'arbre parlait
Du fond de son silence
Comme parlent les blés,
Comme chantent les plantes¹⁵¹⁰

ou dans ce fragment de « Venise », où elle s'accompagne d'un commentaire « métapoétique » :

Venise, altière et humaine, distraite et attentive [...]. Elle sait, comme les poètes, l'art de réconcilier les contraires¹⁵¹¹.

Mais le texte se fait plus souvent *explicatif* pour intégrer à son univers des figures qui semblaient au premier abord y introduire une contradiction. Certes, la logique qui préside à ces justifications reste parfois purement formelle, mais à travers elle, se manifeste le besoin de motiver un comportement paradoxal, de ne pas l'abandonner à une gratuité qui ferait la part trop belle au désordre :

Ou serais-je plutôt sans même le savoir
Celui qui dans la nuit n'a plus que la ressource
De chercher l'océan du côté de la source
Puisqu'est derrière lui le meilleur de l'espoir ?¹⁵¹²

Le plomb les traversait sans arrêter leur vol,
Ils vivaient au-delà de la vie et du sang...¹⁵¹³

Le commentaire peut rester très indirect, comme dans « Les Deux soleils », qui se clôt sur un paradoxe métaphorique lui-même suivi d'une explicitation figurée :

Ô gravité de vivre, *impasse qui délivre*,
Comme on est plus profond d'avoir touché le fond !¹⁵¹⁴

De fait, une transposition est ici nécessaire, puisque l'axe de référence, horizontal dans « *impasse qui délivre* » devient vertical dans le vers suivant. Le commentaire n'en demeure pas moins éclairant : *le fond* confirme qu'il s'agit d'une *impasse*, et *profond* suggère un enrichissement dont on peut espérer plus de liberté intérieure.

Cela dit, la justification ne craint pas de s'afficher, car elle n'est pas perçue comme antipoétique. Au contraire, elle semble répondre à une nécessité de l'économie textuelle :

¹⁵¹⁰ *La Fable du monde*, p. 361.

¹⁵¹¹ *Le Corps tragique*, p. 647.

¹⁵¹² « J'aurai rêvé ma vie à l'instar des rivières... », *Oublieuse mémoire*, p. 487.

¹⁵¹³ « Vivre encore », *Les Amis inconnus*, p. 326.

¹⁵¹⁴ *L'Escalier*, p. 588.

faire contrepoids à la séquence paradoxale. Tout à coup un mouvement de balancier entre le paradoxe et sa justification s'impose au poème, primant toute autre considération. Ainsi, la vive tension de ces deux vers de « Marseille »¹⁵¹⁵ :

Ô toi toujours en partance
Et qui ne peux t'en aller

est contrebalancée par un syntagme explicatif sans équivoque :

À cause de toutes ces ancrés qui te mordillent sous la mer.

Si les explications ne cherchent nullement à se dissimuler, on voit qu'elles ne jurent pas dans l'univers poétique. Ce n'est pas étonnant, car l'enjeu consiste précisément à équilibrer le discours paradoxal sans que le « contrepoids » explicatif relève d'une causalité prosaïque. Le poème, en effet, s'élabore sous une double menace. On connaît la première : sa cohérence peut être aisément mise en péril. Mais à l'opposé, trop de clarté le tuerait. Supervielle formulait en ces termes ses choix esthétiques en réponse à ce double danger :

Quant à l'explication, on a dit qu'elle était anti-poétique et c'est vrai s'il s'agit d'une explication telle que l'entendent les logiciens. Mais il en est de submergées dans le rêve qui peuvent se manifester sans sortir du domaine de la poésie. Ainsi le poète peut aspirer à la cohérence, à la plausibilité de tout le poème dont la surface sera limpide alors que le mystère se réfugiera dans les profondeurs¹⁵¹⁶.

C. La double atténuation

Parfois, le besoin de cohérence est tel que l'intégration du paradoxe requiert un véritable encerclement. En ce cas, les formes anticipée et rétroactive de l'atténuation conjuguent leurs effets. Ainsi, dans « La Promenade dans l'escale », la situation paradoxale :

Ce nègre me fera l'aumône
Du contenu de son panier¹⁵¹⁷

est encadrée par deux occurrences du leitmotiv « Pour moi » et l'ivresse égocentrique traduite par ce retour anaphorique rend plus « acceptable » l'inversion d'une relation stéréotypée.

Mais les deux marques d'atténuation ne sont pas forcément identiques. Dans « Le Relais », par exemple, la séquence :

J'avance d'un pas incertain
*Dans un temps proche et très lointain*¹⁵¹⁸

¹⁵¹⁵ Débarcadères, p. 141.

¹⁵¹⁶ « *En songeant à un art poétique* », *Naissances*, p. 561-562.

¹⁵¹⁷ *Poèmes*, p. 98.

¹⁵¹⁸ 1939-1945, p. 413.

est à la fois amorcée et amortie par cette alternance bipolaire :

[...] je perçois quelques faux-pas
Son courage et mon décourage

et atténuée rétroactivement dans un vers qui justifie le syncrétisme paradoxal par l'état de conscience de l'énonciateur, que l'on devine épousé par l'insomnie, brisé

Sous les décombres du sommeil.

En somme, les moyens changent, mais la fin reste la même : anticipée, rétroactive ou redoublée, la marque d'atténuation révèle le souci d'intégrer la séquence paradoxale à l'ensemble *texte*. Plus largement, le contexte linguistique joue un rôle multiple dans l'atténuation des énoncés paradoxaux. Si pour intégrer les formes dites fortes, il convient de recourir au « *contexte œuvre* », le recueil, la section et surtout le poème et le microcontexte multiplient les stratégies permettant de réduire la tension entre la logique du poème et celle de la séquence. Car à l'évidence, tel est bien l'enjeu : il s'agit de donner au discours paradoxal l'espace qu'il réclame tout en l'empêchant de transmettre sa logique aux unités qui l'englobent.

III. Paradoxe et points de vue

L'intégration des séquences paradoxales peut s'effectuer par un autre biais. En effet, le paradoxe survient fréquemment à la croisée de deux logiques discursives *a priori* incompatibles et cette rencontre donne à voir très lisiblement les fondements de la figure.

1. Les paradoxes à deux voix

D'abord, il est évidemment possible de produire des séquences paradoxales et simultanément d'en diluer les contradictions en les mettant en scène et en les répartissant sur deux instances énonciatrices. Ainsi, grâce aux dialogues, le poème peut juxtaposer des assertions relevant de perspectives opposées, comme on l'a vu dans « L'Oiseau »¹⁵¹⁹, où deux subjectivités s'expriment sans qu'aucun terrain d'entente ne soit trouvé. Mais comme « Alter ego »¹⁵²⁰ l'a montré, il n'est pas besoin d'être physiquement deux pour être divisé et la dualité peut induire chez un même personnage des propos qui, mis bout à bout, forment des paradoxes de même nature : dans les deux cas, le segment paradoxal est une manifestation du principe de dualité dégagé plus haut.

2. Paradoxes et polyphonie

¹⁵¹⁹ *Les Amis inconnus*, p. 300-301.

¹⁵²⁰ *Les Amis inconnus*, p. 338-339.

Deux voix autonomes se font donc volontiers entendre dans le paradoxe, fût-ce des « voix intérieures », et chacune d'elles se rattache exclusivement à l'un des pôles de la figure. Ainsi, dans « Rochers », on se souvient qu'une voix exprime la peur de la mort et l'autre le désir de délivrance devant les assauts répétés de la maladie et de la vieillesse :

Je crains qu'à la moindre indolence
Je ne devienne du silence,
Je le crains et je le souhaite¹⁵²¹.

Certes, la coexistence de ces deux voix ne heurte pas profondément notre représentation de l'homme. Il n'en reste pas moins que la séquence apparaît comme une « *espèce[...] de dialogue[...] cristallis[...]* »¹⁵²² et qu'elle témoigne d'une organisation « polyphonique » telle que l'a décrite Mariana Tutescu en s'inspirant d'Oswald Ducrot :

*Le paradoxe est un énoncé polyphonique. En tant que tel, il fait entendre au moins deux énonciateurs, qui correspondent à deux “instances (ou voix) énonciatives” ou “points de vue” : l'un, l'énonciateur (E1) qui correspond à la normalité sémantique des énonciations, au sens conventionnel de ces énonciations, à la référence du monde M_O (= monde de ce qui est) ; l'autre, l'énonciateur (E2) qui s'oppose à lui, qui soutient une thèse contraire. [...] Le paradoxe convoque ainsi deux univers de croyance [...]. Comme l'ironie, il repose tout entier sur la tension créée par la jonction des deux univers de croyance avec leurs deux énonciateurs.*¹⁵²³

Évidemment, un paradoxe obtenu à la croisée de deux points de vue opposés ne manquera pas de s'appuyer sur des structures bipolaires canoniques telles que la paire rêve / réalité. Ainsi l'oiseau de « Tiges » est présenté comme « *Tout proche [physiquement] et lointain [par le rêve] de ses ailes* »¹⁵²⁴ et le poète relate en ces termes un rêve de cavalcade :

J'étais à cheval et j'étais couché¹⁵²⁵.

Dans les deux cas, deux niveaux de lecture coexistent : en surface, l'ambiguïté est à son comble, mais les deux centres de perspective qui l'ont engendrée se laissent aisément identifier en filigrane. Le même procédé était déjà à l'oeuvre dans *Poèmes* lorsque l'horizon était décrit comme une « *limite précise et pourtant incertaine* »¹⁵²⁶ (ce deuxième adjectif sans doute parce que la limite ne cesse de se dérober) ou dans l'évocation de

¹⁵²¹ *Le Corps tragique*, p. 594.

¹⁵²² Oswald Ducrot, *Logique, structure et communication*, Éd. de Minuit, coll. « Propositions », 1989, p. 177.

¹⁵²³ *Art. cité, p. 80. C'est l'auteur qui souligne.*

¹⁵²⁴ *Gravitations*, p. 179.

¹⁵²⁵ « Je sors de la nuit plein d'éclaboussures... », *La Fable du monde*, p. 377.

¹⁵²⁶ « Impressions de haute mer », p. 61.

L'horrible beauté d'un palais trop sûr¹⁵²⁷

quand les horreurs de la guerre rendaient cette beauté intolérable. De tels rapprochements de points de vue généralement tenus pour *contradictoires* se répèteront au fil des recueils, comme dans cette injonction de Dieu à sa créature :

[...] sois un dieu, sois un homme¹⁵²⁸

ou dans ce verset de l'« Hommage au poète Julio Herrera y Reissig » :

Et tu mourus d'obscurité à trente-cinq ans, ô glorieux¹⁵²⁹.

On le voit, la spécificité de ces formules réside dans la distorsion *surface / contenu*, comme en témoigne parmi d'autres ce dernier exemple : la *gloire* y est envisagée comme une valeur intrinsèque tandis que *obscurité* renvoie à la seule reconnaissance sociale. En d'autres termes, la symétrie de surface n'a pas de répondant au plan du contenu, où la tension s'avère beaucoup moins vive. De même, dans ce vers de 1939-1945 :

Ce peu de sable chaud, désert illimité¹⁵³⁰,

se construit une opposition biaisée, puisque la première partie de la formule insiste sur la vanité et sur la fugacité de la vie terrestre (on pense au sablier, symbole du « temps qui reste »), tandis que la seconde met l'accent sur la solitude ontologique des êtres.

Dans le fond, le principe est similaire lorsque sont rapprochés un point de vue que l'on pourrait qualifier d'*objectif* (à moins de soupçonner l'énonciateur de partialité) et un autre franchement *subjectif*¹⁵³¹. C'est sur cette tension que repose le paradoxe dans « Attente », où sont juxtaposés le jugement que porte sur elle-même une « folle toute nue » et celui d'autrui ; la « folle », nous dit-on, exhorte ses admirateurs

À s'approcher de sa blancheur,
Mais elle est noire à faire peur¹⁵³².

Même « mécanisme » lorsqu'un personnage décode sans difficulté des messages objectivement obscurs :

[...] le marin n'obéit

¹⁵²⁷ « La fervente Kha-Li ne pouvait se consoler de la guerre », p. 72.

¹⁵²⁸ « Dieu crée l'homme », *La Fable du monde*, p. 356.

¹⁵²⁹ *Oublieuse mémoire*, p. 525.

¹⁵³⁰ « Ô calme de la mort, comme quelqu'un t'envie... », p. 448.

¹⁵³¹ De tels énoncés illustrent parfaitement cette analyse de Mariana Tutescu : « L'univers de croyance du premier énonciateur (E1) engendre un monde *potentiel* (M1), coextensif avec le monde de ce qui est (M₀). L'univers de croyance du second énonciateur (E2) correspond à un monde *contrefactuel* (M2), qui donne pour VRAIE une proposition qui, dans M₀, est admise pour FAUSSE » (art. cité, p. 80). C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵³² *Oublieuse mémoire*, p. 531.

Qu'à de confuses paroles
Qui restent claires pour lui¹⁵³³.

Un poème des *Amis inconnus* propose un exemple lumineux de cette juxtaposition des points de vue réaliste et subjectif :

Nous sommes deux, nous sommes un¹⁵³⁴.

Pour reprendre la distinction d'Oswald Ducrot, deux énonciateurs s'étonnent de la *dualité* qui les divise, mais celle-ci est transcendée par l'*unicité* du *locuteur*. Un parallèle avec le discours amoureux peut être éclairant, dans la mesure où il nous propose une situation *en miroir*. L'amant qui s'exclame : « **À nous deux, nous formons un seul être** » pratique une rhétorique peu soucieuse de rigueur en passant du registre objectif à celui de la subjectivité. Au sens de la démarche près¹⁵³⁵, le poète ne fait pas autrement, mais à dessein, puisqu'à la croisée des deux points de vue, s'engendre spontanément et sans risque d'hermétisme l'une de ces formules paradoxales qu'il affectionne.

En somme, dans tous ces exemples, l'énoncé fait cohabiter deux points de vue contradictoires, mais l'obstacle sémantique tombe si l'on admet qu'il y a divorce entre les deux « énonciateurs »¹⁵³⁶, l'un représentant le sens commun, la normalité (E1, dans la description de M. Tutescu), l'autre s'y opposant énergiquement (E2). Cette tension entre « la réalité » et le point de vue du sujet se retrouve dans la perception de la temporalité, comme le montre cette invocation, où le paradoxe jaillit du rapprochement du temps objectif et de la pendule intérieure, régie par la mémoire et l'imagination :

Ô vous future, ou souvenir,
Mais pour moi, présente, et que j'aime¹⁵³⁷.

Les lieux sont évoqués selon un procédé analogue. Ainsi, la Cordillère est dite Sauvage, mais familière¹⁵³⁸,

le premier adjectif prenant une valeur *objective*, par opposition au sens *subjectif* du second, chargé d'exprimer la « familiarité » de l'énonciateur avec les paysages sud-américains. De même, dans *Comme des voiliers*, le roc désert où s'abritent les oiseaux est décrit comme une « **familière et farouche retraite** »¹⁵³⁹, c'est-à-dire par une formule qui réunit la subjectivité (*familière* = bien connue des oiseaux) et l'objectivité

¹⁵³³ « Une main entre les miennes... », *L'Escalier*, p. 581.

¹⁵³⁴ « Ainsi parlait je sais bien qui... », p. 340.

¹⁵³⁵ Du moins dans le dernier exemple, de même que dans « Attente », où le discours glisse du *subjectif* à l'*objectif*.

¹⁵³⁶ Le mot est employé ici au sens que lui prête Oswald Ducrot, dont on sait qu'il distingue *locuteur* et *énonciateur*.

¹⁵³⁷ « La Captive », 1939-1945, p. 449.

¹⁵³⁸ « Mais voici venir les Créoles... », *Poèmes*, p. 100.

¹⁵³⁹ « Coin de plage », p. 37.

farouche dépeint l'aspect).

Le jeu sur les sens *propre* et *figuré* permettra lui aussi de produire des paradoxes tout en favorisant leur intégration. Ainsi, dans :

Même quand le soleil le précède et le suit
L'homme montre un visage alourdi par la nuit¹⁵⁴⁰,

soleil, pris au sens propre, renvoie au monde extérieur tandis que *nuit* évoque les mystères de la psychologie humaine. Le mot *nuit*, dont on connaît la richesse métaphorique, revient dans :

Et tu sors d'une nuit qui te brûle les yeux¹⁵⁴¹

où il évoque la guerre et par là, connote le *feu*, lequel est dénoté par l'autre pôle du paradoxe, le verbe *brûler*. Ainsi se trouve considérablement affaiblie l'opposition de surface entre les deux termes. Le procédé se répète, comme dans cette « situation » de Jeanne d'Arc :

Enracinée au ciel de France¹⁵⁴²,

où le participe exprimant par métaphore l'attachement de Jeanne à sa patrie est associé au nom *ciel* pris dans son sens premier.

On le voit, de telles oppositions en trompe-l'œil concernent en priorité les séquences conjonctives. Elles peuvent néanmoins sous-tendre un paradoxe disjonctif, comme le montre cet alexandrin :

Et comme on peut, si loin de soi, rester soi-même¹⁵⁴³

en faisant coexister deux points de repère, l'un pour évoquer l'« élévation » de l'esprit, l'autre pour situer le corps.

3. Syllepses et jeux de mots

Plusieurs exemples — dont le dernier — l'ont suggéré, le paradoxe peut s'appuyer sur une syllepse. Ces deux versets le confirment :

Sans parler des oiseaux, des insectes qui sont aussi loin de nous
Dans la paume de nos mains qu'au fond inhumain du ciel¹⁵⁴⁴,

puisque *loin* y dénote au sens propre la distance physique et au figuré celle qui sépare

¹⁵⁴⁰ « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 509.

¹⁵⁴¹ « France », *1939-1945*, p. 416.

¹⁵⁴² « Dialogue avec Jeanne », *1939-1945*, p. 426.

¹⁵⁴³ « À la nuit », p. 475.

¹⁵⁴⁴ « Arbres malgré les événements... », *La Fable du monde*, p. 385.

irréductiblement les espèces. Or, comme l'écrit Bernard Dupriez, « *la syllepse est une des formes du jeu de mots* »¹⁵⁴⁵. En confondant les points de vue, la poésie de Supervielle offre en effet plus d'un exemple du « mot d'esprit » tel que l'analyse A.-J. Greimas dans *Sémantique structurale* :

[D]eux isotopies sont reliées entre elles par le terme connecteur commun. [...] Le plaisir « spirituel » réside dans la découverte de deux isotopies différentes à l'intérieur d'un récit supposé homogène.¹⁵⁴⁶

Dans « Les Poèmes de l'humour triste », le poète, s'adressant au mort qu'il sera, se dépeint par avance d'une formule un peu voyante :

*Horizontal, sans horizon,
Sans désir et point désirable,
Tu dors enfin d'un sommeil stable*¹⁵⁴⁷.

Dans les recueils de l'âge mûr, il n'hésitera pas davantage à jouer très ostensiblement sur la polysémie de certains mots, dont le verbe *dire* :

*Venez-vous m'aider à finir
Avec ce délicat sourire
Qui veut tout dire sans le dire ?*¹⁵⁴⁸

et l'adjectif *clair* :

*Le soleil n'a plus rien à nous dire de clair*¹⁵⁴⁹.

Bref, le paradoxe fonctionne ici comme le « bon mot » selon Greimas :

[II] élève au niveau de la conscience les variations des isotopies du discours, variations qu'on fait semblant de camoufler, en même temps, par la présence du terme connecteur.¹⁵⁵⁰

4. Le double rôle de l'interprétant

Ainsi le paradoxe suppose souvent un « terme connecteur » commun à deux isotopies, un « interprétant » pour reprendre le célèbre concept de Peirce, dont Michael Riffaterre donne la définition suivante :

[I]ls [les interprétants] ressemblent beaucoup à des jeux de mots ou à des

¹⁵⁴⁵ Art. « Syllepse de sens », *op. cit.*, p. 434.

¹⁵⁴⁶ *P. 71. Les exemples qui suivent, tirés de textes discursifs, montrent que l'analyse de Greimas ne s'applique pas qu'au récit.*

¹⁵⁴⁷ « Tu mourus de pansympathie... », *Poèmes*, p. 75.

¹⁵⁴⁸ « Madame », *Oublieuse mémoire*, p. 491.

¹⁵⁴⁹ « Compagnons du silence, il est temps de partir... », *1939-1945*, p. 441.

¹⁵⁵⁰ *Op. cit.*, p. 71.

*syllèses, étant généralement pertinents à deux codes [...]. [Ce] sont ces mots médiateurs que j'appelle signes doubles parce qu'ils peuvent soit générer simultanément deux textes dans un poème (ou un texte qui peut être compris de deux façons différentes)*¹⁵⁵¹.

Dans *À la Nuit*, par exemple, l'adjectif *touchante*, joue ce rôle de « médiateur », de « signe double » :

— C'est nuit à notre usage et touchante, ô lointaine —
Par elle tu deviens notre proche promise¹⁵⁵².

Sans doute le perçoit-on d'abord comme un synonyme de *émouvante*, mais il n'en perd pas pour autant son sens littéral (*qui est au contact de*), puisqu'il s'agit de « *la terre où nous serons* » après inhumation, et cette ambiguïté permet l'émergence d'un paradoxe entre *touchante* et *lointaine*. Le « jeu » n'est d'ailleurs pas fini : au vers suivant, *proche*, lui aussi « *mot équivoque situé à l'intersection de deux séquences d'associations sémantiques* »¹⁵⁵³, réactive la double isotopie *physique / affective* dans un contexte qui sélectionne à la fois ses sens propre et figuré.

Le paradoxe peut donc s'organiser autour d'un interprétant, lequel est investi de la double fonction de le rendre possible et — comme son nom l'indique — d'en permettre l'*interprétation*. On se souvient que dans « *Alarme* », une étoile est découverte par un astronome au « *long regard / Éphémère* »¹⁵⁵⁴. Le fonctionnement de l'interprétant est ici parfaitement lisible : *long* est pris dans son sens spatial, mais le texte active aussitôt après *par opposition* son sens temporel, tandis que s'installe une tension paradoxale de surface avec l'adjectif *éphémère*. De même, dans ce vers du poème dédié à Saint-John-Perse :

Vous enchaînez les mots, c'est pour les délivrer¹⁵⁵⁵,

le premier verbe s'entend d'abord dans son sens étroit (cf. *Petit Robert* : « *unir par l'effet d'une succession naturelle* »), mais ensuite le sème *rendre captif* est activé rétroactivement¹⁵⁵⁶ par *délivrer*. Ainsi recueille-t-on une séquence paradoxale brillante d'où la préciosité n'est pas absente.

À l'inverse, un classème activé au début de l'énoncé peut être ensuite neutralisé, comme dans les derniers vers de « *Dialogue avec Jeanne* », où l'on voit l'homme :

¹⁵⁵¹ *Op. cit.*, p. 107-108.

¹⁵⁵² « *À la nuit* », p. 474.

¹⁵⁵³ Michael Riffaterre, *op. cit.*, p. 113.

¹⁵⁵⁴ *Gravitations*, p. 203.

¹⁵⁵⁵ *Le Corps tragique*, p. 622.

¹⁵⁵⁶ « La lecture rétroactive apparaît [...] comme la méthode indispensable au décodage des signes doubles », écrit Michael Riffaterre (*op. cit.*, p. 119) après l'avoir définie en ces termes : « Lecture rétroactive, à demi consciente, réalisée en une fraction de seconde » (*op. cit.*, p. 118-119).

[...] se pencher sur ce qu'il aime,
Et même quand ce qu'il chérit
Luit si fort au-dessus de lui¹⁵⁵⁷.

Ici, en effet, l'interprétant *se pencher* se prête d'abord à une lecture figurée : il manifeste de la part de l'homme un intérêt affectueux, d'ailleurs confirmé par *cherir*, mais le texte fait ensuite référence au sens propre (= *se courber*), d'où naîtra le paradoxe (*se pencher / au-dessus de lui*).

Le terme connecteur est plus visible encore lorsqu'il est répété, comme au début de « La tortue parle » où deux formes sont conjointes, l'une positive, l'autre négative :

Je suis et je ne suis plus¹⁵⁵⁸,

la première renvoyant à la présence matérielle de la carapace — et à l'instance énonciatrice dans l'univers du poème —, tandis que la seconde nous apprend que l'animal est mort. Quant aux séquences disjonctives, on sait qu'elles répètent parfois l'interprétant en reliant par *sans* les deux occurrences :

Elle [mon enfance] bouge sans bouger, elle sourit sans sourire¹⁵⁵⁹,

ce qui suppose évidemment un contexte permettant l'identification des deux points de vue (ici : *souvenir / moment de l'énonciation*).

Ainsi l'interprétant contribue-t-il à l'intégration de nombreux paradoxes en mettant en lumière les deux points de vue convoqués : en sa qualité de « *point nodal* »¹⁵⁶⁰, il désigne en effet la difficulté à résoudre pour interpréter la séquence, mais en même temps il active les deux isotopies à lire conjointement pour lever l'équivoque. Bref, il facilite l'identification des voix qui composent la « polyphonie » paradoxale.

IV. Un cas particulier : l'atténuation à l'intérieur de la séquence

Les marqueurs d'atténuation peuvent également se glisser là où on les attendrait le moins : dans la séquence même, où ils se mêlent aux éléments dont ils parasitent le pouvoir expressif.

1. Le terme transitionnel

¹⁵⁵⁷ 1939-1945, p. 426.

¹⁵⁵⁸ *Le Corps tragique*, p. 644.

¹⁵⁵⁹ « Mon enfance voudrait courir dans la maison... », *Le Corps tragique*, p. 627.

¹⁵⁶⁰ M. Riffaterre, *op. cit.*, p. 113.

D'abord, un mot ou un bref syntagme sert parfois de passerelle d'un pôle à l'autre du paradoxe, dont la tension, de ce fait, perd de son acuité. Dans la séquence :

Alors s'allument un à un les phares *des profondeurs*
Qui sont violemment plus noirs que la noirceur¹⁵⁶¹,

ce rôle est rempli par le complément déterminatif, qui nous plonge dans un espace généralement associé à l'obscurité. Dès lors, la *noirceur* des phares paraît moins inacceptable. De même, dans :

Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire¹⁵⁶²,

on a vu que l'adjectif *pâle*, conjugué à la distribution paradoxale des compléments déterminatifs, adoucit le choc lexical *soleil / lune*. C'est aussi le cas dans :

Ô toi qui jamais ne m'as nui,
*Lune d'un soleil d'indolence*¹⁵⁶³,

où *indolence* connote un soleil blafard, sans vigueur, ce qui réduit l'écart entre les deux termes de la formule. En somme, on voit que le texte peut enregistrer, *reconnaître* le rapport paradoxal et par là même l'atténuer en esquissant — ou en établissant clairement — une connexion entre les deux pôles de la séquence. D'autres formules en témoignent, comme celle-ci :

Te voilà *petit* dieu, cent mille fois mortel¹⁵⁶⁴,

où l'adjectif *petit* sert de transition entre l'idée de divinité et la condition de mortel, de sorte que la contradiction se relâche en partie. De même, lorsqu'est évoqué

[...] le grand silence *apparent*
Où tous parlent en même temps¹⁵⁶⁵,

l'épithète réduit singulièrement la tension paradoxale en la rejetant au plan des apparences. De fait, à travers l'adjectif, non seulement le texte reconnaît le rapport paradoxal, mais il montre sa réticence à l'assumer pleinement. Bref, deux logiques ont ici trouvé un compromis. Nous les connaissons : l'une vise à conjoindre les contraires, l'autre à préserver la cohérence du texte.

Enfin, un mot glissé à l'intérieur de la séquence peut en diminuer le caractère paradoxal par son rôle de *guidage*, par exemple en nous orientant vers une lecture métaphorique :

¹⁵⁶¹ « 400 atmosphères », *Gravitations*, p. 206.

¹⁵⁶² « Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire... », *Oublieuse mémoire*, p. 485.

¹⁵⁶³ « L'oubli me pousse et me contourne... », *Oublieuse mémoire*, p. 489.

¹⁵⁶⁴ « À l'homme », 1939-1945, p. 439.

¹⁵⁶⁵ « Premiers jours du monde », *Oublieuse mémoire*, p. 524.

Un saule harmonieux médite un rêve obscur,
Pêcheur *d'illusions* sur des rives taries¹⁵⁶⁶.

Pêcher « sur des rives taries » semble en effet une entreprise moins paradoxale dès lors que *pêcheur*, détourné de son sens premier, s'inscrit dans une métaphore filée.

2. Les marques grammaticales de l'atténuation

Quant aux formes morphosyntaxiques de l'atténuation, elles coïncident avec celles qui manifestent une certaine *distance* de la part de l'énonciateur à l'égard de son énoncé. Un verbe au conditionnel, par exemple, refuse toute caution au paradoxe :

Je cours derrière un enfant qui se retourne en riant,
Est-ce celui que je fus,
Un ruisseau de ma mémoire
Reflétant un ciel confus ?
Je reconnais mal aujourd'hui et *j'aurais peur* de mes mains
Comme d'ombres ennemis¹⁵⁶⁷.

En effet, nous sommes ici dans l'ordre des conjectures, du moins des faits non avérés, et s'il reste paradoxal de regarder ses propres mains comme des ennemis, la tension logico-sémantique est amoindrie par l'emploi du conditionnel. L'effet est comparable lorsque la séquence paradoxale s'inscrit dans une subordonnée hypothétique, comme cette définition de Dieu avancée dans « Prière à l'inconnu » :

Même si tu n'es qu'un souffle d'il y a des milliers d'années,
Une grande vitesse acquise, une durable mélancolie¹⁵⁶⁸.

La forme interrogative propose elle aussi des paradoxes baignés d'incertitude :

Sort-il de moi, ce chien [...],
Est-ce encore un peu moi qui se couche à mes pieds ?¹⁵⁶⁹

Est-ce la cendre de demain
Que vous serrez dans votre main ?¹⁵⁷⁰

Qui suis-je dans l'ombre égoïste
Pour traiter d'égal à égal
Ce Dieu qui soudain me résiste
Ou c'est moi qui lui fais du mal ?¹⁵⁷¹

¹⁵⁶⁶ « La Quinta », *Comme des voiliers*, p. 34.

¹⁵⁶⁷ « Loin de l'humaine saison », *Gravitations*, p. 211.

¹⁵⁶⁸ *La Fable du monde*, p. 364.

¹⁵⁶⁹ « Sort-il de moi ce chien avec sa langue altière... », *Naissances*, p. 544.

¹⁵⁷⁰ « Madame », *Oublieuse mémoire*, p. 491.

De même, quand le poète se demande :

Avec tant de départs comment faire un retour¹⁵⁷²,

le paradoxe sous-jacent est affaibli par l'infinitif délibératif, où la perplexité domine. Enfin, l'atténuation pourra revêtir la forme de la restriction, qui limite la portée du paradoxe à un seul objet ou un seul groupe :

France, tu nous bandes les yeux
Nous ne pouvons plus voir que toi¹⁵⁷³

Aveugle, il aime au loin chercher fortune
N'y voyant clair que pour blondes et brunes¹⁵⁷⁴.

3. Modalisateurs et connecteurs

Rien d'étonnant, au vu de ces quelques formes, si l'atténuation interne s'appuie aussi sur des modalisateurs :

Le ciel est si large qu'il n'est *peut-être* pas de place en dessous pour une enfant de ton âge¹⁵⁷⁵

Je voudrais, *mon Dieu* sans visage et **peut-être sans espérance**,
Attirer ton attention, parmi tant de ciels vagabonde¹⁵⁷⁶.

Une locution marquant prudemment que l'on juge selon les apparences peut également se glisser dans la séquence :

Dans votre grand silence
Vous avez *l'air* de dire
Un chant irréparable¹⁵⁷⁷

de même qu'un verbe exprimant le doute :

Et je *doute* si le boulevard
N'est pas plus large que l'espace entre le Cygne et Bételgeuse¹⁵⁷⁸.

Mais l'atténuation de l'effet paradoxal passe aussi par sa *reconnaissance* à travers un

¹⁵⁷¹ « Dieu derrière la montagne », *Le Corps tragique*, p. 598.

¹⁵⁷² « Mais avec tant d'oubli comment faire une rose... », *Oublieuse mémoire*, p. 486.

¹⁵⁷³ « France », 1939-1945, p. 415.

¹⁵⁷⁴ « Le Sang », *Naissances*, p. 547.

¹⁵⁷⁵ « À une enfant », *Gravitations*, p. 161.

¹⁵⁷⁶ « Prière à l'inconnu », *La Fable du monde*, p. 364.

¹⁵⁷⁷ « Dans votre grand silence... », *Le Forçat innocent*, p. 250.

coordonnant à valeur adversative :

Son cercle qui, *pourtant*, est immense, m'étreint
Comme un étroit collier d'airain¹⁵⁷⁹

Ligne de l'horizon en pleine mer, au loin,
Barrant soudain le ciel au nuage marin,
Ô limite précise et *pourtant* incertaine [...] !¹⁵⁸⁰

Ô mer qui ne puise en soi que ressemblances,
Et qui *pourtant* de toutes parts
s'essaie aux métamorphoses¹⁵⁸¹

Le jeu reste complet
Mais toujours mutilé¹⁵⁸²

Elle regardait *mais* voyait ailleurs¹⁵⁸³

Je le devine à sa fenêtre
Mais la maison n'existe pas¹⁵⁸⁴

En fait, le texte apparaît ici encore comme polyphonique : à travers le connecteur, E1, l'énonciateur de la « normalité », à la fois annonce et reconnaît le paradoxe que de son côté, E2 mène à son terme. Certes, le rôle joué par E1 reste secondaire. Il est cependant significatif que le texte lui donne la parole, comme s'il devait absolument enregistrer le rapport paradoxal et en porter la *trace*. En effet, aucun des exemples précédents ne témoigne d'une parfaite impassibilité de la part de E1 — ce qui serait le cas si l'on avait par exemple : *Le jeu reste complet / Et toujours mutilé*. La tension lexicale l'a fait sortir de sa réserve, il en a *pris acte*.

En somme, termes transitionnels, marques grammaticales ou lexicales de modalisation, connecteurs, tous traduisent à des degrés divers la *conscience* du rapport paradoxal, lequel se trouve forcément affaibli par ces références implicites à la logique dominante.

¹⁵⁷⁸ « 47 boulevard Lannes », *Gravitations*, p. 166.

¹⁵⁷⁹ « Dans la pampa », *Poèmes*, p. 58.

¹⁵⁸⁰ « Impressions de haute mer », *Poèmes*, p. 61.

¹⁵⁸¹ « Comme un boeuf bavant au labour... », *Débarcadères*, p. 123.

¹⁵⁸² « Figures », *Les Amis inconnus*, p. 303.

¹⁵⁸³ « Visite de la nuit », *Les Amis inconnus*, p. 345.

¹⁵⁸⁴ « Dieu pense à l'homme », *La Fable du monde*, p. 354.

V. L'atténuation complexe : le modèle des cercles concentriques

Plusieurs marques d'atténuation de natures différentes peuvent en outre se combiner autour d'une même séquence. Revenons par exemple à « L'Autre Amérique », cité dans les chapitres précédents :

On n'ose y regarder trop longtemps une rose
Et l'on n'est sûr de rien, même pas des rochers,
Si vif est le penchant à la métamorphose,
Sous les yeux des vivants les livres qui se ferment
Deviennent des chevaux au milieu de lanternes
Et l'on monte dessus *pour bien mieux s'égarter*,
Et se trouver enfin, fraîches les deux oreilles,
Corps galopant au fond de l'aube qu'on réveille¹⁵⁸⁵.

Certes, le jeu sur la paire *s'égarter / se trouver* s'appuie sur le contexte immédiat, qui, en déroulant deux isotopies, l'une matérielle (= être dans une situation donnée), l'autre plus spirituelle (= découvrir sa vraie nature), désigne le verbe *se trouver* comme l'*interprétant* : connecté à l'une et à l'autre, il se prête à une double lecture et fournit donc une échappatoire à la contradiction. Cela étant, le « contexte poème » joue aussi un rôle non négligeable par son évocation de l'instabilité dominante, de même que la section, dont l'un des poèmes s'intitule « Métamorphose »¹⁵⁸⁶, et l'oeuvre dans son ensemble, qui pratique de façon récurrente la conjonction d'antonymes. Ainsi voit-on se constituer un modèle évoquant des « cercles concentriques », pour reprendre l'image utilisée par Supervielle dans sa définition du poème¹⁵⁸⁷. Cela se vérifie fréquemment. Dans ces vers de *Gravitations*, par exemple :

Alentour naissaient mille bruits
Mais si pleins encor de silence¹⁵⁸⁸,

la séquence contient, outre la conjonction *mais*, une double marque d'atténuation interne : le verbe *naître* traduit un passage d'un état à un autre et l'adverbe *encor*, la persistance de l'ordre ancien dans l'état présent — d'où l'on peut inférer une absence de frontière à l'intérieur de la structure sémantique *bruit-silence*. Mais de son côté, le titre du poème (« Le Matin du monde ») redoublant celui, presque identique, de la section (« Matins du

¹⁵⁸⁵ *Le Forçat innocent*, p. 284.

¹⁵⁸⁶ *Le Forçat innocent*, p. 283.

¹⁵⁸⁷ « [L]e poème, tel que je le conçois généralement, avance par cercles concentriques », « En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 562.

¹⁵⁸⁸ « Le Matin du monde », p. 171.

Monde »), annonce le verbe *naître* et amplifie par avance son effet « atténuateur », en même temps qu'il laisse attendre l'émergence quasi-miraculeuse de l'*être* hors du *néant*. Ce n'est pas tout : le « contexte oeuvre » nous apprend qu'à l'intérieur des paires oppositives, chaque terme provient souvent de son contraire et que cela concerne tout particulièrement certaines structures, dont le couple *bruit-silence*. De même, la négation de toute perspective temporelle dans ces vers des *Amis inconnus* :

Parce qu'*hier* était pour nous comme *demain*,
Aujourd'hui, chaque jour, mourait d'un coup de lance¹⁵⁸⁹

est certes à rattacher au « contexte poème » qui développe le thème de la mort comme *absence absolue*, mais de leur côté, le « contexte section » (le poème voisine avec « L'Âme »¹⁵⁹⁰, « Le Regret de la Terre »¹⁵⁹¹, « L'Âme proche »¹⁵⁹², « Pour un poète mort »¹⁵⁹³...) et le titre même de la section (« Les Veuves »¹⁵⁹⁴) évoquent un état où nos repères temporels perdent toute pertinence, ce qui contribue encore à « justifier » la forme paradoxale de la séquence.

En fait, la formule est souvent encerclée par des références à un univers où le paradoxe trouve sa validité, comme dans ces vers du *Forçat innocent* :

Les chiens du ciel aboient
Dans un lointain sans terres,
Ce sont bêtes sans chair¹⁵⁹⁵.

Sans doute la séquence privative est-elle largement préparée par les vers précédents, mais le titre du poème (« Plein ciel ») et celui de la section (« Mes légendes »¹⁵⁹⁶) participent eux aussi à l'« acclimatation » de la formule en renvoyant à un univers où l'imaginaire fait loi. De même, si le vers :

Nous sommes deux, nous sommes un¹⁵⁹⁷

est éclairé par le « contexte poème », d'autres marques d'atténuation se répondent à la

¹⁵⁸⁹ « On voyait bien nos chiens perdus dans les landes... », p. 310. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵⁹⁰ P. 309-310.

¹⁵⁹¹ P. 310-311.

¹⁵⁹² P. 311.

¹⁵⁹³ P. 312.

¹⁵⁹⁴ P. 307.

¹⁵⁹⁵ « Plein ciel », p. 285.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*

¹⁵⁹⁷ « Ainsi parlait je sais bien qui... », *Les Amis inconnus*, p. 340.

péphérie du texte : d'une part, le titre de la section, « Le Miroir intérieur »¹⁵⁹⁸, implique la dualité, d'autre part, les poèmes voisins, dont l'un s'intitule « Alter ego »¹⁵⁹⁹, proposent plusieurs exemples de fracture intérieure. De façon analogue, la séquence :

J'ignore les questions
De votre haut mutisme¹⁶⁰⁰

voit sa tension contradictoire se relâcher grâce au contexte étroit et à la situation d'énonciation (on se souvient que le poète s'adresse aux pins). Mais le titre du poème (« Pins », précisément), celui de la section (« Arbres »¹⁶⁰¹) et la forte cohérence thématique du « contexte section » contribuent eux aussi à l'intégration du paradoxe.

Pour clore cet aperçu, arrêtons-nous sur une séquence du *Corps tragique* :

Salut, entrons tous deux dans la mort des vivants,
Dans un monde où l'on respire, en suffoquant¹⁶⁰²

qui offre un bel exemple d'encerclement atténuateur. En effet, d'une part, le contexte immédiat développe et « explique » le gérondif *en suffoquant* :

J'étouffe de chaleur, de villes, de montagnes
Et de tous ces ardus espaces qui me gagnent[,]

d'autre part, le « contexte poème » prépare le paradoxe en évoquant une forme extrême d'épuisement où vie et mort semblent se rejoindre :

J'ai veillé si longtemps que j'en suis effrayant
Et je ne verrai plus le monde qu'en dormant.

Mais le contexte périphérique joue également sa partie, puisque le poème précédent contient ces vers :

Voilà son sort, fuyante sépulture,
Lui qui n'a su ni vivre ni mourir
Sans en avoir un égal repentir,
Rêvant sa vie et sa mort adultères¹⁶⁰³

où il apparaît clairement que du point de vue du *sujet*, vie et mort ne sauraient être dissociées. Enfin, le « contexte œuvre » participe lui aussi à l'intégration de la séquence, dans la mesure où le lecteur y découvre un univers où les limites s'effacent et les contraires s'attirent.

¹⁵⁹⁸ P. 336.

¹⁵⁹⁹ P. 338-339.

¹⁶⁰⁰ « Pins », 1939-1945, p. 433.

¹⁶⁰¹ P. 432.

¹⁶⁰² « J'ai veillé si longtemps que j'en suis effrayant... », p. 597.

¹⁶⁰³ « Il vit toujours, il en fait ses excuses... », p. 597.

Plusieurs marques se combinent donc fréquemment pour atténuer à des niveaux différents les formules paradoxales et les empêcher de creuser des « trous noirs » dans le tissu textuel. Car tel est bien l'objectif de cette stratégie des « cercles concentriques » : grâce à elle s'opère l'*absorption* des paradoxes par le texte, lequel satisfait ainsi à une loi essentielle de son économie, la cohérence interne.

VI. De l'atténuation à la résolution

Mais l'atténuation peut aller jusqu'à la résolution pure et simple. Car entre les deux, la différence n'est pas de nature, mais de degré. De l'une à l'autre, pas de frontière : la forme « ténue »¹⁶⁰⁴ présente elle aussi une structure paradoxale, mais la stratégie d'atténuation s'y montre si efficace qu'elle ne laisse subsister aucune ambiguïté. Certes, on peut hésiter à ranger de telles séquences parmi les paradoxes dès lors que le critère logico-sémantique n'est pas respecté. Cela dit, le corpus présente une telle cohérence formelle qu'il s'impose à l'observateur comme un *continuum* glissant insensiblement des séquences les plus opaques aux plus transparentes.

1. Le paradoxe formel ou l'objet sans ambiguïté

A. Les modes de résolution

Mais si l'on peut admettre que même les formes les moins ambiguës appartiennent par leur structure à la « galaxie » du paradoxe, une question reste posée : comment le texte fournit-il le *code* qui résout l'énigme *en même temps* qu'il la noue ou *aussitôt après*, quand ce n'est pas *avant* ? La clé peut se trouver dans le signifié de l'un des termes de la séquence, notamment celui qui sert de support à l'énoncé paradoxal ; ainsi, dans le verset :

Je vois les sapins qui s'efforcent en pèlerinage immobile¹⁶⁰⁵,

le mot *sapins* induit forcément une lecture métaphorique de la séquence « pèlerinage immobile ». Il en va de même dans le premier de ces vers :

Chevaux de bois au fier galop, tout immobile,
Jouets, vous qui savez les secrets des petits¹⁶⁰⁶.

Sans doute y trouve-t-on la conjonction de deux segments antinomiques (*fier galop / tout immobile*), mais le terme *chevaux de bois* ne laisse aucune place au doute : sculpté dans

¹⁶⁰⁴ Mariana Tutescu, art. cité, p. 82.

¹⁶⁰⁵ « La montagne prend la parole », *Débarcadères*, p. 133.

¹⁶⁰⁶ « Les Jouets », *Comme des voiliers*, p. 27.

le bois, l'*élan* représenté ne peut être que *figé*.

Le cas échéant, la caractérisation permettra de dissiper tout aussi efficacement le paradoxe. Toujours sur le thème du mouvement et de son contraire, le « *Portrait* » d'*Oublieuse mémoire* donne à voir un personnage,

[...] les deux bras immobiles,
Pleins de mouvements éteints¹⁶⁰⁷.

Au terme de la séquence, le rapport paradoxal s'est relâché : grâce au talent de l'artiste, les bras gardent le souvenir du mouvement jusque dans leur figement sur la toile.

On s'en souvient, le texte peut encore afficher la genèse du paradoxe, auquel cas les jalons gagnent en efficacité ce qu'ils perdent en discréption :

Plus tard, vous étiez si près
Que j'entendais votre silence¹⁶⁰⁸

Il a plu si fort que la mer est douce¹⁶⁰⁹.

Ici la résolution ne se contente pas d'être explicite : elle va jusqu'à dévoiler la démarche, voire la technique du poète. Mais sans doute s'agit-il là d'un cas-limite, dans la mesure où la justification vient avant la séquence, la clé avant l'énigme.

Au reste, nous allons retrouver ici, très logiquement, tous les procédés identifiés plus haut comme des modes d'atténuation. Le thème, notamment, permet de désamorcer le paradoxe. Ainsi, l'évocation d'un voyage spirituel explique la formule « *notre corps sans le corps* »¹⁶¹⁰, et le thème du souvenir dissipe toute équivoque lorsque le travail de la mémoire est décrit en ces termes :

Et je ferme les yeux
Pour vous voir revenir¹⁶¹¹.

De même, le thème de la mort dénoue plus d'un paradoxe en assumant pour son compte les plus vives tensions contradictoires, par exemple dans ce discours de l'âme veillant auprès du corps :

Il n'est plus grande douleur
Que ne pas pouvoir souffrir¹⁶¹²

ou lorsqu'est évoqué le temps du silence forcé :

¹⁶⁰⁷ P. 505.

¹⁶⁰⁸ « *Observatoire* », *Gravitations*, p. 186.

¹⁶⁰⁹ « Il a plu si fort que la mer est douce... », *Oublieuse mémoire*, p. 515.

¹⁶¹⁰ « *À la nuit* », p. 475.

¹⁶¹¹ « *Dans l'oubli de mon corps* », *La Fable du monde*, p. 391.

¹⁶¹² « *L'Aube dans la chambre* », *Les Amis inconnus*, p. 309.

Surtout ne croyez pas à de l'indifférence
Si je ne vous réponds qu'au moyen du silence¹⁶¹³.

Bref, le thème peut tout à la fois produire et résoudre le paradoxe.

La résolution s'obtient aussi par le contexte et notamment par le titre. Ainsi, « Musée Carnavalet » lève l'ambiguité de la première strophe, ou plutôt, comme on le verra plus bas, la concentre exclusivement dans le regard du sujet :

Robe sans corps, robe sans jambes,
Robe sans un bouton qui manque
Quel émoi dans la gorge absente.
Comme il bat vite,
Ce cœur qui n'est qu'un souvenir !¹⁶¹⁴

À l'intérieur du poème, le contexte a aussi le pouvoir de dissiper les paradoxes, soit par l'explicitation :

Je vois clair, je vois noir et non pas que j'hésite,
L'un fera suite à l'autre [...]¹⁶¹⁵,

soit par la répétition, comme dans « À la Femme »¹⁶¹⁶, où un effet d'accumulation érige la structure paradoxale en norme textuelle. Cela se produit également dans « Le Chant du malade », où après le verset introducteur posant le code de lecture :

Croyez-moi, rien n'est plus grand que la chambre d'un malade¹⁶¹⁷,

plusieurs séquences formellement paradoxales exemplifient la situation et s'engendent par contiguïté sans jamais véritablement produire de *rapport* paradoxal :

Et l'océan va et vient sans paraître incommodé par l'étroitesse de la chambre
Comme quelqu'un qui a tout son temps
Et qui n'a pas trop de tous ses poissons pour affirmer sa vitalité,
Cependant que des rideaux coulent des cascades qui ne mouillent rien dans la pièce.
Et les oiseaux traversent la cloison sans que tombe même un petit peu de plâtras¹⁶¹⁸.

La comparaison peut elle aussi dissiper toute tension paradoxale en nous aiguillant vers une lecture métaphorique :

*Ainsi l'arbre parlait
Du fond de son silence*

¹⁶¹³ « Le Souvenir », *Les Amis inconnus*, p. 320.

¹⁶¹⁴ *Le Forçat innocent*, p. 267.

¹⁶¹⁵ « Le Chaos et la Création », *La Fable du monde*, p. 352.

¹⁶¹⁶ *Oublieuse mémoire*, p. 533-534.

¹⁶¹⁷ *L'Escalier*, p. 574.

¹⁶¹⁸ *Ibid.*

Comme parlent les blés,
Comme chantent les plantes¹⁶¹⁹.

L'identité ou la nature des acteurs de la communication (énonciateur ou destinataire) aura aussi le pouvoir de désambiguïser des énoncés structurellement paradoxaux. On le constate par exemple dans « Équateur », lorsque « Café », allégorie d'un breuvage dont les propriétés excitantes sont bien connues, s'écrie :

J'exulte et fais lever de gros soleils en pleine nuit¹⁶²⁰.

Rattaché à son énonciateur, l'énoncé appelle une lecture métaphorique qui le vide de sa charge paradoxale. De son côté, la « Lettre à l'étoile », par la simple mention de la destinataire, annule toute tension sémantique dans :

[...] le voile du jour
À mon regard t'a celée¹⁶²¹.

Quant à la situation d'énonciation, elle désamorce la contradiction formelle de cette séquence où un homme répond à son coeur :

Viens, on a beau être liés
On peut encore s'oublier¹⁶²².

Certes, la formulation est éminemment paradoxale, puisque « viens » invite à un rapprochement contredit par le vers suivant, mais la situation d'énonciation lève l'obstacle logique : les deux protagonistes, l'énonciateur et son coeur, ne peuvent vivre l'un sans l'autre, mais le premier aspire à oublier le second, car penser à son coeur, c'est répondre à une inquiétude qu'il nous cause.

Enfin, ces différentes formes de résolution peuvent se conjuguer, comme en témoigne parmi d'autres la séquence :

[...] même des montagnes rocheuses sont douces, faciles au toucher¹⁶²³

tirée d'un poème au titre tellement explicite (« Les Mains photographiées ») que la contradiction se résoudra sitôt formulée. Or, au mépris de la redondance, le contexte immédiat n'en précise pas moins :

On les [= les mains] faisait pénétrer au monde des surfaces lisses¹⁶²⁴.

¹⁶¹⁹ « Premiers jours du monde », *La Fable du monde*, p. 361.

¹⁶²⁰ « Colonies, ô colonies, ardeurs volantes... », *Gravitations*, p. 220.

¹⁶²¹ *La Fable du monde*, p. 388.

¹⁶²² « Extra-systoles », *L'Escalier*, p. 580.

¹⁶²³ *Les Amis inconnus*, p. 303.

¹⁶²⁴ *Ibid.*

B. L'humour et le jeu dans la résolution des paradoxes

Outre ces différents procédés, l'humour contribue à sa manière à la résolution des discours contradictoires. Nul mystère, par exemple, dans la formule « **racines volantes** »¹⁶²⁵. Si paradoxale qu'elle paraisse, elle n'offre à l'esprit aucun obstacle à franchir, aucune contradiction apparente à dépasser : le sens est déjà là, puisque l'énonciateur est un arbre qui, à l'instar des humains (cf. par ex. *le pied de l'arbre*), décrit la réalité environnante selon sa propre morphologie. Le texte sous-entend par conséquent une inversion des rôles qui prête à sourire. Autre structure paradoxale purement *ludique* : dans *Le Forçat innocent*, un poème s'amuse à évoquer le parfum des fleurs de tapisserie :

Anita se rendort
Dans le calme parfum^{1626 1627}
De son papier à fleurs¹⁶²⁸.

La séquence se *donne* dans un sourire sans exiger le moindre travail d'interprétation : elle est *transparente*.

Un énoncé peut aussi revêtir une forme paradoxale pour répondre à la logique du jeu de mots :

Venez-vous m'aider à finir
Avec ce délicat sourire
Qui veut tout dire sans le dire ?¹⁶²⁸

La structure du paradoxe permet alors de concilier les jeux de langage et les contraintes sémantiques :

Et notre corps tombe
À n'en plus finir
Verticale tombe¹⁶²⁹.

Ici, en effet, *verticale tombe* résulte à la fois de l'homophonie amenée par la rime-calembour (*tombe*) et de la nécessité d'accorder le syntagme apposatif avec le contexte (d'où l'adjectif *verticale*). On voit ce que permet le jeu de mots quand il ne menace pas la logique discursive du poème : grâce à lui, le texte satisfait aux exigences contradictoires de la *partie* et du *tout*.

¹⁶²⁵ « Premiers jours du monde », *La Fable du monde*, p. 360.

¹⁶²⁶

¹⁶²⁷ « Les Fleurs du papier de ta chambre », p. 289.

¹⁶²⁸ « Madame », *Oublieuse mémoire*, p. 491.

¹⁶²⁹ « Céleste apocalypse », 1939-1945, p. 418.

2. Le rôle des métaphores et des comparaisons

La résolution des paradoxes peut aussi provenir de la nature très particulière des liens qui unissent chez Supervielle métaphores ou comparaisons et structures paradoxales.

A. Le jeu sur sens propre et sens métaphorique

D'abord, bon nombre de paradoxes se maintiennent sur un plan strictement formel en jouant sur les différents sens d'un mot. C'est le cas dans l'énoncé :

Et de ce front à ce menton
On peut loger commodément
Mille lieues carrées de tourment¹⁶³⁰,

où le verbe *loger* fait fonction d'interprétant, le premier vers renvoyant à une réalité tangible et le troisième à un traitement métaphorique de l'espace.

Le jeu peut aussi porter sur plusieurs lexèmes. Ainsi, dans ce verset de « Paris » :

Il va traversant les siècles sans avoir à bouger même le petit doigt¹⁶³¹,

traverser est employé par métaphore et *bouger* au sens propre. De même, cette séquence de « L'Arbre » :

Comme il se contorsionne l'arbre, comme il va dans tous les sens,
Tout en restant immobile !¹⁶³²

réunit des verbes de mouvement employés métaphoriquement (*se contorsionner, aller*) et une expression marquant l'immobilité à prendre au sens premier. On le voit, dans cet exemple comme dans les précédents, le procédé désamorce tout rapport paradoxal en exhibant son mode de lecture.

B. L'ajustement des comparaisons et des métaphores

Du reste, la comparaison et la métaphore connaissent un traitement très particulier dans la poésie de Supervielle : en effet, l'accent y est mis sur la *différence* plutôt que sur l'*intersection* entre comparant et comparé. Ainsi, observons ces quelques vers :

Hommes, femmes de la rue
Qui vous croisez, paroles tues,
Ainsi qu'un peuple de statues
Sans socle et toujours ambulantes¹⁶³³.

¹⁶³⁰ « Souffrir », 1939-1945, p. 420.

¹⁶³¹ *Naissances*, p. 554.

¹⁶³² *Les Amis inconnus*, p. 343.

¹⁶³³ « Visages », *À la nuit*, p. 478.

Sitôt la comparaison posée, le texte insiste non pas sur ce qui la justifie, mais sur ses limites, autrement dit sur ce qui sépare irréductiblement le comparant du comparé. C'est alors qu'apparaissent des formes paradoxales, puisque le comparant se voit privé de sèmes fondamentaux (*statues* / *Sans socle*) ou pourvu d'une propriété qui contredit sa nature (*ambulantes*). De même, dans ces vers :

Car l'ennemi est dans la place
Blanc comme écume d'océan,
Mais écume qui s'éternise¹⁶³⁴,

le texte ajuste la comparaison au contexte en soulignant une différence radicale entre comparé et comparant, au point que le lecteur peut s'interroger sur la pertinence de la comparaison : l'écume n'est-elle pas un symbole d'éphémérité, de tout ce qui ne cesse de se défaire et se refaire ? Mais sans doute l'enjeu est-il ailleurs que dans la justesse. Comment ne pas voir, en effet, que grâce au tremplin de la comparaison, la structure paradoxale s'impose sans difficulté ?

La métaphore, elle aussi, va bien souvent préparer le paradoxe de surface. Pour ce faire, elle dispose de deux stratégies, dont l'une sera beaucoup plus productive que l'autre. La stratégie conjonctive consiste à caractériser le comparant à l'aide d'un adjectif qui contredit l'un de ses sèmes nucléaires. On le voit dans ces vers :

Est-ce le maternel tombeau
Vivant dont vous vous souvenez [...] ?¹⁶³⁵

où la spécificité (*vivant*) du comparé par rapport au comparant (*tombeau*) est *immédiatement* soulignée. Il ne peut évidemment en résulter qu'une séquence paradoxale d'une grande limpidité, mais purement formelle. Quant à la stratégie disjonctive, que le texte préfère, elle consiste à redéfinir le sémantisme du comparant en lui retirant un sème essentiel. Elle s'appuie sur la négation :

Ces veines, *bleus ruisseaux ne faisant pas de bruit*,
Je les veux suivre au bout de leur grande aventure¹⁶³⁶

Je suis le *battant humain*
Que ne révèle aucun bruit,
De la cloche de la nuit¹⁶³⁷

Comme chaque nuit elle s'étoila
De ses *milliers d'yeux dont aucun ne voit*¹⁶³⁸

¹⁶³⁴ « L'Homme », *Oublieuse mémoire*, p. 495.

¹⁶³⁵ « L'obscurité me désaltère... », *La Fable du monde*, p. 377.

¹⁶³⁶ « Approchez-vous, baissez les yeux sur mon amour... », *Le Forçat innocent*, p. 253.

¹⁶³⁷ « Oloron-Sainte-Marie », *Le Forçat innocent*, p. 257.

¹⁶³⁸ « Visite de la nuit », *Les Amis inconnus*, p. 346.

ou sur la caractérisation soustractive, qui se traduit, on s'en souvient, par un usage récurrent de la structure *sans* + *GN*. Ainsi la muraille devient-elle « **un front sans visage** »¹⁶³⁹, le canon de la carabine, un « **Oeil [...] sans paupière** »¹⁶⁴⁰ et les gondoles, « **des carrosses sans roues** »¹⁶⁴¹. Si la mention *sans* équivoque du comparé¹⁶⁴² dissipe toute ambiguïté, on constate que dans tous les cas, le texte recueille à sa surface une structure paradoxale d'une lisibilité parfaite.

Ces liens entre métaphore et paradoxe apparaissent avec plus d'évidence encore lorsque les deux figures sont filées conjointement dans une totale transparence. Un poème du *Forçat innocent* commence ainsi :

Grands yeux dans ce visage,
Qui vous a placés là ?
De quel vaisseau sans mâts
Êtes-vous l'équipage ?¹⁶⁴³

La formule « *vaisseau sans mâts* », appliquée à un *visage* dans une métaphore *in praesentia*, ne contient aucune ambiguïté. Il n'empêche, la synergie fonctionne à plein entre métaphore et paradoxe, ce que confirme cet autre vers un peu plus bas :

Feux noirs d'un bastingage

À travers *bastingage* est en effet prolongée l'isotopie marine du comparant (cf. « *vaisseau* », « *équipage* », « *abordage* »¹⁶⁴⁴) sans que s'en trouve effacée l'isotopie du comparé (cf. « *noirs* », « *yeux* », « *cils* »), et grâce à l'interprétant *feux*, une structure paradoxale se met en place (« *feux noirs* »). Il en va de même dans ces vers :

Voici l'Himalaya qui hennit irréel,
[...]
Grand cheval galopant sur place à toute allure
Et tirant vers le haut par ses mille encolures¹⁶⁴⁵.

Grâce au filage de la métaphore et à la prise en compte simultanée du comparant et du comparé, le texte obtient un véritable enchevêtrement des isotopies de la vitesse et de l'immobilité, lequel se traduit par deux oxymores : « **galopait sur place** » et « **sur place à**

¹⁶³⁹ « Le Forçat », *Le Forçat innocent*, p. 236-237.

¹⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 237.

¹⁶⁴¹ « Venise », *Le Corps tragique*, p. 647.

¹⁶⁴² En effet, dans ces exemples comme dans les précédents, le comparé est explicitement mentionné : les mots *muraille* (ex. 1) et *gondoles* (ex. 3) figurent dans le contexte immédiat et le canon de la *carabine* est désigné par l'expression *trou noir* (ex. 2).

¹⁶⁴³ « Grands yeux dans ce visage... », p. 245.

¹⁶⁴⁴ V. deuxième strophe : « Depuis quel abordage Attendez-vous ainsi Ouverts toute la nuit ? »

¹⁶⁴⁵ « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 510.

toute allure ». Ces deux formules méritent d'être regardées de près : « *galoper à toute allure* » formerait un cliché. Or celui-ci éclate en deux oxymores grâce au rappel de la spécificité du comparé (la montagne, qui, forcément, reste *sur place*), de sa différence par rapport au comparant (le cheval), bref, grâce à un usage paradoxal de la métaphore.

Reste néanmoins à expliquer ce « tropisme » textuel vers le paradoxe formel à travers la comparaison ou la métaphore. En effet, pourquoi opter pour des figures nécessitant des « rectifications », des spécifications telles qu'elles menacent de les invalider ? Il semble que l'enjeu, à un premier niveau, soit de réduire l'écart entre comparé et comparant. Curieusement, il s'agirait donc, à travers ces rectifications paradoxales, de concilier les deux isotopies, contextuelle et figurée, et plus précisément de justifier les métaphores en réduisant leur impertinence sémantique, de les rendre plus *plausibles*, quitte à mettre en question leur pertinence rhétorique. Mais de toute évidence le texte tire de cette pratique un autre bénéfice : la possibilité de multiplier les séquences paradoxales, si superficielles soient-elles.

3. Le paradoxe du côté du sujet

Ce type de séquence permet d'ailleurs de situer sans conteste l'*origine* du paradoxe. En effet, si l'on conclut qu'il réside dans le traitement de la comparaison et de la métaphore, cela revient à poser que l'objet, en soi, n'est nullement paradoxal. Telle est bien, au fond, la leçon à tirer de ces formes faibles : elles révèlent très clairement que le paradoxe se trouve exclusivement du côté du sujet. Deux exemples de ces paradoxes de surface montreront que la tension antinomique ne se situe pas dans le référent, mais dans sa perception, dans sa lecture :

Et c'est Paris qui fait irruption par la croisée
Avec les grandes foulées de Notre-Dame de pierre¹⁶⁴⁶

[...] des rideaux coulent des cascades qui ne mouillent rien dans la pièce¹⁶⁴⁷.

Si dans la réalité Paris ne bouge pas plus que les rideaux ne « mouillent », le sujet invente de son côté un mouvement qui anime la pierre et des rideaux qui engendrent des cascades. Autrement dit, le paradoxe relève par nature de la représentation de l'objet par le sujet. D'ailleurs, le rôle déterminant de la subjectivité peut se manifester très clairement, comme dans ces vers de 1939-1945 :

C'est beau d'avoir [...]
[...] servi de rivages
À d'errants continents¹⁶⁴⁸,

où le paradoxe par inversion découle à l'évidence du point de vue résolument subjectif — pour ne pas dire égocentrique — de l'énonciateur.

¹⁶⁴⁶ « Paris », *Naissances*, p. 554.

¹⁶⁴⁷ « Le Chant du malade », *L'Escalier*, p. 574.

¹⁶⁴⁸ « Hommage à la vie », p. 427.

Au point où nous en sommes, il convient donc de nuancer le jugement selon lequel un thème serait *par nature* paradoxal. De fait, si « Anniversaire » donne à lire ce verset :

Et l'on te mit en mouvement pour ton pèlerinage de pierre¹⁶⁴⁹,

cela ne signifie pas que la mort soit paradoxale *en soi*, mais que le sujet a besoin du paradoxe pour l'exprimer. La récurrence de la figure dans certains champs notionnels montre donc que le poète ne saurait les parcourir autrement, c'est-à-dire sans le secours du paradoxe. Face à certains thèmes, il réagit en effet par une tension dualiste que seul le paradoxe possède le double pouvoir d'enregistrer et de dépasser.

Ainsi les stratégies d'atténuation en viennent-elles parfois à *résoudre* les séquences paradoxales, empiétant par là sur le rôle du lecteur. L'évocation d'objets sans mystère et de procès vidés de toute ambiguïté ou tout bonnement expliqués, les jeux sur la polysémie et l'homonymie ainsi que le traitement de la métaphore, d'où le texte tire des paradoxes formels en se focalisant sur les différences plutôt que sur les analogies, tout invite à situer le paradoxe non dans l'action ou l'objet évoqués, mais dans le regard qui se pose sur eux, ou plus exactement chez le sujet qui les donne à voir. On en déduira qu'il est impossible d'écartier une séquence structurellement paradoxale sous prétexte qu'elle ne présente pas de tension logico-sémantique. En effet, les paradoxes de surface attestent tout autant que les formes fortes de l'indissociabilité de l'écriture poétique et d'une pratique lexico-syntaxique fondée sur l'articulation de la disjonction et de la conjonction.

Conclusion

En règle générale, le texte atténue donc les séquences paradoxales qu'il engendre. L'opération peut rester implicite, une tradition rhétorique ou thématique se chargeant d'intégrer, voire de justifier le paradoxe, mais plus fréquemment elle laisse des traces dans le contexte, quand ce n'est pas dans la séquence même.

Malgré les très nombreuses influences qui s'exercent sur les paradoxes, certains d'entre eux résistent et leur grammaticalité n'apparaît qu'à la lumière du « contexte œuvre ». Mais la plupart font l'objet de négociations à des niveaux inférieurs (recueil, section, poème ou microcontexte), avec pour enjeu la conciliation des exigences contradictoires du texte et de la séquence. Enfin, dans bien des cas, deux points de vue divergents, sinon opposés, se rencontrent dans un même énoncé et grâce à la polyphonie qui s'installe, le texte peut conserver sa cohérence tandis que le paradoxe impose ses structures.

Celui-ci, on l'a vu, est rarement obscur chez Supervielle. Il arrive même, et assez fréquemment, que la forme proposée ne renferme aucune ambiguïté, en particulier quand elle s'appuie sur une comparaison ou une métaphore centrée sur les différences plutôt que sur les analogies. Alors le paradoxe se déplace et son origine apparaît plus

¹⁶⁴⁹ « Hommage au poète Julio Herrera y Reissig », *Oublieuse mémoire*, p. 526.

clairement : non pas du côté de l'objet, mais dans le regard qui le contemple, bref, *du côté du sujet*.

Mais que va-t-il résulter de ce nouveau paradoxe, situé cette fois au coeur de la pratique poétique supervielle ? Comment l'attachement à la cohésion textuelle va-t-il cohabiter avec l'usage fréquent d'une figure réputée menaçante pour l'économie du discours ? On sait comment le texte s'y prend pour ne pas ruiner la signification au profit de la seule signifiance : s'il recherche les paradoxes, il ne leur permet pas de se constituer en discours indépendant. Soucieux de les assimiler, le plus souvent il les affaiblit. Car ici réapparaissent les principes antagonistes qui se partagent la poésie de Supervielle : face à des structures langagières autonomes, à première vue plus portées à actualiser leur modèle qu'à véhiculer du sens, une force centripète profondément enracinée préserve l'unité du texte. Le conflit n'offre pas grand suspense : les tendances à l'éclatement sont généralement maîtrisées. Le texte l'emporte sur ses parties, conservant dans son orbite celles qui aspiraient à former un langage indépendant.

Il reste que cette forme de paradoxe apparaît comme l'un des traits définitoires de la poésie de Supervielle. Car elles sont surprenantes, ces figures qui feignent de rompre la cohérence du poème pour, finalement, se laisser « récupérer ». Lancer sur des barils de poudre des pétards mouillés, tel n'est pas le moindre des paradoxes de cette pratique du langage.

Chapitre V LES FONCTIONS DU PARADOXE

À quoi *sert* donc le paradoxe dans la poésie de Supervielle ? La grande diversité des enjeux entrevus dans les chapitres précédents peut laisser perplexe. À plusieurs reprises, en effet, l'analyse des séquences a montré incidemment que la figure peut aussi bien jouer un rôle conforme à la tradition rhétorique que remplir des fonctions originales, voire singulières. Devant ce large éventail, nous distinguerons d'abord l'enjeu du conflit entre les règles, nées de l'usage, et le jeu, toujours enclin à les enfreindre, sinon à les renverser. Il conviendra ensuite d'apprécier les fonctions emphatique et intégratrice du paradoxe et surtout sa contribution à la structuration de l'univers poétique. Sa fonction unifiante apparaîtra alors en relation avec les obstacles auxquels elle se heurte, le conflit provoquant d'ailleurs une germination d'énoncés paradoxaux qu'il faudra également interpréter. Mais l'importance relative de ces différents rôles a-t-elle varié au fil des recueils ? Cette question induira un aperçu historique, qui sera suivi de l'analyse des fonctions « transversales » pour lesquelles on ne relève pas de changement significatif d'un recueil à l'autre : d'une part, la contribution du paradoxe à l'engendrement et à l'organisation du texte, d'autre part, sa place dans « le procès de la signifiance »¹⁶⁵⁰.

¹⁶⁵⁰ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, 1974, p. 40.

I. Le paradoxe, la règle et le jeu

Conformément à sa vocation, le paradoxe s'attaque aux représentations et aux stéréotypes dominants, à ce que l'habitude nous fait tenir pour acquis, bref, à la règle érigée sur des données empiriques. Il relève par là même d'une pratique ludique du langage, étant entendu que le jeu constitue l'une des réponses les plus efficaces et les plus subversives au discours d'autorité.

1. Le paradoxe face aux leçons de l'expérience

Son rôle consiste alors à remettre radicalement en question notre expérience du *possible* et à instaurer à sa place une logique poétique. Toutes les données de l'expérience sont contredites : l'alouette meurt en plein vol, « *Ne sachant comme l'on tombe* »¹⁶⁵¹, le poisson « *n'a pas besoin d'eau* »¹⁶⁵² et « *le village sur les flots* » se passe de « *rues* » et de « *clocher* », de « *drapeau* » et de « *linge à sécher* »¹⁶⁵³. En somme, le paradoxe à la fois révèle et promeut des principes de fonctionnement contraires aux lois qui régissent la « réalité ». Ainsi exerce-t-il sur la forme figée que prennent dans la langue les prétendus acquis de l'expérience une fonction critique allant volontiers jusqu'à la subversion. Plus d'une fois, on l'a vu s'en prendre au discours des stéréotypes. Il n'est pas anodin que « *les chevaux du Temps* » « *emplissent de faiblesse* »¹⁶⁵⁴ l'énonciateur et que le matin soit qualifié de « *noir et plein d'innocence* »¹⁶⁵⁵. De même, on s'en souvient, les personnages de « *L'Escalier* » sont « *à l'impossible tenus* »¹⁶⁵⁶, l'âme « *tire sa couleur de l'iris de nos yeux* »¹⁶⁵⁷ et le poète est déclaré en plein travail « *même quand il a l'air de bâiller* »¹⁶⁵⁸. Ces paradoxes ne sont pas seulement de surface : grâce à eux, les associations trop bien installées sont déconnectées et les stéréotypes, peu propices à l'expérience créatrice, vacillent, tandis que se développe au fil

¹⁶⁵¹ « Loin de l'humaine saison », *Gravitations*, p. 214.

¹⁶⁵² « Rencontre », 1939-1945, p. 442.

¹⁶⁵³ « Le Village sur les flots », *Gravitations*, p. 207.

¹⁶⁵⁴ « Les Chevaux du Temps », *Les Amis inconnus*, p. 300.

¹⁶⁵⁵ « Je me souviens — lorsque je parle ainsi... », *Les Amis inconnus*, p. 317.

¹⁶⁵⁶ *L'Escalier*, p. 571.

¹⁶⁵⁷ « Rien qu'un cri différé qui perce sous le coeur... », *La Fable du monde*, p. 380.

¹⁶⁵⁸ « Hommage au poète Julio Herrera y Reissig », *Oublieuse mémoire*, p. 526.

des pages une sorte de scepticisme poétique.

2. Le paradoxe fantaisiste ou humoristique

Pour combattre l'évidence et la monotonie, le poète possède d'autres armes. Dans les chapitres précédents, nous avons rencontré de nombreuses séquences dominées par la fantaisie et l'humour. Ainsi, lorsqu'est évoqué « *le calme parfum* » du « *papier à fleurs* »¹⁶⁵⁹ ou que l'arbre, s'adressant au taureau et au cheval, dit :

Vos racines volantes
Vous laissent galoper¹⁶⁶⁰,

l'enjeu, avons-nous vu, n'est autre que le sourire. De même, en mêlant les époques, le paradoxe chronologique permet à la fantaisie de se donner libre cours. Il en résulte des rencontres cocasses, que le poète *se plaît* à évoquer :

Cet animal au très long cou,
Aux pattes basses,
Mal finies,
[...] mange sans ambages un peu de mon présent¹⁶⁶¹.

Le jeu peut prendre un tour légèrement différent lorsqu'il requiert une certaine virtuosité. En ce cas, plusieurs syllepses l'ont déjà montré, le paradoxe se rattache à la tradition précieuse. Ainsi, quand le sang est présenté comme un aveugle « *N'y voyant clair que pour blondes et brunes* », le lecteur perçoit derrière les appels du désir un certain goût pour l'ingéniosité. Mais ici, une touche de préciosité n'exclut pas le *sourire*¹⁶⁶² et la virtuosité sait se mettre au service de l'humour.

3. Le rôle du paradoxe dans la mise en scène d'une comédie narcissique

La pratique ludique peut aussi confiner au jeu dramatique et se donner un enjeu plus sérieux. Ainsi, dans un poème de « Nocturne en plein jour », le silence :

[...] préfère s'attarder
Aux lèvres d'un clairon de pierre
Où il feint de se déchirer
Pour son ivresse solitaire¹⁶⁶³.

¹⁶⁵⁹ « Les Fleurs du papier de ta chambre », *Le Forçat innocent*, p. 289.

¹⁶⁶⁰ « Premiers jours du monde », *La Fable du monde*, p. 360.

¹⁶⁶¹ « Mais c'est lui », 1939-1945, p. 455.

¹⁶⁶² On se souvient que Supervielle ne l'a jamais dédaigné, à l'inverse de la plupart de ses contemporains : « Malheur à nous qui ne savons sourire Et ne pouvons emprunter qu'au délire » (« L'Ironie », *L'Escalier*, p. 579).

Ici le jeu est en effet plus complexe, puisqu'il se nourrit d'une représentation et que la gratification passe par une *feinte*. Plus précisément, le silence se tourne vers la représentation muette et inoffensive de ce qui pourrait le détruire et l'on entre par là dans un univers de simulacres où la douleur est mimée, jouée en vue d'un bénéfice narcissique.

Face aux leçons de l'expérience et aux formules figées qui les cristallisent, aux prétendues évidences et aux scénarios intangibles, le paradoxe dispose donc de plusieurs stratégies : le renversement, la subversion, la fantaisie et l'humour, qui peuvent à l'occasion se teinter de préciosité ou suggérer des liens obscurs entre la crainte et le désir.

II. Fonction emphatique

Au reste, le paradoxe peut être doté d'une fonction emphatique centrée sur lui-même ou sur son environnement immédiat.

1. Fonction focalisatrice

Nombre de séquences possèdent une valeur expressive qui focalise l'attention du lecteur sur elles-mêmes¹⁶⁶⁴ et sur leur microcontexte. Elles se caractérisent généralement par une forme dense, ramassée. Cette comparaison, par exemple :

Il n'est plus grande douleur
Que ne pas pouvoir souffrir¹⁶⁶⁵

tire certainement son expressivité de la rigueur de sa construction, mais aussi de sa forme lapidaire. Un procédé semblable s'observe dans les paradoxes permutatifs¹⁶⁶⁶ ou bien lorsque, toujours dans la concision, le texte laisse transparaître — et parfois même, exhibe — l'intertexte sous-jacent. Il est clair en effet que cet énoncé paradoxal :

L'âge m'offre de tous côtés
Ses sereines infirmités¹⁶⁶⁷

¹⁶⁶³ « Le silence cherche un abri... », *La Fable du monde*, p. 384.

¹⁶⁶⁴ Ce serait même selon Michael Riffaterre l'une des caractéristiques du « paradoxe littéraire » : « C'est une représentation d'aporie qui non seulement génère sa propre solution mais la met en relief du fait même que sa donnée initiale semblait l'exclure » (« Paradoxe et présupposition », in Ronald Landheer et Paul J. Smith, *op. cit.*, p. 149). C'est nous qui soulignons.

¹⁶⁶⁵ « L'Aube dans la chambre », *Les Amis inconnus*, p. 309.

¹⁶⁶⁶ V. chapitre II.

¹⁶⁶⁷ « Visages », 1939-1945, p. 451.

tire un relief tout particulier de sa référence implicite au discours topique selon lequel l'âge nous *infligerait* de *douloureuses* infirmités.

Le paradoxe, toutefois, ne concentre pas toujours sur lui seul la focalisation. Ainsi, même dans un énoncé où sont associés très ostensiblement des contradictoires, il peut aussi mettre en évidence la situation ou le contexte qui l'a fait naître. Dans le verset suivant, par exemple :

Et chacun avait à la bouche le goût de ses propres cendres¹⁶⁶⁸,

la mise en contact paradoxale de la mort et de la vie produit sans doute une formule d'une vigueur remarquable, mais en même temps elle dénonce la logique mortifère de la guerre, qui inscrit au cœur du vivant la menace d'une fin prochaine.

2. Le paradoxe hyperbolique

On ne s'en étonnera pas, la mise en relief et le soulignement glissent parfois vers l'hyperbole, comme dans ces vers où s'exprime le sentiment de solitude né de l'exil :

Ici tout m'est brouillard et malgré sa rudesse
Ce soleil ne sait pas descendre dans ma nuit¹⁶⁶⁹.

De même, la vocation de l'homme pour la souffrance ou les effets dévastateurs d'une bombe inspirent au poète des séquences hyperboliques :

Et de ce front à ce menton
On peut loger commodément
Mille lieues carrées de tourment¹⁶⁷⁰

Cette bombe avait détruit
Même les anges du ciel¹⁶⁷¹

Coulé dans la structure de la comparaison, ce type de paradoxe peut du reste s'avérer très expressif, comme en témoigne « Notre ère »¹⁶⁷², où la fragilité du monde est assimilée à celle d'une coupe de cristal.

3. Le paradoxe laudatif

Mais les procédures d'amplification ne se limitent pas au malheur et à l'angoisse. Le

¹⁶⁶⁸ « Guerre et paix sur la terre », *Oublieuse mémoire*, p. 527.

¹⁶⁶⁹ « Les Couleurs de ce jour », *1939-1945*, p. 413.

¹⁶⁷⁰ « Souffrir », *1939-1945*, p. 420.

¹⁶⁷¹ « Finale », *Le Corps tragique*, p. 604.

¹⁶⁷² *L'Escalier*, p. 586.

paradoxe peut aussi magnifier des êtres ou des choses en leur prêtant des pouvoirs surnaturels. On s'en souvient, chacune des créatures mythiques de l'univers de Supervielle suscite un discours paradoxal abondant. C'est le cas de la Femme, souvent parée d'attributs surnaturels, de Dieu et des anges, mais aussi de la France et de sa capitale. On se contentera ici de rappeler deux exemples :

Ô familière inconnue !

[...]

Même de loin, toute proche,
Approchante, tu t'éloignes...¹⁶⁷³

Dieu allant à pas de géant
De l'un à l'autre tout le temps
Sans avoir besoin de bouger¹⁶⁷⁴.

Bref, conformément à la tradition rhétorique, le paradoxe superviellien peut remplir une fonction emphatique susceptible de revêtir les formes de l'hyperbole ou de l'apologie.

III. Fonction intégratrice

Curieusement, les séquences paradoxales possèdent par ailleurs un effet intégrateur sur les paradoxes ou les métaphores qui les précèdent.

1. Le paradoxe dans l'argumentation

Une formule paradoxale peut en effet contribuer à la « justification » d'un paradoxe antérieur, ce qui induit parfois l'apparition entre les deux séquences d'un articulateur à valeur causale :

Ou serais-je plutôt sans même le savoir
Celui qui dans la nuit n'a plus que la ressource
De chercher l'océan du côté de la source
Puisqu'est derrière lui le meilleur de l'espoir ?¹⁶⁷⁵

La logique de l'argumentation peut également s'imposer en l'absence de tout connecteur spécifique, comme dans « Prière à l'inconnu », où le premier verset, capital par la problématique qu'il soulève (celle de la prière chez un incroyant), est cautionné et étayé par d'autres séquences paradoxales :

Mon Dieu, je ne crois pas en toi, je voudrais te parler tout de même ;

¹⁶⁷³ « À la femme », *Oublieuse mémoire*, p. 534.

¹⁶⁷⁴ « La Colombe », *Oublieuse mémoire*, p. 494.

¹⁶⁷⁵ « J'aurai rêvé ma vie à l'instar des rivières... », *Oublieuse mémoire*, p. 487.

J'ai bien parlé aux étoiles bien que je les sache sans vie,
Aux plus humbles des animaux quand je les savais sans réponse,
Aux arbres qui, sans le vent, seraient muets comme la tombe.
Je me suis parlé à moi-même quand je ne sais pas bien si j'existe¹⁶⁷⁶.

Même si dans ce fragment un paradoxe en appelle un autre, ce qui finit par produire un effet de *cascade*, il reste qu'en accumulant des exemples de comportements paradoxaux, le discours tend à rendre plausible le premier d'entre eux.

2. Le paradoxe et la cohérence textuelle

En outre, et contre toute attente, le paradoxe superviellien contribue à la cohérence textuelle. En effet, nous l'avons vu à maintes reprises se greffer sur une comparaison ou une métaphore afin de réduire l'écart entre le comparant et le comparé et préserver ainsi la cohérence, *l'équilibre* du poème :

Comme chaque nuit elle s'étoila
*De ses milliers d'yeux dont aucun ne voit*¹⁶⁷⁷

Car l'ennemi est dans la place
Blanc comme écume d'océan,
*mais écume qui s'éternise*¹⁶⁷⁸

[...] des yeux sans fond [...] se gorgent
*des vins sans vigne des lointains*¹⁶⁷⁹.

En somme, le paradoxe peut s'inscrire dans deux logiques antagonistes. En effet, sa situation dans la poétique de Supervielle — là, précisément, où le refus de la *doxa* s'exprime haut et clair sans chercher pour autant à parasiter le discours du poème — l'amène tour à tour à étayer par l'argumentation la logique d'une *séquence* précédente et à servir celle du *texte* en préservant sa cohérence sémantique.

IV. Le paradoxe dans la recherche de l'unité

Mais là n'est pas l'essentiel. En effet, le rôle du paradoxe consiste surtout à rechercher patiemment, inlassablement, l'unité. Avant d'arriver à ses fins, au demeurant, il lui faudra souvent refléter les tensions produites par le principe de dualité, dont il tentera même de se faire un allié dans sa quête de l'harmonie et de l'unité.

¹⁶⁷⁶ *La Fable du monde*, p. 363-364.

¹⁶⁷⁷ « Visite de la nuit », *Les Amis inconnus*, p. 346.

¹⁶⁷⁸ « L'Homme », *Oublieuse mémoire*, p. 495.

¹⁶⁷⁹ « *Homo sapiens* », 1939-1945, p. 466.

1. Le paradoxe et les motivations de la quête de l'unité

Pour expliquer l'importance prise par la quête de l'unité dans la poésie de Supervielle, il faut d'abord esquisser la dynamique dont elle est l'aboutissement. Précisons toutefois, avant de la retracer, que la chronologie proposée ici n'est pas *donnée*, produite par les textes, mais *construite* pour la clarté de l'exposé. Car les poèmes de Supervielle ne proposent que des fragments épars de ce « drame » qui se répète indéfiniment. Sans doute le poète n'en distingue-t-il pas les différentes phases parce que chacune d'elles correspond à une modalité d'existence où il se reconnaît plus ou moins consciemment. Ordonnons-les néanmoins chronologiquement : elles composent une suite tout à fait cohérente.

Au début est le fragment, puis, lorsque le sujet ou l'objet s'est enfin constitué, vient le temps de la cohésion. Mais une menace point déjà : en suivant la pente de leur narcissisme indolent et naïf, l'être et l'objet risquent de se retrouver prisonniers d'eux-mêmes. Pour un moment, chacun se plaît en sa propre compagnie et croit pouvoir se suffire à soi-même :

[...] l'écume marine
[...] chante d'être elle-même¹⁶⁸⁰

Voici les flamants de l'aurore
Qui font leur nid dans la lumière
Avec la soie de l'horizon
Et le vent doré de leurs ailes¹⁶⁸¹

Une eau [est] par soi-même comblée¹⁶⁸²

[...] le groseillier qui pousse au fond des mers
Loin de tous les yeux regarde mûrir ses groseilles
Et les compare dans son coeur¹⁶⁸³

Chacun se croit le fils
De son seul mouvement¹⁶⁸⁴.

Mais le leurre de l'autarcie ne dure pas. Certes, chez l'homme, l'harmonie originelle n'est pas menacée dès la prime enfance : entre « *l'âme et l'enfant* »¹⁶⁸⁵ (Françoise, la fille du

¹⁶⁸⁰ « Équipages », *Gravitations*, p. 174.

¹⁶⁸¹ « Échanges », *Gravitations*, p. 197.

¹⁶⁸² « L'oubli me pousse et me contourne... », *Oublieuse mémoire*, p. 489.

¹⁶⁸³ « 400 atmosphères », *Gravitations*, p. 206.

¹⁶⁸⁴ « Premiers jours du monde », *La Fable du monde*, p. 361.

¹⁶⁸⁵ « À une enfant », *Gravitations*, p. 162.

poète), il règne la même complicité qu'entre deux « **soeurs jumelles** ». Mais avec le temps, les rapports se compliquent, les « deux voix » ne tiennent plus le même langage, l'homme et son double se détournent l'un de l'autre. Très exceptionnellement, les deux instances peuvent se rapprocher pour une révélation mutuelle¹⁶⁸⁶, mais dans l'ensemble, les tensions se multiplient, suscitant la contradiction systématique (cf. « *Alter ego* »¹⁶⁸⁷), l'asymétrie ou la discontinuité :

Quand il avançait sur les routes
Il ne se retournait jamais.
C'était l'affaire de son double¹⁶⁸⁸

Parfois je ne connais que lui
Et parfois je suis étonné
Derrière mon humain abri
D'avoir tant oublié cet homme¹⁶⁸⁹.

Il y a plus grave : les êtres et les choses sont bientôt emportés dans une circularité sans issue ou saisis d'un sentiment d'enfermement :

Je m'enfante plusieurs fois de suite solennellement¹⁶⁹⁰

La fleur [est] prise en son contour comme dans son propre piège¹⁶⁹¹

[Les] étoiles [sont]
De soi-même prisonnières¹⁶⁹²

Ces étoiles oublieront leur reflet sur les eaux du lac¹⁶⁹³ et avec le *reflet*, comme avec le *miroir*¹⁶⁹⁴, commencera l'ère des « ruptures » (titre d'une section du *Forçat innocent*) et de l'émettement (cf. « **Je compte mes moi dispersés** »¹⁶⁹⁵).

¹⁶⁸⁶ Cf. « Plus de trente ans je me cherchai... », *Débarcadères*, p. 153.

¹⁶⁸⁷ *Les Amis inconnus*, p. 338-339.

¹⁶⁸⁸ « Le Hors-venu », *Les Amis inconnus*, p. 305.

¹⁶⁸⁹ « Ainsi parlait je sais bien qui... », *Les Amis inconnus*, p. 340.

¹⁶⁹⁰ « Un homme à la mer », *Gravitations*, p. 224.

¹⁶⁹¹ « Le Nuage », *Gravitations*, p. 181.

¹⁶⁹² « Haut ciel », *Gravitations*, p. 183.

¹⁶⁹³ « Le Matin du monde », *Gravitations*, p. 172.

¹⁶⁹⁴ Cf. par exemple : « Qu'on lui donne un miroir au milieu du chemin, Elle y verra sa vie échapper à ses mains » (« *Le Miroir* », *Le Forçat innocent*, p. 280).

¹⁶⁹⁵ « Iguazu », *Débarcadères*, p. 151.

Quel rôle les séquences paradoxales peuvent-elles jouer dans ce drame ontologique ? On aura reconnu ci-dessus un verset déjà cité (« *Je m'enfante plusieurs fois solennellement* »), ou bien perçu un rapport paradoxal dans telle autre formule. Il n'y a là rien d'étonnant : le paradoxe se trouve souvent aux *origines* de la quête unitaire, car il a le pouvoir de rendre compte très efficacement des situations d'enfermement. Dans *Gravitations*, « *mille poissons sans visage [...] cachent en eux leur chemin* »¹⁶⁹⁶, un autre « *poisson [...] s'égare au fond de lui-même* »¹⁶⁹⁷ et

Des léopards, des pumas,
Des tigres qui se meuvent
Dans leur brousse intérieure,
Tournent comme en une cage¹⁶⁹⁸

De même, « la Nuit convertie en femme » est présentée comme
Toute errante en soi, même dans son coeur¹⁶⁹⁹.

L'homme, comparé aux arbres dans 1939-1945, ne fait pas mieux :

Mais, tronc de bois ou coeur de chair,
Nous n'avançons que dans nous-mêmes¹⁷⁰⁰

et *Oublieuse mémoire* confirme : muré en lui-même, il s'en va
À son travail par ses intérieures allées¹⁷⁰¹.

Le texte fait aussi appel au paradoxe pour évoquer l'étape suivante, celle des fractures. Nous savons que la dissociation paradoxale affecte principalement le sujet, qui en est parfois réduit à se chercher au loin :

Je me perds de vue
Dans cette altitude¹⁷⁰²

C'est moi que je cherche en vain¹⁷⁰³,

Mais l'objet n'y échappe pas toujours : ainsi une statue est privée de son socle¹⁷⁰⁴ et la fougère de ses racines¹⁷⁰⁵. Rappelons que poussé à l'extrême, ce processus peut

¹⁶⁹⁶ « Haute mer », p. 207.

¹⁶⁹⁷ « Un homme à la mer », p. 225.

¹⁶⁹⁸ « Alarme », p. 204.

¹⁶⁹⁹ « Visite de la nuit », *Les Amis inconnus*, p. 345.

¹⁷⁰⁰ « Arbres dans la nuit et le jour », 1939-1945, p. 432.

¹⁷⁰¹ « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 509.

¹⁷⁰² « Plein ciel », 1939-1945, p. 438.

¹⁷⁰³ « Un cheval confidentiel... », *Le Corps tragique*, p. 617.

conduire à un total émiettement, voire jusqu'à la dématérialisation du référent poétique. Dans ce cas, le discours se fera de nouveau paradoxal, qu'il s'agisse des morts, premières victimes de cette dépossession de soi, ou des « *objets inanimés* » (on se souvient des « *vagues sans eaux* »¹⁷⁰⁶ et de la « *nuit sans étoiles [...] ni nuages* »¹⁷⁰⁷).

En somme, le paradoxe est souvent appelé à exprimer l'en deçà de la quête de l'unité, et notamment deux moments clés de l'histoire du sujet et de l'objet poétiques : l'enfermement en soi-même et les fractures — voire la dématérialisation — qui en résultent.

2. Le paradoxe dans la construction d'une logique spécifique

Par ailleurs, la recherche de l'unité dans un univers traversé par des forces souvent antagonistes va nécessiter une logique particulière. De par sa nature, le paradoxe contribuera évidemment à son installation — en même temps qu'il en sera la manifestation la plus accomplie.

A. L'élargissement du champ des possibles

Le paradoxe provoque notamment un élargissement considérable du champ des possibles en caractérisant et en définissant les êtres et les choses ou en illustrant leur spécificité. Ainsi, dans *La Fable du monde*, « l'inconnu » est présenté comme un « *Dieu [...] peut-être sans espérance* »¹⁷⁰⁸ tandis que l'énonciateur avance pour lui-même cette définition :

Cette autre chose c'est encor moi, c'est peut-être mon vrai moi-même¹⁷⁰⁹

Les signifiés poétiques, en se montrant d'une ductilité extrême (au point que des contradictions ou des oppositions aussi fondamentales que *divinité / désespoir* ou *moi / non-moi* sont levées), révèlent une logique apparemment libre de tout interdit, en tout cas assez ouverte pour transformer en compatibilité l'antagonisme le plus radical.

Dans sa fonction illustrative, le paradoxe produit un effet similaire. Il annule des contradictions et élargit autant qu'il se peut la combinatoire lexicale et logico-sémantique — par exemple quand il prête à Dieu une discréption confinant à la timidité¹⁷¹⁰ ou qu'à

¹⁷⁰⁴ « Visages », *À la nuit*, p. 478.

¹⁷⁰⁵ « Apparition », *Gravitations*, p. 164.

¹⁷⁰⁶ « Coeur », *Gravitations*, p. 193.

¹⁷⁰⁷ « L'Allée », *Les Amis inconnus*, p. 301.

¹⁷⁰⁸ « Prière à l'inconnu », p. 364.

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 363.

¹⁷¹⁰ Cf. : « Et partout Dieu s'efface Pour ne pas déranger » (« Premiers jours du monde », *La Fable du monde*, p. 361).

l'inverse il exalte en l'exemplifiant la nature transcendante de Jeanne :

[Tu] te révèles te célant¹⁷¹¹

Nos fleuves sont en moi, la France l'est aussi,
Je puis y pénétrer sans m'éloigner d'ici¹⁷¹².

Le phénomène touche aussi le monde des choses, le nuage, par exemple, dont la nature magique est illustrée par le pouvoir de tout « embarquer » sans que le poids soit jamais un obstacle¹⁷¹³.

Bref, par son double rôle, définitionnel et illustratif, le paradoxe ouvre tout grand l'éventail des possibles. En cela il concourt très efficacement à la structuration de l'univers superviellien¹⁷¹⁴.

B. Le paradoxe et la suspension des lois du tiers exclu et de non-contradiction

En fait, l'univers poétique de Supervielle s'organise selon une logique dont le paradoxe est la clé de par les possibilités qu'il ouvre. Dans ce monde, on le sait, un jeu de cartes se révèle à la fois « **complet** » et « **mutilé** »¹⁷¹⁵, un secret est en même temps « **mal [et] bien gardé** »¹⁷¹⁶ et l'immobilité n'exclut pas le mouvement¹⁷¹⁷. En somme, la loi du tiers exclu n'est pas respectée : à l'injonction logique *ce doit être l'un ou l'autre*, le texte répond en faisant *coexister l'un et l'autre*, et en cela il obéit pleinement à un « **tropisme** » que nous avons déjà rencontré sous des formes moins audacieuses¹⁷¹⁸, il mène à son terme sa logique interne.

Ailleurs, « **Lorsque le noyé se réveille au fond des mers** », un cavalier « **se coupe devant lui une main sans qu'il y ait une goutte de rouge** »¹⁷¹⁹. Nouveau schéma

¹⁷¹¹ « Dialogue avec Jeanne », 1939-1945, p. 423.

¹⁷¹² *Ibid.*, p. 424.

¹⁷¹³ « Le Nuage », *Gravitations*, p. 181.

¹⁷¹⁴ Pour illustrer l'impact des séquences paradoxales sur l'organisation du monde poétique, il suffira de rappeler quelques-uns des domaines où leurs effets sont déterminants. On se souvient par exemple que les éléments et les dimensions tirent du paradoxe leur spécificité. Citons encore l'instabilité des repères et l'autonomie de la partie à l'égard du tout, qui s'expriment elles aussi par de nombreux paradoxes.

¹⁷¹⁵ « Figures », *Les Amis inconnus*, p. 303.

¹⁷¹⁶ « Ce pur enfant », *Naissances*, p. 543.

¹⁷¹⁷ V. chapitre III.

¹⁷¹⁸ V. chapitre I.

¹⁷¹⁹ « Le Survivant », *Gravitations*, p. 169.

logique : cette fois, l'infraction paradoxale porte sur la loi de non-contradiction. Quelques exemples parmi beaucoup d'autres montreront qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé :

Vous enchaînez les mots, c'est pour les délivrer¹⁷²⁰

Mais si tu veux y voir clair, il faut venir tous feux éteints¹⁷²¹

Bien qu'elle se soit trouvée depuis longtemps, Venise se cherche et se cherchera toujours¹⁷²².

Somme toute, le paradoxe s'emploie à invalider deux principes tenus pour fondamentaux dans « l'universel reportage » (Mallarmé) : la loi du tiers exclu et celle de non-contradiction. Sans doute retrouve-t-on ici des traits génériques du code poétique. Lorsque Julia Kristeva cite « *deux lois logiques [qui] ne semblent pas avoir cours dans le langage poétique* », il se trouve que l'une d'elles est « *la loi du tiers exclu* »¹⁷²³, et la liste des « *sept vertus cardinales* » du langage expressif¹⁷²⁴ établie par Philip Wheelwright se termine ainsi : « *6. Le refus de la loi du tiers exclu. 7. Le refus de la loi de la non-contradiction* »¹⁷²⁵. La fréquence très élevée de ces « refus » chez Supervielle mérite néanmoins d'être signalée. Beaucoup plus stimulants que ces deux lois, les principes de son univers poétique invitent en effet au dépassement des contradictions et privilégient le « *tiers inclus* »¹⁷²⁶.

C. La loi de la relativité et la place du sujet

À l'évidence, l'abolition de ces lois fondamentales du discours ordinaire participe de ce que Supervielle appelait « *la logique “fantastique”* »¹⁷²⁷ de la poésie. Il en va de même du *principe de relativité* promu par le code textuel. Celui-ci admet que soient adoptés dans le même segment discursif des points de vue distincts sinon opposés, même si le sentiment d'unité doit en souffrir dans un premier temps. L'obscurité devient ainsi un titre

¹⁷²⁰ « À Saint-John Perse », *Le Corps tragique*, p. 622.

¹⁷²¹ « Au soleil », *Le Corps tragique*, p. 625.

¹⁷²² « Venise », *Le Corps tragique*, p. 647.

¹⁷²³ Séméiotikè, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1978, p. 203-204.

¹⁷²⁴ Tzvetan Todorov apporte sur cette catégorie les précisions suivantes : « Philip Wheelwright [...], dans le chapitre “Les traits du langage expressif” de son livre *The burning fountain*, énumère jusqu'à sept vertus cardinales de ce qui, chez lui, déborde explicitement la poésie, pour inclure toute littérature, la mythologie, la religion, mais qui *ne se manifeste pas moins dans la poésie de façon exemplaire* » (art. cité, p. 387). C'est nous qui soulignons.

¹⁷²⁵ *Ibid.*, p. 388.

¹⁷²⁶ Mariana Tutescu, art. cité, p. 88.

¹⁷²⁷ *Jules Supervielle / Étiemble, Correspondance (1936-1959)*, édition critique, texte établi, annoté, préfacé par Jeannine Étiemble, SEDES, 1969, p. 78.

de gloire¹⁷²⁸, la « **douceur de mourir** » cohabite avec la « **crainte** »¹⁷²⁹ et la beauté est jugée « **horrible** »¹⁷³⁰. Les séquences ainsi produites ne sont pas des « **paradoxes forts** », mais elles témoignent de l'assomption de la subjectivité des points de vue, où l'on peut lire le primat du sujet. Certes, cette pratique peut confiner au solipsisme¹⁷³¹, mais du moins confirme-t-elle que la quête de l'unité ne peut être que l'aventure d'un sujet.

3. La dualité et l'unité en perspective

Sur le chemin de l'unité, nous le savons, se rencontrent de redoutables opposants, à savoir les forces de dispersion et de division. La prégnance des schémas dualistes mérite ici un traitement particulier pour la spécificité du problème qu'elle pose. A priori, la dualité appelle l'antithèse. Comme nous l'avons vu plus haut, celle-ci présente une analogie avec le paradoxe, que Georges Molinié définit d'ailleurs comme « **une antithèse à la fois généralisée et maximalisée** »¹⁷³². Certes, dans le paradoxe la tension sémantique se relâche sur un plan supérieur, ce qui n'est pas le cas dans l'opposition canonique, mais il existe des points de contact. Ainsi faut-il reconnaître que le « **mur de l'antithèse** »¹⁷³³ est parfois bien fragile, et qu'inversement certains paradoxes sont plus « **antithétiques** » que d'autres. C'est notamment le cas des séquences fondées sur la confrontation des principes de désir et de réalité :

Tu formes le Voyage et tu demeureras¹⁷³⁴

Ô mer qui ne puise en soi que ressemblances,
et qui pourtant de toutes parts
s'essaie aux métamorphoses¹⁷³⁵

Ô toi toujours en partance
Et qui ne peux t'en aller¹⁷³⁶.

¹⁷²⁸ « Hommage au poète Julio Herrera y Reissig », *Oublieuse mémoire*, p. 525.

¹⁷²⁹ « Offrande », *Gravitations*, p. 205.

¹⁷³⁰ « La fervente Kha-Li ne pouvait se consoler de la guerre », *Poèmes*, p. 72.

¹⁷³¹ Cf. par ex. : « Quand nul ne la regarde, La mer n'est plus la mer » (« La Mer secrète », *La Fable du monde*, p. 402) ou ces paroles de l'étoile dans « La Demeure entourée » : « Si nul ne pense à moi je cesse d'exister » (*Les Amis inconnus*, p. 331).

¹⁷³² *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, coll. « Guides de la langue française », 1992, art. « paradoxe », p. 240.

¹⁷³³ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷³⁴ « Tu sais pousser les mots aux rails luisants des rimes... », *Poèmes*, p. 51.

¹⁷³⁵ « Comme un boeuf bavant au labour... », *Débarcadères*, p. 123.

¹⁷³⁶ « Marseille », *Débarcadères*, p. 141.

Le caractère antithétique de ces formules est évident. Qu'est-ce donc qui permet de les identifier comme des paradoxes ? Le dernier exemple le montre bien : il est tiré de « Marseille » et par-delà l'opposition, sa fonction est de marquer l'*ambivalence* d'une ville qui *réunit* deux éléments jugés d'ordinaire incompatibles. « **[S]ortie de la mer, avec ses poissons de roche, ses coquillages et l'iode** », elle abrite des hommes et des femmes aux « **yeux de phosphore** », « **ses tramways avec leurs pattes de crustacés sont luisants d'eau marine** » et ses « **chaises frétilantes** ». Bref, elle est à la fois terrestre et marine et sa nature, précisément, subsume, englobe les deux éléments qui, pour elle, ne s'excluent pas, même si son départ vers d'autres horizons reste impossible.

En somme, en distinguant entre paradoxes plus ou moins antithétiques, nous transposons le modèle scalaire proposé par Mariana Tutescu sur l'axe *fort-faible*¹⁷³⁷. Car il existe aussi de nombreuses nuances entre les paradoxes *antithétique* et *conciliateur* et si les principes de dualité et d'unité cohabitent dans toutes les séquences, leur importance relative varie et avec elle, la fonction des différents paradoxes.

À ce propos, il est intéressant d'observer comment la dualité peut être *travaillée* par le souci de l'unité. Considérons par exemple les paradoxes où le principe dualiste s'affiche, c'est-à-dire les formes où s'impose le modèle de la *bipolarisation* malgré toutes les perspectives ouvertes par l'élargissement du champ des possibles. L'attrait du texte pour le modèle symétrique ne fait alors pas de doute : la poursuite va de pair avec la fuite¹⁷³⁸, la « **fidélité de chien** » avec la « **hauteur de souveraine** »¹⁷³⁹ et les « **dons de vie et d'assassin** »¹⁷⁴⁰ sont indissociables. La symétrie peut aussi s'imposer à partir d'un intertexte fourni par la *doxa*. Dans « **Tu t'accuses de crimes...** », l'énonciataire découvre que son « **meilleur ami / A le regard qu'il faut** » pour lui « **servir de bourreau** »¹⁷⁴¹, alors que, d'après l'opinion commune, on trouve ce regard chez son *pire ennemi*. Selon le même schéma, le « **crime [...] allège** »¹⁷⁴² et l'« **impasse [...] délivre** »¹⁷⁴³. On le voit, si l'éventail des possibles est très largement ouvert, le texte propose des séquences fondées sur un modèle valorisant la symétrie, ce qui sans doute induit de vives tensions, mais postule le plus souvent la *compatibilité* des contraires ou des contradictoires, et parfois leur *équivalence*, lorsqu'en se substituant l'un à l'autre, ils en viennent à posséder la même *distribution*.

¹⁷³⁷ V. chapitre IV.

¹⁷³⁸ « La Captive », 1939-1945, p. 449.

¹⁷³⁹ « La Mer proche », *Oublieuse mémoire*, p. 513.

¹⁷⁴⁰ *Ibid.*

¹⁷⁴¹ *Le Forçat innocent*, p. 263.

¹⁷⁴² « L'Interlocutrice incertaine », *L'Escalier*, p. 583.

¹⁷⁴³ « Les Deux Soleils », *L'Escalier*, p. 588.

Quant aux paradoxes par inversion, ils présentent sous cet angle une particularité remarquable. Relisons par exemple ces deux séquences :

Ces empereurs, ces rois, ces premiers ministres, entendez-les qui me font leurs offres de service¹⁷⁴⁴

Ici le contenu est tellement plus grand
Que le corps à l'étroit, le triste contenant...¹⁷⁴⁵

Par la subversion même de schémas dualistes bien établis, ces renversements témoignent à l'évidence d'un désir de revanche sur l'ordre des choses. Cette revanche, cependant, n'est pas sous-tendue par une contestation de fond, puisqu'à travers l'inversion des rôles, la dualité est respectée et donc cautionnée. Cela dit, en renversant une situation figée ou une vérité d'expérience, le texte procède à un rééquilibrage entre les termes d'une opposition, rompt avec l'univocité d'une relation et en cela il assouplit les schémas dualistes.

En définitive, on constate de nouveau que le paradoxe joue un rôle déterminant dans tout ce qui prépare et justifie la quête de l'unité. S'il nous a éclairés sur les causes, il permet aussi d'exprimer la dualité, laquelle reste forcément dans la perspective qui est la sienne une étape à dépasser. Cela sera du reste facilité par le fonctionnement des très nombreuses séquences qui, par-delà leur structure dualiste, laissent entrevoir un accès à l'unité.

4. Le paradoxe et l'expression de la continuité

Dans l'univers poétique, la *recherche* semble sans fin, entretenue sans doute par une insatisfaction foncière :

Bien qu'elle se soit trouvée depuis longtemps, Venise se cherche et se cherchera toujours »¹⁷⁴⁶.

Dans cette aventure, tenir l'un des deux termes d'une opposition ne saurait suffire, de sorte que l'on se prend à poursuivre au coeur de toute chose son contraire. Le coq de « **Comme des voiliers** » « **dans la nuit [...] cherche au loin le soleil** »¹⁷⁴⁷, l'énonciateur de « La Belle Morte » déclare :

Je cherche un point sonore
Dans ton silence clos¹⁷⁴⁸

¹⁷⁴⁴ « Au feu ! », *Gravitations*, p. 227.

¹⁷⁴⁵ « Le Corps », *La Fable du monde*, p. 374.

¹⁷⁴⁶ « Venise », *Le Corps tragique*, p. 647.

¹⁷⁴⁷ « La nuit, quand l'ombre est de silence et de velours... », p. 35.

¹⁷⁴⁸ *Gravitations*, p. 201.

et « Le Mort en peine » :

Je veux de l'éternel faire un peu de présent¹⁷⁴⁹.

Ainsi le paradoxe laisse-t-il entrevoir une unité sous-jacente en même temps qu'il fournit le moyen d'en faire l'expérience. Il pose entre les contraires un rapport de compatibilité, ou plus exactement, de *continuité*. Soucieux de « *tisser des liens avec des mots* »¹⁷⁵⁰, Supervielle dote ses poèmes d'une « *continuité qui semble aplanir les différences, effacer les contradictions* »¹⁷⁵¹. L'enjeu semble alors de parcourir l'espace logico-sémantique qui, grâce à sa structure en continu, *relie* les deux contraires si fermement qu'ils apparaissent comme les avatars d'une *même* entité.

5. La fonction conciliatrice

A. Les prémisses de la conciliation

Le paradoxe use de procédés divers pour à la fois annoncer et préparer les conciliations qui, chez Supervielle, constituent l'enjeu majeur de l'écriture poétique. D'abord, des structures qui, hors texte, s'opposent sont superposées par projection. Ainsi, l'organisation du monde extérieur est transposée dans l'espace intérieur, si bien que le second devient le prolongement du premier et que l'ensemble forme un *continuum* homogène :

Je ne vais pas toujours seul au fond de moi-même
Et j'entraîne avec moi plus d'un être vivant¹⁷⁵²

Retournons-en au milieu de ma nuit,
[...]
J'ai ma Grande Ourse, aussi ma Bételgeuse¹⁷⁵³.

Une telle projection implique-t-elle forcément que l'un des termes de la structure binaire impose à l'autre son fonctionnement ? En fait, deux modèles coexistent et l'un des éléments ne l'emporte pas toujours sur l'autre. Ainsi, la mer et le ciel se présentent comme deux coupes accolées entre lesquelles des projections se font dans les deux sens, les oiseaux sillonnant la mer¹⁷⁵⁴ tandis que les poissons volants s'attardent dans les

¹⁷⁴⁹ 1939-1945, p. 447.

¹⁷⁵⁰ Philippe Jaccottet, *L'Entretien des Muses*, Gallimard, 1968, p. 21.

¹⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁵² « Un poète », *Les Amis inconnus*, p. 326.

¹⁷⁵³ « Puisque je ne sais rien de notre vie... », *Les Amis inconnus*, p. 328.

¹⁷⁵⁴ Cf. « Haute mer », *Gravitations*, p. 207.

airs¹⁷⁵⁵.

Pour faciliter les conciliations, les séquences paradoxales assurent aussi la transition entre les deux termes d'une opposition. Ainsi, certaines formules induisent un relâchement de la tension bipolaire, comme ici entre le soleil et la lune :

Ô toi qui jamais ne m'as nui
*Lune d'un soleil d'indolence*¹⁷⁵⁶.

Ou bien la séquence crée des liens dans l'espace (entre *ici* et *là*) et dans le temps (entre *tout à l'heure* et *maintenant*) :

Un vide vertical
Tremble en forme de fût
Près du tronc abattu¹⁷⁵⁷.

De façon analogue, la Seine est définie comme un *trait d'union* :

Tu es la source et l'embouchure¹⁷⁵⁸.

Évidemment, le paradoxe assure d'autant plus facilement cette fonction *transitionnelle* que les contraires et les contradictoires se caractérisent par une interdépendance dont il porte d'ailleurs témoignage. C'est ainsi que l'obscurité a besoin de la clarté et qu'un mouvement ascendant ne peut se concevoir sans son contraire :

Le coeur de la nuit bat dans la claire pénombre¹⁷⁵⁹

Il [l'escalier] s'élève d'un pas si sûr
Qu'en même temps il se descend¹⁷⁶⁰

Ce lien indissoluble résulte de l'attraction réciproque des contraires. Ce n'est en effet pas un hasard si « *l'aurore croise le soir* »¹⁷⁶¹, si « *La lampe rêv[e] tout haut qu'elle [est] l'obscurité* »¹⁷⁶², ou encore si s'entrelacent les feuillages de « *la tristesse et [de] la joie* »¹⁷⁶³. Cette attraction, on s'en souvient, est d'autant plus vive que l'univers de

¹⁷⁵⁵ Cf. par exemple « Prophétie » et « Sans murs », *Gravitations*, p. 168 et 176.

¹⁷⁵⁶ « L'oubli me pousse et me contourne... », *Oublieuse mémoire*, p. 489.

¹⁷⁵⁷ « Dans la forêt sans heures... », *Le Forçat innocent*, p. 291.

¹⁷⁵⁸ « La Seine parle », *L'Escalier*, p. 580.

¹⁷⁵⁹ « Les grands eucalyptus sont ruisselants de lune... », *Comme des voiliers*, p. 39.

¹⁷⁶⁰ « L'Escalier », *Oublieuse mémoire*, p. 497.

¹⁷⁶¹ « Une étoile tire de l'arc », *Gravitations*, p. 165.

¹⁷⁶² « La lampe rêvait tout haut qu'elle était l'obscurité... », *Les Amis inconnus*, p. 329.

¹⁷⁶³ « Denise, écoute-moi, tout sera paysage... », *Poèmes*, p. 63.

Supervielle recherche l'extrême différence au sein d'un même ensemble. Or les contraires représentent l'un pour l'autre le *summum de l'altérité* au sein du *même*. Situés aux antipodes d'une même structure bipolaire, ils s'inscrivent dans « **une continuité essentielle** »¹⁷⁶⁴. C'est dire qu'ils partagent la même *essence*. Déjà, certaines métamorphoses le laissent à penser ; « *Tuerie* », par exemple, qui appelle de ses voeux la transformation suivante :

Que sécheresse se transforme
En persuasives rosées¹⁷⁶⁵.

On l'a noté, dans le souhait du poète, la sécheresse n'est pas *remplacée par* la rosée, mais elle *se transforme en* son contraire, ce qui révèle une essence commune. En outre, si le soleil est issu de l'ombre¹⁷⁶⁶, le silence du bruit¹⁷⁶⁷ et inversement¹⁷⁶⁸, il faut bien conclure de ces filiations que les contraires possèdent en commun des traits fondamentaux.

Un pas de plus et ils seront tenus pour équivalents, et même, dans « **un état d'ivresse lyrique** »¹⁷⁶⁹, ils se rejoindront pour former une seule entité. Ce pas, Supervielle le franchit dans sa réponse à une enquête de Jean Paulhan :

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 vie¹⁷⁷⁰.

Certaines comparaisons ou assimilations paradoxales illustrent bien ces liens intimes entre les contraires. Ainsi est évoqué « **un accent qui ressemble à celui du silence** »¹⁷⁷¹, et rien ne distingue plus la joie de la plus grande souffrance :

Tout est pareil chez l'homme qui se dresse
Pour voir le fond de ce qui le morfond,
Pleurer de joie c'est pleurer de détresse¹⁷⁷².

¹⁷⁶⁴ Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁶⁵ 1939-1945, p. 421.

¹⁷⁶⁶ Cf. : « Et le soleil considérait les mains qui l'avaient sorti de l'ombre » (« *Genèse* », *Oublieuse mémoire*, p. 522). Certes, il y a eu intervention divine ; il reste que le soleil est issu de l'obscurité.

¹⁷⁶⁷ Cf. par exemple : « Mon coeur [...] [...] du grand bruit de l'espace Fait naître un silence habité » (« C'est la couleuvre du silence... », *La Fable du monde*, p. 383).

¹⁷⁶⁸ Cf. : « Mais une voix s'élance, Fruit mûr d'un long silence » (« *Rencontre* », 1939-1945, p. 442).

¹⁷⁶⁹ « En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 563. Le poète avoue toutefois avoir « rarement ressenti [...] dans sa plénitude » une telle ivresse et il ajoute : « je n'attends pas pour écrire cet état de transe ».

¹⁷⁷⁰ In « *En songeant à un art poétique* », *Naissances*, p. 563.

¹⁷⁷¹ « Au feu ! », *Gravitations*, p. 227.

B. Le paradoxe comme tentative de (ré)conciliation

Somme toute, dans ce système, les antonymes se valent et le texte retient celui qui s'accorde le mieux avec la tonalité dominante du poème : « *Le chant intérieur s'élève, il choisit les mots qui lui conviennent* »¹⁷⁷³. Mais si l'un peut se substituer à l'autre, qu'en sera-t-il de leur cohabitation et plus précisément quelles formes de coexistence le discours paradoxal va-t-il leur proposer ?

Dans un entretien avec Octave Nadal, Supervielle se félicitait d'avoir, grâce à la poésie, pacifié ses monstres, notamment ceux qui, tirant à hue et à dia, provoquaient la division ou la dispersion : « *Poète, j'ai apprivoisé mes monstres, tant bien que mal* »¹⁷⁷⁴. Cependant il ajoutait aussitôt : « *Je les ai domptés mais parfois je reçois un coup de patte dans ma cage* ». Bref, si la poésie, par nature, tend à apporter la paix intérieure, elle ne réussit pas toujours dans ses entreprises.

Les séquences paradoxales l'attestent, les tentatives de conciliation entre désir et réalité peuvent échouer : on se souvient par exemple de « ce qui est devenu sillage de quelques secondes par goût fondamental de l'éternel »¹⁷⁷⁵. Parfois aussi, le conflit entre principes antinomiques ne se résout pas sans difficultés. Ici la complétude n'exclut pas le manque :

Le jeu reste complet
Mais toujours mutilé¹⁷⁷⁶

là, la synthèse de l'être et du non-être s'avère problématique, de l'aveu même de l'énonciateur :

Mon Dieu comme c'est difficile
D'être un petit bois disparu¹⁷⁷⁷.

Ailleurs, la réunion d'éléments antagonistes implique un tel déséquilibre, une telle inégalité, que l'un des deux termes de l'opposition voit son existence menacée. C'est le cas lorsque l'Atlantique « *s'allonge dans la chambre de chauffe* » et « *s'annexe sa flamme si terrestre* »¹⁷⁷⁸. Un si grand déséquilibre est évidemment un obstacle à la réconciliation des contraires. Ainsi, quand la Nuit, « *convertie en femme* » s'expose au

¹⁷⁷² « Le Don des larmes », *Le Corps tragique*, p. 596.

¹⁷⁷³ « En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 563.

¹⁷⁷⁴ « Conversation avec Supervielle », *op. cit.*, p. 264-265.

¹⁷⁷⁵ « La Mer », *Oublieuse mémoire*, p. 516.

¹⁷⁷⁶ « Figures », *Les Amis inconnus*, p. 303.

¹⁷⁷⁷ « Le Petit Bois », *1939-1945*, p. 414.

¹⁷⁷⁸ « Paquebot », *Débarcadères*, p. 124.

grand jour, loin d'en retirer la sérénité espérée, elle se retrouve « *tremblante au soleil comme une perdrix* »¹⁷⁷⁹.

Enfin, des résistances générées par le modèle dualiste sous-jacent peuvent entraver la réunion des contraires et le paradoxe en témoigne en revêtant la forme interrogative, évidemment moins énergique que l'assertion :

Mais, ô raison, n'es-tu pas déraison [...] ?¹⁷⁸⁰

Ce que permet le paradoxe, c'est donc, à proprement parler, une *tentative* de réconciliation qui n'est pas nécessairement couronnée de succès. D'ailleurs, le poète sait bien qu'en la matière, rien n'est jamais acquis. « *Le motif de la création est chez moi la tentative de surmonter un certain chaos intérieur* », confie-t-il à Aimé Patri¹⁷⁸¹ et dans « *En songeant à un art poétique* », il a cette image pour illustrer son propos : « *Je m'essaie à faire une ligne droite avec une ou plusieurs lignes brisées* »¹⁷⁸². Même prudence au sujet de la nuit : « *j'aspire à [y] faire pénétrer la lumière* »¹⁷⁸³. Et quand il s'agit de l'état de « confusion » d'où naît le poème et des clartés qu'il se propose d'y jeter, Supervielle emploie le verbe *tâcher* pour distinguer l'objectif du résultat, sur lequel il ne se prononce pas : « *Je tâche d'y mettre des lumières* »¹⁷⁸⁴. Ainsi convient-il de nuancer le discours critique trop optimiste qui présente Supervielle comme un magicien de la réconciliation¹⁷⁸⁵. Michel Collot s'y est employé¹⁷⁸⁶, évoquant tantôt « *la recherche d'une*

¹⁷⁷⁹ « Visite de la nuit », *Les Amis inconnus*, p. 345.

¹⁷⁸⁰ « L'Ironie », *L'Escalier*, p. 579.

¹⁷⁸¹ « Entretien avec Jules Supervielle sur la création poétique », revue citée, p. 9.

¹⁷⁸² *Naissances*, p. 561.

¹⁷⁸³ Aimé Patri, revue citée, p. 8.

¹⁷⁸⁴ « En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 561.

¹⁷⁸⁵ Citons à titre d'exemple ce jugement d'Alain Bosquet formulé à la deuxième personne : « Vous êtes venu nous dire que tout est merveille, depuis ce bout de pain moi jusqu'aux comètes que nous ne verrons pas. Vous avez changé notre peur en enchantement, notre existence en surprise perpétuelle, notre mort en énigme parfumée » (cité par Robert Sabatier, *op. cit.*, p. 360). De même, Étiemble évoque dans un entretien avec Supervielle sa « faculté quasi-divine de concilier l'inconciliable ». Notons que la réponse du poète est moins claironnante : « Je voudrais toujours réconcilier tout le monde » (Étiemble, *op. cit.*, p. 259). Il est vrai — et ceci ne nous surprendra pas concernant Supervielle — qu'à ce courant optimiste répond dans le discours critique un courant pessimiste. Moins abondant que le premier, il vient néanmoins le tempérer. Ainsi, Henri Fluchère diagnostique un « irréalisable désir d'unité » (*French Studies*, vol. IV, 1950, p. 349) et Michel Veloppe, dans un article intitulé « Supervielle écartelé », estime que la personnalité du poète est « divisée dans son essence la plus intime, éparpillée au vent d'un esprit qui cherche en vain à se rassembler » (*Regains*, n° cité, p. 51).

¹⁷⁸⁶ Michel Collot rejette en effet « l'image affadie d'un doux poète, plutôt inoffensif, transmise par une certaine tradition critique [...]. Cette "douceur" a été en fait conquise sur de fortes pulsions agressives et sur une tendance dépressive qui n'ont cessé de menacer l'équilibre intérieur du poète » (*La matière-émotion*, P.U.F., 1997, p. 131).

harmonie »¹⁷⁸⁷, tantôt un « *effort de liaison* »¹⁷⁸⁸ ou « *le désir d'harmoniser deux signifiés antithétiques* »¹⁷⁸⁹.

Cela dit, si la conciliation n'est pas acquise d'emblée, elle reste l'enjeu principal de l'écriture poétique :

J'écris pour harmoniser des dissonances intérieures, pour faire taire le tumulte et le désordre de l'inertie. [...] J'écris pour me réconcilier avec moi-même. Je vais au-devant de mon obscurité pour en faire de la lumière. Tant pis si elle est parfois pantelante !¹⁷⁹⁰

Pour introduire dans le monde poétique l'équilibre et l'unité, plusieurs stratégies vont coexister. D'abord, le paradoxe peut exprimer la complémentarité, c'est-à-dire la *condition* de l'unité, en instaurant un dialogue entre le *même* et l'*autre*. Ainsi, quand Dieu crée la femme, il la situe par rapport à l'homme en respectant également les principes d'identité et d'altérité :

Elle aura des mains comme toi
Et pourtant combien différentes,
Elle aura des yeux comme toi
Et pourtant rien ne leur ressemble¹⁷⁹¹.

On le voit, le texte met à profit « ***le principe du tiers inclus*** »¹⁷⁹² — en même temps, il est vrai, que la légère ambiguïté de *comme toi*, qui n'implique pas ici une identité parfaite — pour faire coexister deux principes opposés.

La séquence paradoxale peut aussi mettre l'accent sur la dualité — voire sur la multiplicité — dans l'évocation d'un être, d'un lieu ou d'un objet clairement désigné par un terme englobant. Dans ce cas, le paradoxe articule un niveau *inférieur* reflétant les oppositions ou les incompatibilités et un niveau *supérieur* où une entité à la fois une et complexe recouvre les tensions sous-jacentes. Par exemple, l'apostrophe « *France* » subsume la double invocation antinomique « ***Ô prisonnière, ô souveraine*** »¹⁷⁹³ ou, si l'on préfère, l'entité l'emporte sur ses qualités contradictoires. De même, *arbre* englobe les « *contorsions* » des branches et « *l'immobilité* » du tronc¹⁷⁹⁴ et *Paris* réunit « ***son brouhaha de chars mérovingiens, ses carrosses dorés, ses fiacres, ses***

¹⁷⁸⁷ *Op. cit.*, p. 110. C'est nous qui soulignons, ici comme dans les deux citations suivantes.

¹⁷⁸⁸ *Op. cit.*, p. 151.

¹⁷⁸⁹ *Op. cit.*, p. 119.

¹⁷⁹⁰ *Note manuscrite citée par Michel Collot, op. cit., p. 154.*

¹⁷⁹¹ « Dieu crée la femme », *La Fable du monde*, p. 358.

¹⁷⁹² Mariana Tutescu, art. cité, p. 88. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷⁹³ « *France* », 1939-1945, p. 415.

¹⁷⁹⁴ « *L'Arbre* », *Les Amis inconnus*, p. 343.

automobiles de tous les âges »¹⁷⁹⁵.

Une autre démarche de conciliation proposée par le paradoxe induit le dépassement du modèle symétrique. Ainsi, l'antilope des *Amis inconnus*, face au tigre effrayé, n'inverse pas la situation canonique, mais

Le rassure et lui rend l'équilibre
Puis, fuyant de faciles victoires,
Choisit l'air pour y porter ses pas¹⁷⁹⁶.

Il va sans dire qu'un tel comportement a plus de chances de générer de l'harmonie que le simple renversement d'une situation canonique.

Les séquences paradoxales peuvent également témoigner d'une grande complicité entre les contraires :

Dans un oubli léger notre cœur fait escale,
Et le passé sommeille au cœur des lendemains...¹⁷⁹⁷

Je sens la profondeur où baigne l'altitude¹⁷⁹⁸.

Le poète estimait d'ailleurs que sa poésie avait pour vocation de provoquer des réconciliations de cette nature :

Il est place en ces vers pour un jour étoilé,
Pour une nuit où tremble un lunaire soleil¹⁷⁹⁹.

Mais ces réunions d'éléments antinomiques, si intimes soient-elles, s'arrêtent généralement en deçà de la fusion, laquelle risque fort de dégénérer en *confusion* :

Est-il encore des étages
Dans l'escalier toujours obscur
Confondant l'ancien, le futur
Et poursuivant même sous terre
Une descente délétère¹⁸⁰⁰.

L'objectif, nous le savons, n'est en effet pas que chaque composant perde son identité. Le poète n'est pas prêt à un tel sacrifice. « **Je me fais l'effet d'un voyageur qui voudrait tout emporter avec** soi », écrit-il à Valery Larbaud¹⁸⁰¹ et il confirmara dans « **En**

¹⁷⁹⁵ « Paris », *Naissances*, p. 554.

¹⁷⁹⁶ « L'Antilope », p. 334.

¹⁷⁹⁷ « Soir créole », *Poèmes*, p. 104.

¹⁷⁹⁸ « Plein de songe mon corps, plus d'un fanal s'allume... », *Les Amis inconnus*, p. 325.

¹⁷⁹⁹ « Il est place en ces vers pour un jour étoilé... », *1939-1945*, p. 462.

¹⁸⁰⁰ « L'Escalier », *L'Escalier*, p. 572.

¹⁸⁰¹ Lettre datée du 14 décembre 1925, *Arpa*, n° cité, p. 60. C'est l'auteur qui souligne.

songeant à un art poétique » : « *La poésie est pour les poètes l'art de ne se priver de rien* »¹⁸⁰². Mais alors, si l'unité n'implique pas la dissolution des éléments dans le tout, comment va-t-on l'atteindre ? Soucieux de réconcilier les parties en présence en ménageant chacune d'elles, Supervielle ne dédaigne pas le *compromis*, qui, s'il est bien amené, conduit à une forme d'unité où l'ambivalence est admise. Le mot *compromis* apparaît deux fois dans la même page, notamment quand il s'agit d'arbitrer « *entre le clair et l'obscur, le rêve et la réalité, l'humain et l'extra-humain, la raison habituelle et le délire poétique* »¹⁸⁰³. Bref, l'objectif est que chaque partie trouve son compte dans l'opération. Le compromis consistera donc en des ajustements rendus nécessaires par le contexte immédiat et par l'élément « dissonant ». Ainsi, dans :

Ô petits enfants dans la nuit
 [...]
 Est-ce le maternel tombeau
 Vivant dont vous vous souvenez [?]¹⁸⁰⁴

tombeau conserve sans nul doute le sème *lieu clos*, mais le trait *qui renferme un mort* est modifié sous la pression du contexte (cf. « *maternel* », « *vivant* ») pour devenir *qui évoque la mort* ou, plus précisément, *qui la contient en germe*.

Mais en dépit de ces ajustements ponctuels, on peut craindre que de tels compromis restent fragiles, toujours exposés à des renégociations :

Entre [deux] postulations contradictoires, chaque état et chaque oeuvre propose un compromis plus ou moins satisfaisant, toujours susceptible d'être remis en cause par un travail ultérieur.¹⁸⁰⁵

Il faut donc s'attendre à des équilibres précaires, à une harmonie constamment menacée et donc toujours à reconquérir au prix de nouveaux arrangements. Le recours au paradoxe s'en trouve justifié, puisque par nature il reflète et la tentative de conciliation et le compromis qui en résulte, il répond à la fois aux motivations et aux enjeux du geste poétique.

On voit donc à quelle forme d'*unité* le paradoxe « conciliateur » (du type « *la chanson du silence* »¹⁸⁰⁶, « *Les Amis inconnus* », etc.) va pouvoir prétendre. Les contraires et les contradictoires ne s'y mêleront pas au point d'y perdre leur spécificité, aucun élément ne sera sacrifié à l'autre ni même à leur essence commune. Conciliation et réconciliation ont des visées beaucoup plus pragmatiques : il s'agit, non pas de tendre vers une hypothétique fusion, mais de dépasser les incompatibilités pour que règne la *cohésion* au niveau supérieur de l'*ensemble* englobant — c'est-à-dire du poème — et qu'à travers lui,

¹⁸⁰² *Naissances*, p. 567.

¹⁸⁰³ « Éléments d'une poétique », *Valeurs*, n° 5, Le Caire, avril 1946, p. 31.

¹⁸⁰⁴ « *L'obscurité me désaltère...* », *La Fable du monde*, p. 377.

¹⁸⁰⁵ *Michel Collot, op. cit., p. 112.*

¹⁸⁰⁶ « *D'où vient cette immense douceur...* », *Comme des voiliers*, p. 37.

l'univers poétique gagne en homogénéité et en harmonie.

En réconciliant des termes antithétiques, le paradoxe exprime aussi l'ambivalence de l'expérience créatrice. Plus précisément, les séquences « conciliatrices » en viennent à jouer le rôle de *signes poétiques* qui donnent à voir une unité en train de se construire, *en procès*. Le lecteur assiste à travers elles à la *recherche* d'un équilibre entre les contraires ou les contradictoires. À l'intérieur de ces signes s'instaurent des *échanges* qui d'ordinaire ne menacent pas l'autonomie des éléments. Ainsi dans « la chanson du silence », l'un et l'autre terme de l'oxymore gardent leur individualité : le *silence* n'est pas nié par le premier élément de la formule, seulement il est doté d'une spécificité mélodique et rythmique, et la *chanson* sans doute ne s'entend plus, mais elle persiste, avec ses variations. Les mots ont échangé des traits sémiques sans renoncer à leur sémantisme, mais en le réorganisant *compte tenu du contexte immédiat* :

Quand le coeur des choses se tait,
 Quand seul et sans intermittence
 Le grillon, tout le jour muet,
 Chante la chanson du silence,
 Quand le coeur des choses se tait ?...

Bref, la cohésion ne va pas sans le respect de chacune des parties. Ceci, d'ailleurs, explique partiellement les nombreuses procédures d'atténuation envisagées plus haut, qui ont pour effet de justifier les différents composants du paradoxe. Certes, on peut avoir le sentiment que dans les formes faibles les dés sont pipés, du fait de la *transparence* et de l'univocité des formules. Sous le titre « Arbres dans la nuit et le jour »¹⁸⁰⁷, le premier substantif de « **candélabres de la noirceur** » ne peut en effet que renvoyer par métaphore à la silhouette des arbres et le second à leur couleur dans la nuit. Où est donc l'opposition à réduire si les deux termes relèvent en fait de champs notionnels distincts ? Le paradoxe ne résulterait-il pas d'un trompe-l'oeil ? Mais poser ces questions ne fait que déplacer le problème, car *pourquoi* ce trompe-l'oeil ? Impossible, en effet de considérer le paradoxe de surface comme une forme stylistiquement neutre et la séquence la plus transparente n'est pas l'équivalent de sa « **traduction** » en langage non figuré. On n'écrit pas indifféremment « **le maternel tombeau vivant** »¹⁸⁰⁸ ou le *ventre maternel*. Certes, nous l'avons vu, *tombeau* insiste sur l'enfermement, mais il ne cesse pas pour autant d'évoquer la mort, à laquelle l'*obscurité* et la *nuit*, présentes dans le contexte, sont d'ailleurs liées métonymiquement. Du reste, associé aux deux adjectifs *maternel* et *vivant*, il lie étroitement la mort et la vie, mais aussi la mort et la mère, comme pour faire écho à la tragédie personnelle du poète. Bref, situé au cœur de la séquence, il imprime la marque de la mort aux origines de la vie. On le voit, même le paradoxe le plus « atténué » peut contribuer au rapprochement des contraires.

Ainsi, grâce à l'effacement des limites dans le système des signifiés, le texte atteint dans les paradoxes conciliateurs un « **point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le**

¹⁸⁰⁷ 1939-1945, p. 432.

¹⁸⁰⁸ « L'obscurité me désaltère... », *La Fable du monde*, p. 377.

bas cessent d'être perçus contradictoirement »¹⁸⁰⁹, mais ce point est aussi celui où ces contraires négocient leur cohabitation dans le respect mutuel. Cela dit, malgré le travail de sape exercé sur le code commun par certaines séquences, malgré l'élargissement du champ des possibles et la mise en place d'une « *logique "fantastique"* »¹⁸¹⁰, l'opération de (ré)conciliation ne réussit pas toujours. Elle avorte en effet lorsque les schémas dualistes restent prégnants et que la dualité refuse de s'assouplir pour se muer en ambivalence. Le premier des enjeux reste néanmoins l'unité. Certains paradoxes en manifestent le besoin profond et d'autres s'en approchent en laissant à chaque élément suffisamment d'autonomie pour que s'exprime l'ambivalence de l'expérience et du langage poétiques. En définitive, plutôt qu'une unité fusionnelle qui dissout en elle ses composants et qui représente donc un sacrifice douloureux en même temps qu'une menace pour les repères existentiels du poète, le paradoxe conciliateur a pour fonction de promouvoir la dualité dans l'unité, autrement dit l'ambivalence. Ainsi contribue-t-il à l'avènement de la beauté et de l'équilibre, lesquels n'excluent pas le charme plus secret de la rêverie. Car tel est le pouvoir de Venise, mais aussi de la poésie, qui lui ressemble :

Elle sait, comme les poètes, l'art de réconcilier les contraires ; source peut-être de sa beauté, de sa rêverie, de son équilibre inépuisables¹⁸¹¹.

V. Perspective historique

Sans doute faut-il préciser, avant de mesurer les changements observables dans les fonctions du paradoxe, que sa fréquence a connu d'importantes variations. L'écart est en effet considérable entre les tout premiers ouvrages, où le nombre de séquences paradoxales reste assez faible, et la période où il culmine, qui va des *Amis inconnus* à *Oublieuse mémoire*, tandis qu'entre ces deux extrêmes, *Gravitations* et *Le Corps tragique* possèdent également un réseau de paradoxes d'une densité à coup sûr significative. Ces variations n'ont toutefois pas d'effet sur toutes les fonctions définies plus haut et certains types de séquences traversent toute l'oeuvre en gardant à peu près la même importance. Tel est le cas des paradoxes humoristiques et fantaisistes et, à quelques nuances près, de ceux qui renversent les leçons de l'expérience¹⁸¹². En revanche, les fonctions emphatique et intégratrice ne deviennent vraiment actives qu'à partir des *Amis inconnus*

¹⁸⁰⁹ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, in *Manifestes du surréalisme*, coll. « folio / essais », n° 5, Gallimard, 1996, p. 72-73.

¹⁸¹⁰ Jules Supervielle / Étiemble, *Correspondance (1936-1959)*, op. cit., p. 78.

¹⁸¹¹ « *Venise* », *Le Corps tragique*, p. 647.

¹⁸¹² Certes, la fréquence de ces formules qui s'en prennent aux données immédiates et empiriques s'élève dans *Les Amis inconnus*, *La Fable du monde* et *1939-1945* avant de retrouver son étage pour remonter quelque peu dans le dernier recueil, mais ces variations restent limitées et il serait hasardeux de les interpréter.

et atteignent leur apogée dans 1939-1945 et *Oublieuse mémoire*.

Pour ce qui concerne la quête de l'unité, il convient de distinguer trois phases pour mieux percevoir les évolutions : celle où les paradoxes témoignent des causes et des motivations de cette recherche, celle où l'univers poétique se structure de façon à la rendre possible et enfin une troisième, où s'exprime une tension explicite vers l'unité, voire une tentative avérée de conciliation.

Le nombre d'énoncés justifiant la quête de l'unité par la coupure, le manque ou l'inadéquation culmine dans *Gravitations*, *Les Amis inconnus* et *La Fable du monde*, mais dans ces recueils, l'essentiel est ailleurs. Il réside dans l'équilibre qui règne entre ces aspirations à l'unité motivées par l'incomplétude ou le hiatus et les tentatives de réparation. À partir de 1939-1945, en revanche, les formes conciliatrices l'emporteront très largement sur les manifestations de la rupture et du manque, comme si la recherche de l'unité pouvait alors se dispenser d'afficher ses justifications.

Quant à la fonction structurante, elle prévaut de *Gravitations* aux *Amis inconnus*. Ensuite, son importance relative décroît. À partir de *La Fable du monde*, les différentes formes de conciliation abondent. Il s'ensuit que dans l'ensemble, fonctions structurante et conciliatrice s'équivalent dans la deuxième moitié de l'oeuvre, sauf dans *L'Escalier*, où la recherche de l'unité s'affaiblit face à un sentiment croissant de « **dégradation permanente** »¹⁸¹³.

On voit que les variations fonctionnelles du paradoxe nous renseignent sur l'évolution des enjeux fondamentaux de l'écriture poétique. Si aucune tendance nette ne se dessine dans les premiers recueils, il s'avère ensuite essentiel, dans *Gravitations* et jusqu'à *La Fable du monde*, de construire un univers original, autonome, radicalement dépris des modèles « **réalistes** ». D'autre part, la conquête de l'unité, jusque-là au second plan, devient primordiale à partir de *La Fable du monde*¹⁸¹⁴. Ensuite, les tentations démiurgiques seront généralement contrebalancées par la recherche de l'unité, au service de laquelle se mettra alors volontiers la logique structurante du paradoxe. Quant à la lente montée, après *Gravitations*, des formules à valeur emphatique ou intégratrice, appelées à devenir très abondantes dans *La Fable du monde* et plus encore dans 1939-1945, elle révèle elle aussi un déplacement des enjeux aux dépens de la fonction structurante. Il apparaît alors qu'à tous les niveaux, des figures de surface aux plus audacieuses, le primat est accordé à la quête de l'unité.

VI. Le rôle du paradoxe dans la production et la structuration du texte

¹⁸¹³ Michel Collot, Pléiade, Notice de *L'Escalier*, p. 997.

¹⁸¹⁴ Il apparaît donc que ce recueil, situé au point de rencontre de deux tendances fondamentales, joue dans l'histoire de l'oeuvre un rôle charnière.

Reconnaissons-le cependant, ce point de vue historique reste parfois inopérant, notamment pour ce qui concerne la contribution du paradoxe à la production et à la structuration du texte. Aucun changement n'est en effet perceptible à cet égard. La perspective doit donc se déplacer et l'histoire des fonctions céder le pas à celle de la création poétique et plus précisément à la genèse textuelle, où le rôle du paradoxe ne varie pas significativement d'un recueil à l'autre.

1. Le paradoxe à l'origine de l'acte poétique

D'abord, un paradoxe existentiel se trouve à la source même de l'écriture poétique. On se souvient que le premier recueil, et donc l'oeuvre tout entière, commencent par une séquence exprimant l'« adoration » du poète pour des absents, ses parents si tôt disparus qu'il peut écrire : « *je ne les ai jamais vus* »¹⁸¹⁵. La logique paradoxale continue à se dérouler dans les vers suivants, puisque le texte juxtapose ces deux propositions : « *je les cherche encore* » et « *Ils ne sont plus* ». D'emblée est donc désigné un vide immense que l'écriture poétique aura à charge, sinon de combler, du moins de conjurer. Le poème, apparaît donc comme la réponse à ce manque crucial creusé dès la petite enfance. De même, « *Les Portraits* », qui porte la dédicace « *À la mémoire de mes Parents* », exprime bien le lien étroit entre la perte des parents et l'écriture poétique, investie, à l'évidence, d'une fonction compensatoire :

Devant vos vieux portraits je m'assis en silence,
Un jour que mon coeur avait froid ;
Je cherchais dans vos yeux un reste d'espérance
Pour qu'il descendît jusqu'à moi.
Soudain vos voix d'antan sur vos portraits écloses
Vinrent jusqu'à moi doucement ;
Elles disaient tout bas d'imperceptibles choses,
Dans un berceur chuchotement.
Je regardais longtemps votre triste sourire :
Il ne me semblait plus si las,
Et j'entendis l'accent d'une lointaine lyre ;
Nos coeurs se parlèrent tout bas...¹⁸¹⁶

Certes, le principe de réalité ne laisse pas le dialogue s'instaurer pour longtemps¹⁸¹⁷. Reste que les morts ont parlé, ou plutôt que le poème a relaté ce moment d'exception où, derrière une image figée, l'auteur a entendu les voix et les coeurs de ses parents

¹⁸¹⁵ « *À la mémoire de mes parents* », *Brumes du passé*, p. 3.

¹⁸¹⁶ *Comme des voiliers*, p. 31.

¹⁸¹⁷ Cf. la suite du poème : Plus tard, je vous revis, vieux portraits que j'adore, Un jour que mon coeur avait froid, Je pensais écouter comme autrefois encore Vos voix qui viendraient jusqu'à moi. Oh ! pauvres vieux portraits si chers à mon enfance, Je souffris de vous voir alors, Et je fus effrayé par votre grand silence : Vous étiez des portraits de morts... Je n'entendrai donc plus comme autrefois encore, Vos voix d'antan, tout bas, tout bas... Il est donc mort aussi, vieux portraits que j'implore, Le temps où je ne savais pas.

disparus. Présence et absence structurent le texte et selon Hyun-Ja Kim-Schmidt et Michel Collot, leur relation sous-tend et informe l'oeuvre dans son ensemble :

La relation aux parents disparus s'avère grevée de paradoxes [...] que Supervielle ne cessera d'interroger : coïncidence de la vie et de la mort, de la présence et de l'absence à travers l'image, du familier et de l'inconnu¹⁸¹⁸.

Plus particulièrement, l'image de la mère est à l'origine de plusieurs poèmes, parmi lesquels « Les Bijoux »¹⁸¹⁹, « Les Yeux de la morte »¹⁸²⁰ et évidemment « Le Portrait »¹⁸²¹, où s'expriment à la fois la profondeur du manque et le besoin d'y répondre par la création poétique. Bref, nous sommes ici devant un poème qui « ***lie de façon décisive la possibilité même de la poésie à la permanence de l'image maternelle*** »¹⁸²². Mais l'entreprise du poète ne s'arrête pas là. Pour lui, l'écriture est indissociable de la fréquentation des morts, au point que ceux-ci sont chez eux dans l'univers de Supervielle. Comme l'a écrit Georges Poulet, « ***la grande présence de cette oeuvre est celle même de l'absence*** »¹⁸²³. Il est évidemment très significatif que cette « présence » paradoxale, qui trouve son origine au seuil de la vie du poète, soit inscrite au seuil de son oeuvre avant de l'habiter tout entière.

2. Le paradoxe dans la genèse du poème

Par ailleurs, certaines séquences paradoxales apparaissent durant la genèse du poème. Ces quatre vers, par exemple :

Une étoile découverte
Dont on voit passer la tête
Au bout de ce long long regard
Éphémère d'un mortel¹⁸²⁴

ne comportaient aucun paradoxe avant l'édition de 1932. Celle de 1925 proposait :

Une étoile découverte

¹⁸¹⁸ *Pléiade, Notes et variantes*, p. 674.

¹⁸¹⁹ *Comme des voiliers*, p. 32-33. « Ici, comme à la fin du "Portrait" (p. 11), ou dans *Gravitations* (p. 161), ce sont les objets qui permettent d'établir un lien avec la mère défunte ; s'esquisse ainsi *le motif fondamental d'une présence-absence*, d'une familière étrangeté qui sous-tendra la poésie des choses dans *Les Amis inconnus* » (Hyun-Ja Kim-Schmidt et Michel Collot, *Pléiade, Notes et variantes*, p. 674). C'est nous qui soulignons.

¹⁸²⁰ *Gravitations*, p. 199.

¹⁸²¹ *Gravitations*, p. 159-161.

¹⁸²² Michel Collot, *Pléiade, Notes et variantes*, p. 730.

¹⁸²³ *Études sur le temps humain, Le Point de départ*, Plon, 1964, p. 121.

¹⁸²⁴ « *Alarme* », *Gravitations*, p. 203.

Et de soi-même inexperte
Qui soumise à ce regard
Éphémère d'un mortel¹⁸²⁵.

De même, dans « Je suis une âme qui parle... », le poète avait écrit « Agenouillée sur le sol »¹⁸²⁶ avant d'opter pour « Agenouillée sans genoux »¹⁸²⁷. Quant à l'interrogation paradoxale des « Amis inconnus » :

« Si je croise jamais un des amis lointains
Au mal que je lui fis vais-je le reconnaître ? »¹⁸²⁸

elle s'est préparée à travers les formes suivantes :

« [...] Lui ai-je fait du tort ou suis-je son ami ? »

« [...] Lui ai-je fait du mal en étant son ami ? »¹⁸²⁹

Bref, le paradoxe n'apparaît pas toujours d'emblée. Peut-on en conclure qu'il constitue l'une des visées, voire l'un des enjeux de l'écriture poétique ? Ou pour le dire autrement, le poème tendrait-il vers un discours paradoxal au cours de sa genèse ? À vrai dire, le texte, envisagé globalement, ne suggère nullement cette interprétation. En effet, si certains paradoxes apparaissent en cours d'élaboration, d'autres, beaucoup plus nombreux, disparaissent dans le même temps. Les titres, déjà, le montrent bien. « *L'Escalier* » a remplacé « *L'Hermétisme transparent* »¹⁸³⁰, un fragment de « *La Lenteur* autour de moi... » s'est d'abord intitulé « *Bruit qui n'est pas pour l'oreille* »¹⁸³¹ et Supervielle, avant d'opter pour « *Alter ego* », a hésité entre « *Silences à deux voix* » et « *Dialogues du solitaire* »¹⁸³². À l'intérieur des poèmes aussi, de nombreuses séquences paradoxales ont été écartées. L'un des brouillons d'« *Une étoile tire de l'arc* » évoquait une « *douce horreur* » qui finalement ne sera pas retenue¹⁸³³ et un manuscrit de « *Coeur* » contenait plusieurs séquences disjonctives (une « *île sans rivages* »¹⁸³⁴ y répondait à des « *nuages sans ciel* »¹⁸³⁵ tandis que l'énonciateur déclarait : « *Vous me*

¹⁸²⁵ Pléiade, Notes et variantes, p. 754.

¹⁸²⁶ *Ibid.*, p. 823.

¹⁸²⁷ *Les Amis inconnus*, p. 308.

¹⁸²⁸ P. 300.

¹⁸²⁹ Pléiade, Notes et variantes, p. 817.

¹⁸³⁰ Cf. Michel Collot : « D'après une note accompagnant la prépublication de "La Sanglante Métamorphose", Supervielle avait envisagé un moment d'intituler le recueil *L'Hermétisme transparent* » (Pléiade, Notice de *L'Escalier*, p. 996).

¹⁸³¹ Pléiade, Notes et variantes, p. 873.

¹⁸³² *Ibid.*, p. 842.

¹⁸³³ Michel Collot, *La matière émotion*, P.U.F., 1997, p. 101.

chassez au loin / Et pourtant je suis vous »¹⁸³⁴) auxquelles le poète renoncera. L'un des premiers états du « *Sillage* » proposait des « *eaux sans eaux* »¹⁸³⁵, un brouillon de « La Rêverie », un « *pays sans eau, pays sans feu ni lieu / Et pays sans amour sans vous-même ni moi* »¹⁸³⁶ et un manuscrit du « Nuage », ce chassé-croisé : « *Les arbres s'envolent et les pigeons restent* »¹⁸³⁷. Tous ces paradoxes disparaîtront, de même que, ici et là, un « *orage sans tonnerre* »¹⁸³⁸, un « *vivant tombeau* »¹⁸³⁹ et « *ces modèles qui sans bouger d'un seul pas / Avançaient vers leur peintre* »¹⁸⁴⁰. Seront également écartés ces vers tirés d'un manuscrit du « *Galop souterrain* » : « *Notre sort est de galoper / Comme ils disaient à perdre haleine / Mais sans haleine et sans coursiers* »¹⁸⁴¹. Bref, le paradoxe ne peut être tenu pour une fin en soi, puisqu'il s'efface à maintes reprises pendant l'élaboration du texte. Gardons-nous cependant de généraliser, car toutes les séquences ne connaissent pas le même sort : les formes les moins stables sont en effet les paradoxes marquant une ambiguïté dysphorique, ceux qui vident de toute substance la matière poétique ou en expriment la volatilité, ou ceux qui disent la coupure intime, l'inadéquation, l'absence. En d'autres termes, les plus exposées sont les séquences dissociatives, ce qui n'a rien de surprenant si l'on admet que la création poétique a pour enjeu de rendre plus habitable un univers menacé.

Cela dit, bon nombre de paradoxes dysphoriques se sont maintenus jusque dans la dernière version publiée. Ceci nous interdit toute opposition tranchée. Au fond, si le paradoxe s'avère étroitement lié à l'écriture poétique (d'où sa fréquence plus élevée dans l'avant-texte que dans la version définitive), son maintien dépend sans doute de sa nature, mais aussi de la dynamique et des enjeux spécifiques du poème où il s'inscrit. C'est en effet selon la tonalité dominante du texte que le poète conserve ou écarte au cours de sa genèse telle ou telle forme en soi menaçante ou dissonante. Du reste, il apparaît dans les exemples ci-dessus que certaines formes rejetées étaient moins explicites, qu'elles assuraient moins bien leur fonction que celles qui les ont remplacées :

¹⁸³⁴ Pléiade, Notes et variantes, p. 782.

¹⁸³⁵ *Ibid.*, p. 781.

¹⁸³⁶ *Ibid.*, p. 782.

¹⁸³⁷ *Ibid.*, p. 828.

¹⁸³⁸ *Ibid.*, p. 829.

¹⁸³⁹ *Ibid.*, p. 836.

¹⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 979.

¹⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 935.

¹⁸⁴² *Ibid.*, p. 963-964.

¹⁸⁴³ *Ibid.*, p. 988.

« Silences à deux voix », par exemple, est plus allusif qu'« Alter ego » et *L'Hermétisme transparent* n'entretient qu'un rapport très indirect avec les poèmes du recueil. On aura aussi remarqué que, dans leur grande majorité, les paradoxes supprimés devaient initialement figurer dans les recueils de la maturité. Il faut donc aussi mettre en relation ces effacements avec le souci de cohérence qui, dans l'ensemble, est allé croissant chez le poète.

Par ailleurs, la comparaison des différents états du poème révèle des paradoxes *génétiques* ou *paradigmatiques* dont les éléments sont les versions successives d'un même vers ou d'un même fragment. Ainsi, avant d'aboutir à cette forme :

L'univers même s'établit
Sur des colonnes étonnées¹⁸⁴⁴,

le poète a hésité entre de nombreuses variantes, dont certaines se situent aux antipodes de la version définitive :

Et l'univers est un lacis
Plein de caresses vagabondes¹⁸⁴⁵

Et l'univers se creuse aussi
Sous des angoisses vagabondes¹⁸⁴⁶.

En somme, aux courbes, à l'enchevêtrement, aux effleurements à peine perceptibles, à l'errance, se sont substituées la verticalité, la fermeté et la netteté, de même que l'étonnement à l'angoisse. Et ce n'est pas tout : la même strophe a connu bien d'autres transformations paradoxales, analysées ici par Michel Collot :

*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 livré 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 », ou pour substituer aux « transes » des « offrandes ».*¹⁸⁴⁷

La même logique est à l'œuvre dans « Insomnie » lorsque le verbe *aggraver* est remplacé par son antonyme dans la version définitive :

Qu'un sommeil justicier allège nos paupières¹⁸⁴⁸.

¹⁸⁴⁴ « Une étoile tire de l'arc », *Gravitations*, p. 164.

¹⁸⁴⁵ Michel Collot, *op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁴⁶ *Ibid.*

¹⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸⁴⁸ *Naissances*, p. 542 et Notes et variantes, p. 977.

Dans « Tu t'accuses de crimes... », le phénomène s'inverse : *cruauté* est par deux fois préféré à *douceur*, sans doute sous l'effet de la culpabilité qui domine le poème :

Tu t'accuses de crimes
 Que tu n'as pas commis.
 Tu tourmentes les chaînes
 De ton coeur mal soumis.
 Tu cherches qui pourrait
 Te servir de bourreau
 Et ton meilleur ami
 A le regard qu'il faut.
Cruauté sur la terre,
Cruauté sur toi-même,¹⁸⁴⁹
 Pardonne-toi d'être homme
 Et de te voir changer,
 Pardonne-toi le somme
 De tes yeux fatigués,
 Pardonne à cette main
 L'angoisse de ces mots,
 Pardonne à tous les maux
 Dont s'enfle ta raison,
 Pardonne-toi ce jour
 Entrant par la fenêtre,
 Pardonne-toi le doute
 Où repose ton être
 En cette après-midi
 De février, le dix.¹⁸⁵⁰

Bref, durant la genèse, la tension est parfois extrême sur l'axe paradigmique. D'un ton badin, Étiemble relève un autre exemple tout aussi frappant dans sa comparaison des deux éditions de *Gravitations* (1925 et 1932) :

« On lui voit une jarretière , qui vit parmi les plaisirs »

Pauvre jarretière ! En 1932 « elle vit loin des plaisirs »¹⁸⁵¹.

Autre variante de même nature : là où l'édition de 1925 proposait :

Le matin comptait ses oiseaux
 Et toujours il recommençait.
 Le parfum de l'eucalyptus
 S'effrayait de l'air étendu¹⁸⁵²

¹⁸⁴⁹ Cf. manuscrit : « Ah ! [douceur], cruauté sur [la] terre / Ah douceur sur toi-même » (Pléiade, Notes et variantes, p. 795). On note que le choix s'est effectué en deux temps : tandis que la première occurrence de *douceur* disparaît très tôt, la seconde se maintient dans la version manuscrite du poème.

¹⁸⁵⁰ *Le Forçat innocent*, p. 263.

¹⁸⁵¹ « L'évolution de la poétique chez Supervielle entre 1922 et 1934 », *Les Temps modernes*, n° 59, sept. 1950, p. 539.

celle de 1932 préfère :

Le matin comptait ses oiseaux
Et jamais il ne se trompait.
Le parfum de l'eucalyptus
Se fiait à l'air étendu¹⁸⁵³.

Que signifie ce « grand écart »¹⁸⁵⁴ plusieurs fois répété ? Supervielle s'en est expliqué dans une lettre à Étiemble :

Remplacer une affirmation par une négation n'implique en rien un désaveu en poésie, ce qui compte c'est la chose même, peu importe qu'on l'affirme ou qu'on la nie : la nommer c'est la mettre devant les yeux et voilà ce qui importe. Vous parlez justement de « psychologie fantastique » [...]. Il y a aussi une logique « fantastique » en poésie. L'essentiel est de s'approcher de la beauté de l'ensemble (ou de l'idée que l'on s'en fait), d'enrichir l'inspiration¹⁸⁵⁵.

Globalement, ce qui s'exprime à travers « *cette pratique de la variante antonymique* »¹⁸⁵⁶, c'est l'ambivalence attachée à la création poétique chez Supervielle et le primat accordé à la tonalité globale du poème. En effet, le choix définitif est gouverné par « *l'idée que l'on s[e] fait* » de « *la beauté de l'ensemble* » et de son « *équilibre* »¹⁸⁵⁷. Aussi découle-t-il directement du compromis auquel parviennent « *sur le terrain* » les deux dynamiques antagonistes compte tenu des enjeux spécifiques de chaque poème. Bref, c'est la partition qui décide de la note.

Enfin, l'écriture poétique est présentée dans *Oublieuse mémoire* comme la mise en oeuvre de deux principes antinomiques qui vont, par leurs exigences contraires, engendrer le poème :

Cependant que j'écris un géant m'examine
Et voit les mots-fourmis cheminer hors de l'âme.
Il est tout près, j'entends le tic-tac de son crâne
Toutes les fois que sur mes songes il s'incline.
« Ne voit-il pas que c'est moi qui le fais écrire,
Que je puis refuser l'image ou l'accorder,

¹⁸⁵² Pléiade, Notes et variantes, p. 740.

¹⁸⁵³ « Montevideo », p. 175.

¹⁸⁵⁴ Dans le cas présent, Michel Collot propose l'analyse suivante : « [La] vision euphorique de l'origine était contredite dans la version de 1925 par plusieurs fausses notes, que Supervielle a corrigées, *en inversant délibérément le sens de certains vers, du négatif au positif* [...], et en introduisant dans le paysage, dans la syntaxe et dans le rythme du vers toutes les liaisons qui manquaient pour parachever l'harmonie du monde et du poème » (Pléiade, Notes et variantes, p. 740). C'est nous qui soulignons.

¹⁸⁵⁵ *Jules Supervielle - Étiemble, Correspondance, op. cit., p. 78.*

¹⁸⁵⁶ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 105.

¹⁸⁵⁷ On se souvient que dans « Venise », la *beauté* est associée à l'*équilibre* (*Le Corps tragique*, p. 647).

Que je mène à mon gré son paisible délire
 Que j'impose tout ce qu'il prétend hasarder. »
 Et cependant un nain traîne entre mes talons,
 Me fait signe que oui, me fait signe que non,
 Et ma main tout d'un coup, de ses mots incertaine,
 S'arrête comme pour un peu reprendre haleine¹⁸⁵⁸.

On le voit, la dualité produit une structure signifiante qui met en présence les actants de la création poétique — que l'on peut identifier comme les représentants des principes d'invention et de sélection — et le texte résulte du dépassement de leur antagonisme, il est le fruit de leurs négociations. Tout compte fait, écrire un poème s'avère une activité fondamentalement paradoxale.

3. Contributions du paradoxe à l'engendrement du texte

Le paradoxe peut en outre jouer un rôle déterminant dans la construction et la « production » du poème. Nous l'avons en effet constaté dans « L'Oiseau »¹⁸⁵⁹ et plus encore dans « Équipages »¹⁸⁶⁰ ou « Alter ego »¹⁸⁶¹, il fournit au poème sa *matrice*, au point d'apparaître comme une « forme-sens », selon la définition d'Henri Meschonnic¹⁸⁶².

Mais les contributions du paradoxe à l'engendrement du poème revêtent bien d'autres formes. D'abord, il peut tout simplement répéter sa structure, comme dans « Venise », où deux couples d'adjectifs se succèdent : « *altière et humaine, distraite et attentive* »¹⁸⁶³. Généralement, le texte préfère néanmoins à la simple duplication des modes d'engendrement plus subtils et moins mécaniques. Le discours paradoxal peut ainsi s'étoffer par reformulation :

Dans mes écrits, j'ai successivement ou tout ensemble quinze, vingt, trente ans et ainsi de suite jusqu'à soixante-treize. Je suis encore impubère en même temps que père et grand-père de nombreux enfants¹⁸⁶⁴.

Le développement paradoxal peut du reste combiner les deux procédés de la *duplication* et de la *reformulation* :

Bonnes batailles pacifiques,

¹⁸⁵⁸ « Cependant que j'écris un géant m'examine... », *Oublieuse mémoire*, p. 501.

¹⁸⁵⁹ *Les Amis inconnus*, p. 300-301.

¹⁸⁶⁰ *Gravitations*, p. 173-174.

¹⁸⁶¹ *Les Amis inconnus*, p. 338-339.

¹⁸⁶² *Op. cit.*, p. 34.

¹⁸⁶³ *Le Corps tragique*, p. 647.

¹⁸⁶⁴ « *Chercher sa pensée* », *Le Corps tragique*, p. 654..

Chaudes batailles bucoliques,
Sans morts, blessés ni chirurgiens,
Saines batailles des tropiques
Où les braves se portent bien !¹⁸⁶⁵

Une séquence a en outre le pouvoir d'en appeler une autre. Dans *Débarcadères*, la résurrection de l'alouette fait suite à celle de la vague¹⁸⁶⁶, dans « Le Poids d'une journée » un premier verset paradoxal en suscite un autre¹⁸⁶⁷ et dans *Oublieuse mémoire*, une évocation de la mer met successivement l'accent sur « **sa fidélité de chien / Et sa hauteur de souveraine, / Ses dons de vie et d'assassin** »¹⁸⁶⁸. On se souvient du reste que de tels enchaînements peuvent compter plus de deux éléments, comme dans « À la Femme »¹⁸⁶⁹, où la profusion des paradoxes correspond à une recherche insistante de l'unité sous les masques de la dualité, ou encore dans « Le Chant du malade »¹⁸⁷⁰, qui propose une suite de versets illustrant chacun le paradoxe initial. Ainsi une unique séquence peut-elle mettre en mouvement la logique paradoxale. Il s'ensuit que les paradoxes iront volontiers par paires ou par séries et si chacun d'eux y perd en efficacité, le texte en tire bénéfice, puisqu'il puise dans cette « **logique de la contradiction** »¹⁸⁷¹ un modèle d'engendrement.

Mais les influences du paradoxe sur l'engendrement du texte ne s'exercent pas toujours *linéairement*. C'est ainsi que l'*enchâssement* est préféré à la simple *succession* dans les vers :

Même quand le soleil le précède et le suit
L'homme montre un visage alourdi par la nuit¹⁸⁷²,

où l'un des deux couples antinomiques, *soleil / nuit*, encadre l'autre, *précéder / suivre*. Le texte peut également opter pour le modèle plus complexe de l'*intrication*, comme à la fin de « Toujours sans titre » :

Et vous pensiez avoir longtemps écrit,
Il n'en resta que cette page blanche

¹⁸⁶⁵ « L'Arrivée », *Poèmes*, p. 95.

¹⁸⁶⁶ « Nous sommes là tous deux comme devant la mer... », p. 132.

¹⁸⁶⁷ « Solitude, tu viens armée d'êtres sans fin dans ma propre chambre : Il pleut sur le manteau de celui-ci, il neige sur celui-là et cet autre est éclairé par le soleil de Juillet » (*Les Amis inconnus*, p. 331).

¹⁸⁶⁸ « La Mer proche », p. 513.

¹⁸⁶⁹ *Oublieuse mémoire*, p. 533-534.

¹⁸⁷⁰ *L'Escalier*, p. 574.

¹⁸⁷¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme - Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 429.

¹⁸⁷² « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 509.

Où nul ne lit, où chacun pense lire,
Et qui se donne à force de silence¹⁸⁷³,

où, une fois déclenchée la logique paradoxale, les tensions sémantiques se multiplient et se croisent (entre les deux premiers vers du fragment, entre le deuxième et la seconde partie du troisième, entre le quatrième et le deuxième vers, à l'intérieur du troisième...). On le voit, l'engendrement du texte peut prendre une forme plus élaborée que le simple ébranlement par contiguïté.

4. Les relations paradoxales transtextuelles

Les configurations extraséquentielles jouent un rôle, elles aussi, dans la structuration du texte. Par les relations qui les traversent, la section, le recueil et l'oeuvre acquièrent en effet une cohérence dont il est piquant de remarquer qu'elle se construit en partie grâce au paradoxe. Comment cela est-il possible ? La correspondance structurale entre paradoxes linéaires et transtextuels n'y est certainement pas étrangère. Prenons l'exemple du modèle permutatif : « *la profondeur peut se trouver en haut [...], on peut tomber en montant. [...] Mais l'inverse est également vrai : c'est-à-dire que la profondeur est aussi une altitude* », écrit James A. Hiddleston¹⁸⁷⁴, qui relève ici un paradoxe dont les termes se répondent d'un recueil à l'autre. Or ce schéma permutatif se retrouve au niveau de la séquence, comme par exemple dans les vers de 1939-1945 où se répondent « *un jour étoilé* » et « *une nuit où tremble un lunaire soleil* »¹⁸⁷⁵. Que le même pattern se répète ainsi à différents étages de structuration ne peut que renforcer la cohérence de l'architecture d'ensemble. Sans doute est-ce le paradoxe linéaire qui sert d'abord de signal et attire l'attention du lecteur sur les configurations transtextuelles qui lui correspondent thématiquement ou structurellement. Mais il est aussi permis de penser qu'un modèle actif au niveau macrostructural acquiert une légitimité dont vont profiter ses actualisations ponctuelles. Autrement dit, celles-ci revêtiront dans le code textuel une importance accrue du fait même qu'elles font écho à des paradoxes inscrits sur un plan hiérarchiquement supérieur. Tout en renforçant la cohérence globale par leur travail transversal du texte, les configurations transtextuelles auraient donc pour effet de mettre en valeur, mais aussi de justifier les séquences linéaires qui leur correspondent — lesquelles, avons-nous vu, le leur rendent bien.

Ainsi le paradoxe exerce-t-il une influence déterminante sur la production et la structuration du texte. À la source de l'écriture poétique, il préside aussi à son élaboration : susceptible d'apparaître ou, plus fréquemment, de disparaître au cours des réécritures, il s'avère indissociable des différentes étapes de la production poétique et notamment des premiers jets. La perspective génétique montre d'ailleurs que l'histoire du texte est souvent paradoxale : entre deux variantes, la tension peut être extrême, de même qu'entre les principes de création et de sélection. Ainsi le poème apparaît-il à la fois

¹⁸⁷³ « Toujours sans titre », *Les Amis inconnus*, p. 336.

¹⁸⁷⁴ *Op. cit.*, p. 77-78.

¹⁸⁷⁵ « Il est place en ces vers pour un jour étoilé... », p. 462.

comme le lieu et le résultat d'un phénomène conciliateur : c'est en lui, durant sa genèse, que se résolvent les conflits et sa forme définitive procède de cette résolution. En outre, le paradoxe génère le texte en fournissant la matrice ou bien en ébranlant à sa surface une logique spécifique portée aux répétitions et aux intrications. En tant que pratique transtextuelle, enfin, il apporte au texte, par des jeux d'échos entre les différents niveaux de structuration, une forte cohérence interne.

VII. Le paradoxe dans « le procès de la signification »

Mais si important que soit le rôle du paradoxe sur le plan de la signification, c'est-à-dire « *du produit* », ou « *de l'énoncé* », on ne peut négliger celui qu'il tient au plan de la signification, autrement dit, « *de la production, de l'énonciation* »¹⁸⁷⁶. Quels sont les indices qui, sur ce terrain, vont nous mettre sur la voie ? Tournons-nous vers Michael Riffaterre : « *Le poème découvre la propriété de ce qu'il énonce dans les mots mêmes qui sembleraient les plus inappropriés : c'est là sa signification* »¹⁸⁷⁷. Au regard d'un tel critère, on voit que le paradoxe entre dans le champ de la signification. Pour le lecteur qui découvre le texte, il constitue en effet une « *agrammaticalité* »¹⁸⁷⁸ et pour cette raison même, on peut en attendre de précieuses indications si l'on admet avec l'auteur de *Sémiotique de la poésie* que « *[l']agrammaticalité est à la fois le lieu de l'obscurité et l'indicateur de la solution* »¹⁸⁷⁹.

1. Le paradoxe comme pratique signifiante

Au regard de la signification, il apparaît d'abord que la séquence paradoxale possède un fonctionnement particulier, relevant d'une logique distincte de celle qui structure la signification. L'analyse d'un distique d'Éluard par Michael Riffaterre peut ici s'avérer éclairante. Ce dernier formule sur les vers :

De tout ce que j'ai dit de moi que reste-t-il
J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides¹⁸⁸⁰

¹⁸⁷⁶ Roland Barthes, *Encyclopædia Universalis*, art. « Théorie du texte », CD-ROM, 1995.

¹⁸⁷⁷ *Op. cit.*, p. 141.

¹⁸⁷⁸ Chez Michael Riffaterre, « le terme désigne tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée, même si la préexistence de la règle demeure indémontrable, même si l'on n'imagine de règle que pour rationaliser *a posteriori* un blocage de la communication courante » (*op. cit.*, p. 13, note du traducteur, Jean-Jacques Thomas).

¹⁸⁷⁹ P. 201.

¹⁸⁸⁰ « De tout ce que j'ai dit de moi que reste-t-il... », *Comme deux gouttes d'eau*, in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, t. 1, p. 412.

le commentaire suivant : « En fait, le texte n'est pas référentiel : la contradiction existe seulement au plan de la mimésis »¹⁸⁸¹. Ce vers de Supervielle :

Pêcheur d'illusions sur des rives taries¹⁸⁸²

relève de la même analyse. Sous l'angle de la signifiance, en effet, le deuxième élément (« sur des rives taries ») n'entre pas en contradiction avec le premier. Au contraire, il s'ajoute à lui et l'inadéquation est marquée deux fois (par *illusions* et par *taries*) si bien que l'accumulation, la redondance l'emportent sur la contradiction. Niveaux mimétique et sémiotique ont enclenché des processus radicalement différents.

Du reste, la valeur des mots se ramifie et devient plurielle dans l'ordre de la signifiance : ils « **sont moins des unités sémantiques que des arbres d'associations** »¹⁸⁸³. Dans les séquences paradoxales, le phénomène est accentué par le voisinage de termes à première vue contradictoires. L'idée que « **le pluriel est d'emblée au cœur de la pratique signifiante** »¹⁸⁸⁴ dans le texte défini comme un « **espace polysémique où s'entrecroisent plusieurs sens possibles** »¹⁸⁸⁵ ne peut rester sans effet sur la lecture de la séquence étudiée plus haut : « **maternel tombeau / Vivant** ». On l'a dit, la juxtaposition *maternel* + *tombeau* laisse entrevoir un lien entre la mère et la mort — que le lecteur perçoit d'autant mieux, il est vrai, qu'il connaît l'histoire personnelle du poète. Bref, la séquence permet un aperçu sur l'« **autre scène : celle que l'écran de la structure cache, et qui est la signification** »¹⁸⁸⁶. Le plan symbolique se double donc d'un autre plan entièrement régi par le « **procès du sujet** »¹⁸⁸⁷, où ne cesse de se rejouer la perte capitale ici reflétée par « **maternel tombeau** ». Si la signification peut être définie comme « **la capacité du signe à se combiner avec d'autres signes** »¹⁸⁸⁸, à l'évidence le paradoxe conjonctif en est une des manifestations les plus accomplies. D'autres schémas paradoxaux se prêtent à une analyse du même type. Il est en effet permis de penser qu'à travers la récurrence des oxymores privatifs en *sans*, le sujet de l'énonciation se constitue autour d'un manque central : dans le champ de la signification, « **à la fois verbal et pulsionnel** »¹⁸⁸⁹, se redisent sous la forme de ces

¹⁸⁸¹ *Op. cit.*, p. 14.

¹⁸⁸² « La Quinta », *Comme des voiliers*, p. 34.

¹⁸⁸³ Roland Barthes, art. cité.

¹⁸⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁸⁶ Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978, p. 279.

¹⁸⁸⁷ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, 1974, p. 40.

¹⁸⁸⁸ Laurence Campa, *La poétique de la poésie*, SEDES, coll. « Campus Lettres », 1998, p. 186. N. B. : cette définition reprend explicitement celle de J. Kristeva.

“*rejetons*” de *l'inconscient* »¹⁸⁹⁰ l'arrachement, la béance ouverte par la séparation de deux êtres que le plan mimétique nous présente comme « *si rivés tous les deux qu'ils euss[ent] dû mourir ensemble* »¹⁸⁹¹.

Par ailleurs, une séquence peut apparaître paradoxale dans l'organisation de ses signifiants. On se souvient de ces exemples présentés dans les deuxième et troisième chapitres :

Dans le silence ailé de notre envol sans ailes¹⁸⁹²

Comme il baisse la tête et comme ses paupières
[...]

Battent, battent comme des papillons de pierre¹⁸⁹³

Le niveau phonétique y déroule une « partie » signifiante qui se fait entendre *contre* la signification. Certes, sur le plan mimétique le mouvement persiste malgré les obstacles, mais la tension reste vive : en effet, ni l'absence d'ailes, ni la référence à la pierre n'induisent le mouvement, envol ou battement, que les sonorités se plaisent à évoquer. Autrement dit, l'autonomie paradoxale du niveau phonétique — qui renforce le pôle *mouvement* face au pôle *immobilité* — contribue à la pluralité signifiante¹⁸⁹⁴.

De même, la prosodie peut être à l'origine d'une tension signifiante. « Céleste apocalypse »¹⁸⁹⁵, on s'en souvient, déroule un rythme sautillant qui contribue à l'organisation plurielle du sens. En se répétant, l'unité prosodique entre en interaction avec le niveau symbolique et laisse poindre un sujet sans doute compatissant mais qui perçoit derrière l'horreur le caractère dérisoire des agissements humains, ou plus exactement un sujet dont cette perception se *construit* au fil du poème. Quant à « L'Oiseau »¹⁸⁹⁶, il exprime une incompréhension et une cruauté ravageuses dans le cadre harmonieux de l'alexandrin. Le rythme, par la tension qu'il provoque et la pluralité signifiante qu'il induit, participe à la production du sens. « *Un seul signifiant multiple*,

¹⁸⁸⁹ Roland Barthes, art. cité.

¹⁸⁹⁰ *Ibid.*

¹⁸⁹¹ « Le Portrait », *Gravitations*, p. 160.

¹⁸⁹² « La terre chante », *Oublieuse mémoire*, p. 509.

¹⁸⁹³ « Dans la rue », *Oublieuse mémoire*, p. 518.

¹⁸⁹⁴ On se souvient d'ailleurs qu'une séquence *non paradoxale* sur le plan symbolique peut présenter une organisation *paradoxe* de ses signifiants. Comme l'a montré plus haut (v. chap. 3) l'analyse du vers : « Leurs impossibles flancs ignorent le frisson » (« Les Boeufs », *Comme des voiliers*, p. 35), le plan phonétique peut fort bien se désolidariser de la signification et suggérer un mouvement nié par la *mimesis*.

¹⁸⁹⁵ 1939-1945, p. 417-419.

¹⁸⁹⁶ *Les Amis inconnus*, p. 300-301.

structurel, qui fait sens de partout »¹⁸⁹⁷ s'élabore et la polysémie s'installe selon un modèle paradoxal, ce qu'exprime bien ce commentaire de Maurice Blanchot : « **Dialogue presque terrible dans sa douceur** »¹⁸⁹⁸. Parallèlement à la violence — cinglante, même si son expression reste elliptique —, le rythme témoigne que l'ordre et la régularité n'ont pas de valeur intrinsèque. Plus précisément, c'est par son interaction avec la *mimesis* qu'il « fait sens », par son « discours » face aux pulsions destructrices inscrites au plan sémantique, par la régularité formelle qu'il introduit dans un scénario d'incompréhension et de brutalité. La polysémie se prouve *en acte*, comme le mouvement en marchant, pourvu que l'on accepte d'entendre les signifiants dans leur multiplicité et « **sans les hiérarchiser** »¹⁸⁹⁹.

Dans « **Oreilles d'âne, trompe de boeuf et paturons** »¹⁹⁰⁰, le rythme, à peu près régulier et qui plus est, souligné par des rimes, provoque une tension similaire avec la *mimesis* :

L'extraordinaire diversité des objets partiels évoqués par le poème est [...] compensée par son unité musicale et structurale, qui repose sur un système parfaitement classique de douze alexandrins, régulièrement césurés et rimés.¹⁹⁰¹

Il s'élabore en effet au fil des vers un *modus vivendi* avec les forces du désordre, qui, tout en se manifestant crûment sur le plan mimétique, subissent par le rythme et la rime un détournement de toute évidence *signifiant*. Tout se passe alors comme si la dislocation suscitait une sorte de longue comptine dont le caractère ludique permettrait au sujet de mettre en scène sans trop de douleur sa propre débâcle intérieure :

Et puis moi, tout en foie, en rognons, en poumons,
En coeur, dents et tendons, en nerfs, en pantalons.

2. L'enchevêtrement du positif et du négatif

En somme, conformément à la définition de la signification que donne le dictionnaire de Webster (« **implications latentes et subtiles de quelque chose par opposition à son sens explicite** »¹⁹⁰²), le poème développe des signifiants multiples et divergents, voire contradictoires. Loin de se mettre au service de la signification en redoublant le plan mimétique, c'est-à-dire en l'illustrant chacun à sa manière, ils introduisent une pluralité génératrice d'oppositions.

¹⁸⁹⁷ Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, Gallimard, 1975, p. 512.

¹⁸⁹⁸ « Oublieuse mémoire », *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 463.

¹⁸⁹⁹ Roland Barthes, art. cité.

¹⁹⁰⁰ *Le Corps tragique*, p. 604-605.

¹⁹⁰¹ Michel Collot, *op. cit.*, p. 150.

¹⁹⁰² Définition citée par Michael Riffaterre, *op. cit.*, p. 211.

D'abord, le modèle conjonctif peut produire une opposition en associant des mots qui renvoient à deux états différents du texte. On a vu combien un poème se transforme durant sa genèse et que sa version définitive se situe parfois aux antipodes de l'avant-texte. Cependant, les pulsions primaires ne sont pas toujours éradiquées. Certaines sont seulement « **édulcoré[es]** »¹⁹⁰³ et le texte peut donner à lire conjointement les deux discours : celui auquel parvient le poète en apprivoisant ses terreurs ou ses pulsions et celui de l'avant-texte, plus proche de l'inconscient. Rappelons-nous par exemple la deuxième strophe d'« **Une étoile tire de l'arc** » :

Toutes ses barques, ses rameurs
 Entourent ma table et ma lampe
 Haussant vers moi des fruits qui trempent
 Dans le vertige et la douceur¹⁹⁰⁴

Elle se terminait initialement par « Dans le vertige intérieur ». En dépit du patient travail de transformation auquel ont été soumis les traits dysphoriques des premiers jets, *vertige* se maintient jusque dans la version définitive à côté d'un terme euphorique (*douceur*). Même phénomène dans « *Montevideo* » où « **se fiait à l'air étendu** »¹⁹⁰⁵ a succédé à « **s'effrayait de l'air étendu** »¹⁹⁰⁶ : en effet, si grâce au changement de verbe la confiance a remplacé la frayeur, l'adjectif subsiste alors qu'il évoque chez Supervielle une immensité souvent génératrice d'agoraphobie. En somme, le texte conserve des traces de sa production, de son histoire¹⁹⁰⁷, et en combinant des termes issus des différentes phases de sa genèse, il tresse des marques positives et négatives.

Ce tressage se retrouve dans les derniers vers de « **Toujours sans titre** »¹⁹⁰⁸ ou encore dans la formule « **Pleurer de joie c'est pleurer de tristesse** »¹⁹⁰⁹. Dans les deux cas, manifestement, le geste poétique « **réunit simultanément le positif et le négatif** »¹⁹¹⁰. Mais il y a plus. Citant Platon, Julia Kristeva considère que « **le signifié poétique**¹⁹¹¹ est cet espace où “le Non-Être s'entrelace à l'Être, et cela d'une façon tout à fait déroutante” »¹⁹¹². Parmi beaucoup d'autres, les séquences :

¹⁹⁰³ Michel Collot, *op. cit.*, p. 105.

¹⁹⁰⁴ *Gravitations*, p. 164.

¹⁹⁰⁵ *Gravitations*, p. 175.

¹⁹⁰⁶ Pléiade, Notes et variantes, p. 740.

¹⁹⁰⁷ Cf. Julia Kristeva : « le texte poétique [...] représente la productivité du sens (les opérations sémantiques) antérieure au texte (à l'objet produit) », (Séméiotikè, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978, p. 212).

¹⁹⁰⁸ « Et vous pensiez avoir longtemps écrit, Il n'en resta que cette page blanche Où nul ne lit, où chacun pense lire, Et qui se donne à force de silence » (*Les Amis inconnus*, p. 336).

¹⁹⁰⁹ « Le Don des larmes », *Le Corps tragique*, p. 596.

¹⁹¹⁰ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 190. C'est l'auteur qui souligne.

Regarder sans regard et toucher sans les doigts,
Se parler sans avoir de paroles ni voix¹⁹¹³

Elle bouge sans bouger, elle sourit sans sourire¹⁹¹⁴

répondent à cette définition. De même « *vagues sans eaux* »¹⁹¹⁵, « *marée [...] sans la mer* »¹⁹¹⁶ ou « *Croire sans croire* »¹⁹¹⁷. Dira-t-on pour autant que cette négativité *liquide* le sujet, que « *[d]ans cet espace autre où les lois logiques de la parole sont ébranlées, le sujet se dissout* » et que « *c'est le heurt de signifiants s'annulant l'un l'autre qui s'instaure* »¹⁹¹⁸? Tout au plus pourrait-on citer à l'appui de cette analyse « *Quand le soleil... — Mais le soleil qu'en faites-vous...* »¹⁹¹⁹ et naturellement « *Alter ego* »¹⁹²⁰, où les deux discours contradictoires s'entrelacent jusqu'à ce que le double l'emporte sur le premier énonciateur au terme d'un processus de contradiction systématique dont la visée ultime pourrait bien être la déconstruction du sujet. Mais en règle générale, chez Supervielle, le sujet ne se *perd* pas dans la pratique du paradoxe, il se *cherche*. Complètement investi dans la quête de soi et de son unité, il ne disparaît pas pour autant dans l'opération. Certes, la pluralité des signifiants ne garantit pas le succès et la quête peut tourner court. Néanmoins, le paradoxe constitue volontiers un essai de totalisation :

Oiseau secret qui nous picores
Et nous fais vivre en même temps,
Toi qui nous ôtes et nous rends
D'un bec qui nourrit et dévore¹⁹²¹.

Cette totalité s'éprouvant de préférence à travers un mouvement d'alternance, la

¹⁹¹¹ *L'auteur a précisé au préalable : « Sera considéré comme "signifié poétique" le sens du message global d'un texte poétique »* (*op. cit.*, p. 187, note 1).

¹⁹¹² *Op. cit.*, p. 190.

¹⁹¹³ « Sonnet », *Oublieuse mémoire*, p. 492.

¹⁹¹⁴ « Mon enfance voudrait courir dans la maison... », *Le Corps tragique*, p. 627.

¹⁹¹⁵ « *Cœur* », *Gravitations*, p. 193.

¹⁹¹⁶ « Je suis une âme qui parle... », *Les Amis inconnus*, p. 308.

¹⁹¹⁷ *L'Escalier*, p. 584.

¹⁹¹⁸ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 212.

¹⁹¹⁹ *Les Amis inconnus*, p. 338.

¹⁹²⁰ *Les Amis inconnus*, p. 338-339.

¹⁹²¹ « L'Oiseau de vie », *Oublieuse mémoire*, p. 493.

séquence paradoxale devient balancement. Les structures duelles doivent en effet être parcourues, puisque l'unité est *désirable* seulement si elle émerge de la dualité, ou plus exactement si elle est la dualité saisie dans un seul et même « geste ». Le rythme joue donc un rôle capital, notamment lorsqu'un groupe rythmique correspond à une séquence sémantiquement bipolaire (cf. ci-dessus, v. 3 et 4) ou pour le dire autrement, quand la même unité prosodique contient deux antonymes.

Selon Roland Barthes, la signifiance, « *place le sujet (de l'écrivain, du lecteur) dans le texte [...] comme une "perte" [...] d'où son identification à la jouissance* »¹⁹²². Chez Supervielle, si la jouissance transparaît parfois, il semble qu'elle passe non par la « perte » mais par un *bercement*, par l'oscillation créatrice d'unité. Cette jouissance s'éprouve alors avec une telle intensité que la *mimesis* peut en porter témoignage :

À ce mort que nous serons
Qui n'aura qu'un peu de terre,
Maintenant que par avance
En nous il peut en *jouir*
Avec notre intelligence,
Notre crainte de mourir,
*Notre douceur de mourir*¹⁹²³

Il s'élève d'un pas si sûr
Qu'en même temps il se descend
Et dans sa solitude chère
*Il jouit de ses deux contraires*¹⁹²⁴.

3. La complémentarité des paradoxes dissociatifs et conjonctifs

Si seule la conjonction peut combler le poète, faut-il conclure à une organisation manichéenne de l'univers poétique, la disjonction représentant la force négative à terrasser pour parvenir à l'harmonie ? Ce serait évidemment simpliste, d'autant que les séquences disjonctives jouent un rôle capital auprès des paradoxes conjonctifs. Prenons pour exemple un poème où coexistent les deux types de séquences, « Musée Carnavalet » :

Robe sans corps, robe sans jambes,
Robe sans un bouton qui manque
Quel émoi dans la gorge absente.
Comme il bat vite,
Ce cœur qui n'est qu'un souvenir !¹⁹²⁵

Ici l'objet qui intéresse le poète n'est pas détourné de sa fonction, mais « dépayisé », privé

¹⁹²² Art. cité.

¹⁹²³ « Offrande », *Gravitations*, p. 205.

¹⁹²⁴ « L'Escalier », *Oublieuse mémoire*, p. 497.

de ce qui devrait l'accompagner. La robe est un vestige d'un autre temps (« dix-sept cent sept ») et seule l'imagination peut suppléer à l'absence de la femme qui l'a portée. Or on sait comment travaille cette imagination et ce qui la polarise. Le vide appelle impérieusement une construction conjonctive où, sans refluer complètement, il engagera un dialogue avec son contraire. En cela le paradoxe privatif est bien le déclencheur de la dynamique conjonctive. C'est lui en effet qui, par le besoin qu'il fait naître, donne carte blanche aux forces de l'imaginaire pour repeupler à leur guise les vides et les manques. Bref, la disjonction prépare, suscite la conjonction, la *faille* devient *ouverture*. Mais il y a plus. De ce lien entre les deux dynamiques contraires Jean-Yves Debreuille avance l'interprétation suivante :

J'aurais donc tendance à penser que le paradoxe disjonctif n'est que l'agrammaticalité qui suspend la lecture du sens pour ouvrir une lecture de la signifiance [...] que construisent les extensions progressives du paradoxe conjonctif.¹⁹²⁶

Sur le plan sémiotique, la disjonction apparaît en effet comme le lanceur du fantasme de conjonction dont le mouvement à deux temps au sein d'une même unité est la manifestation la plus évidente. Or la séquence disjonctive « ***Robe sans corps, robe sans jambes*** » présente déjà ce mouvement binaire dans lequel se profile l'avènement de la conjonction. Celle-ci n'atteindra cependant pas à une parfaite régularité (« Quel émoi dans la gorge *absente* / Comme il bat vite, / Ce coeur qui n'est qu'un souvenir »), du fait sans doute de l'émotion que sur le plan symbolique, le sujet projette sur son objet. Cela dit, le plan sémiotique n'est pas dénué de ces « ***indices d'obliquité*** » constitutifs de l'« ***unité formelle et sémantique*** »¹⁹²⁷ qui forment selon Riffaterre la *signifiance* du poème. Celle-ci pourrait se résumer ainsi : après la double disjonction du premier vers, s'engage un « ***entrelacement*** » du positif et du négatif, du mort et du vivant, du présent et du passé, de la jouissance et de la frustration. En cherchant les organes sous les vêtements dans un musée, le sujet tresse autour d'une « *absente* » des indices de vie et de mort, si serrés qu'il devient impossible de les démêler. Bref, le poète entame ici ce qu'on pourrait appeler un « *tombeau vivant* ». À cet égard, les dissonances importent peu : la situation suffit à les justifier. L'essentiel, c'est que le paradoxe conjonctif constitue le lieu d'enchevêtrement maximal, celui où l'interpénétration n'exclut pas l'équilibre. Ainsi la disjonction a-t-elle creusé sur le plan sémantique une absence que seuls ont pu combler les signifiants — « ***participe présents du verbe signifier*** »¹⁹²⁸ — à l'œuvre dans le procès de conjonction. Que la disjonction paradoxale s'inscrive dans l'énonciation plutôt que dans l'énoncé (bien plus que dans la représentation de l'objet, le paradoxe réside en effet dans l'insistance sur l'absence de « *corps* » et de « *jambes* » dans une exposition de vêtements anciens...) témoigne en fait de son importance décisive. Elle est à ce point

¹⁹²⁵ *Le Forçat innocent*, p. 267.

¹⁹²⁶ *Extrait d'une lettre que nous a adressée Jean-Yves Debreuille le 25 mars 1999.*

¹⁹²⁷ Michael Riffaterre, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹²⁸ Henri Meschonnic, *Critique du rythme - Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 70.

précieuse pour l'économie du texte qu'elle peut se situer à sa guise sur l'un ou l'autre plan. Car il faut que, d'une façon ou d'une autre, elle exerce son pouvoir : provoquer au plan de la signification une rupture par évidement qui réoriente la lecture et valorise par défaut le « *procès de la signification* » au profit des phénomènes conjonctifs.

En tant que pratique signifiante, le paradoxe est donc un puissant inducteur de pluralité. La même séquence peut produire des lectures divergentes parmi lesquelles certaines renvoient à la constitution du sujet de l'énonciation. Sur cette « scène », le positif et le négatif, l'être et le non-être déclenchent par leurs liens indissolubles un mouvement pendulaire, un berçement d'un pôle à l'autre à travers lequel le sujet cherche son unité et trouve parfois la « jouissance ». Enfin, sur le plan de la *sémiosis*, disjonction et conjonction paradoxales s'avèrent complémentaires : par les agrammaticalités qu'elle provoque, la première tend à aiguiller la lecture vers la signification activée par la seconde.

Conclusion

La diversité des fonctions du paradoxe dans la poésie de Supervielle reflète la richesse et la complexité de la logique qui les induit. Chargé d'un rôle emphatique conforme à la tradition rhétorique et, plus curieusement, de l'intégration au tissu textuel d'un segment antérieur paradoxal ou métaphorique, il traduit en outre par l'espèglerie dont il témoigne ici et là et par ses contestations répétées de l'empirisme un scepticisme poétique volontiers souriant mais ambitieux dans son propos. Au reste, ce scepticisme n'est pas de ceux qui renvoient dos à dos les forces en présence. Bien au contraire, sa vocation est de toujours tenter une conciliation. La douloureuse perte de repères provoquée par les scénarios de dispersion justifie largement cette entreprise et l'organisation du monde poétique, libre de toute exclusive, la rend possible. Lorsque l'opération réussit, le texte atteint à une forme d'unité respectueuse de ses composants grâce à une dynamique qui les réunit sans menacer leur identité. Par là le poème devient l'espace d'élection d'un ordre apaisant face à la discontinuité qui toujours guette l'imaginaire du poète. Car tel est bien l'enjeu de l'écriture :

Comment ne serait-on pas dans l'anxiété quand le temps se désagrège ainsi devant nous. Écrire, c'est mettre un peu d'ordre dans tout cela¹⁹²⁹.

Cet ordre ne va pas sans le paradoxe, sans son rôle structurant et fécondant au sein du poème, du recueil voire de l'oeuvre tout entière. Car l'écriture poétique a partie liée avec le paradoxe, comme le montrent les tensions sémantiques entre les variantes, mais aussi les poèmes eux-mêmes, nés d'un compromis entre des exigences opposées. Sur le plan sémiotique, enfin, le paradoxe apparaît comme une pratique signifiante originale ouvrant la voie à la pluralité, à la polysémie, notamment par l'entrelacement du positif et du négatif, ainsi qu'à une dynamique spécifique fondée sur la complémentarité de la dissociation et de la conjonction, la première libérant le plus souvent des espaces dont profite la seconde. À tous égards, la pratique du paradoxe trouve donc sa cohérence dans

¹⁹²⁹ « *Chercher sa pensée* », *Le Corps tragique*, p. 653.

le respect de ses constituants et dans les relations qui les unissent, gages répétés d'une quête inlassable et multiforme : à travers les équilibres, parfois atteints d'emblée mais le plus souvent recherchés dans l'espace du poème, s'exposent les liens étroits qui solidarisent la présence et l'absence, l'être et le non-être. Ainsi le paradoxe apparaît-il à la fois comme la question et la réponse : si les scénarios de division ne peuvent que laisser perplexe, voire désemparé, une force conjonctive y répond par la quête de l'ambivalence comme visage vivant de l'unité.

CONCLUSION

Chez Jules Supervielle, le paradoxe joue donc un rôle déterminant depuis les origines de l'écriture poétique, où s'articulent sentiment de *séparation* et besoin de *réparation*, jusqu'à la version définitive du poème en passant par les nombreuses transformations de l'avant-texte. Sous des formes d'une extrême diversité — au point que sa pratique même peut sembler paradoxale —, le paradoxe s'avère indissociable de la création poétique et en cela il illustre le jugement de Watzlawick et *alii* :

*L'imagination, le jeu, l'humour, l'amour, le symbolisme, l'expérience religieuse au sens le plus large du terme (des rites au mysticisme), et la créativité surtout, dans les arts et dans les lettres, présentent un caractère fondamentalement paradoxal*¹⁹³⁰.

Ce « **caractère [...] paradoxal** » appelle quelques précisions. Selon Arthur Koestler, dont les auteurs d'*Une logique de la communication* résument les arguments, « *l'humour et la découverte scientifique, tout comme la création artistique, résultent d'un processus mental* », [la] « *bisassociation* », c'est-à-dire « *la perception d'une situation ou d'une idée sur deux plans de référence dont chacun a sa logique interne mais qui sont habituellement incompatibles* »¹⁹³¹. Cela signifie notamment que la création rejette les points de vue exclusifs, qu'elle dédouble les perspectives. On a vu avec quelle fréquence la poésie de Supervielle illustre ce phénomène par sa pratique ludique du langage et

¹⁹³⁰ Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Une logique de la communication*, Éditions du Seuil, 1972, p. 258. C'est nous qui soulignons.

¹⁹³¹ Op. cit., p. 259.

surtout par l'organisation de son univers. Celle-ci, qui entremêle des relations fondées sur les principes opposés de la disjonction et de la conjonction et intègre en profondeur deux forces contraires, constitue à cet égard un exemple d'autant plus convaincant que ces deux forces ne restent pas étrangères l'une à l'autre, qu'au contraire elles se répondent, comme pour permettre à l'écriture d'embrasser une *totalité*.

Ainsi la « logique poétique » fait-elle le lit du paradoxe. De fait, celui-ci s'inscrit sous le double signe de la disjonction et de la conjonction et ses formes relèvent de deux grands ensembles, l'un dissociatif, qui regroupe les opérations disjonctives, inversantes et redistributives, l'autre conjonctif. Les deux dynamiques s'opposent évidemment par leur orientation. Elles présentent néanmoins des traits communs à la fois dans leur fonctionnement (ainsi qu'en témoigne, par exemple, le rôle des structures prosodiques et phonétiques) et dans leur thématique. Elles doivent en effet pouvoir s'articuler, ou plus précisément il faut que la conjonction puisse répondre à la dissociation sans pour autant la neutraliser. Car là se situe la spécificité du paradoxe superviellien : si les formes de la conjonction, en se multipliant, manifestent une profonde aspiration à l'unité, elles n'éliminent pas pour autant les marques contraires, qui, en se maintenant, justifient et même renforcent cette aspiration. Ainsi la totalité ne saurait-elle faire l'économie de la disjonction sous peine d'artifice, sous peine aussi d'entropie, d'étiollement, faute d'un opposant pour l'entretenir dans une dynamique de vie.

Les énoncés paradoxaux, au demeurant, se prêtent à deux lectures distinctes. Homogènes dans leur diversité, ils constituent une structure complexe signifiante par elle-même, mais en même temps ils entretiennent avec la tradition qui les sous-tend, l'histoire qui les motive et surtout les ensembles qui, à différents niveaux, les incluent des relations elles aussi signifiantes. Sous cet angle, l'interprétation du paradoxe « *implique la considération des divers contextes dans lesquels ces termes s'inscrivent : contexte proche (celui du vers, de la strophe, du poème), mais aussi contexte lointain (celui du recueil voire de l'oeuvre entière) qui renvoie en dernier recours au contexte extra-linguistique d'une certaine expérience du monde* »¹⁹³². Il s'ensuit le plus souvent une intégration rapide et facile — parfois immédiate ou même anticipée — de la séquence dans le texte. Car l'atténuation, voire la résolution de ces paradoxes pourtant avidement recherchés constitue l'un des traits caractéristiques de la poésie de Supervielle.

Par-delà ce mode de fonctionnement, le paradoxe se signale par la diversité de ses enjeux. Ceux-ci varient sur l'axe diachronique, mais plus encore à l'intérieur de chaque recueil, où coexistent des séquences investies de fonctions très différentes. Si le paradoxe, conformément à la tradition, renverse volontiers les usages et les stéréotypes, voire les principes fondateurs de notre perception du monde, dont il relativise ainsi la validité, s'il choisit contre la réalité la plus prévisible le parti du jeu, s'il intervient dans le fonctionnement du texte par ses valeurs emphatique et intégratrice, son rôle prend toute son ampleur dans la quête de l'unité conduite à partir et au travers de la dualité. En outre, les énoncés paradoxaux comme les configurations transtextuelles contribuent à

¹⁹³² Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 238 (c'est l'auteur qui souligne). M. Collot traite dans ces lignes des figures poétiques en général et de la métaphore en particulier. On voit que son jugement peut s'appliquer au paradoxe.

l'organisation et à la production du texte, où ils révèlent un entrelacement du positif et du négatif, une pluralité qui ouvre la voie à la complémentarité de la disjonction et de la conjonction, la seconde trouvant dans la première sa justification et l'origine de sa dynamique.

Ainsi le paradoxe apparaît-il comme la clé de voûte de la « logique poétique »¹⁹³³. Il est vrai que lui seul donne à voir des tensions en cours de résorption, des conflits en voie de résolution pour un bénéfice existentiel acquis dans et par l'écriture, cependant que se construit grâce à lui la polysémie du texte :

Comme le rêve, il [le poème] est un moyen de pallier la division du moi et du monde, d'en assurer au contraire la rencontre et la réunion, de supprimer la conscience séparatrice, ou plutôt de construire une conscience nouvelle, une nouvelle impatience, à laquelle la scission est étrangère. [...] Reste qu'elle [la poésie] est dans ce qui se dérobe, ce qui manque : elle dit l'absence, le monde absent, la vie toujours ailleurs.¹⁹³⁴

En dépit de leur portée très générale¹⁹³⁵, ces propos s'appliquent fort bien à la poésie de Supervielle. Celle-ci, en effet, « atteint à l'unité sans jamais oublier la séparation. Elle a nettoyé ses plaies et nettoyé ses morts sans en perdre la mémoire »¹⁹³⁶. Sans doute même parvient-elle à ses fins *parce qu'elle n'a pas oublié la séparation*. Car ici, la recherche de l'unité passe par une expérience de l'ambivalence, dont elle se nourrit et où elle trouve sa raison d'être. Dans ces conditions, selon la formule d'Henri Meschonnic, « la juxtaposition est tension des contraires et non fusion des contraires »¹⁹³⁷. En cela, la pratique de Supervielle est en accord avec l'essence du paradoxe :

une « résolution » du paradoxe ne comporte jamais un effacement total, ni la disparition de la tension communicative qui en résulte. La contradiction reste sous-entendue, comme un élément fonctionnel du discours paradoxal.¹⁹³⁸

Autant dire que par nature, le paradoxe ne peut induire la fusion. Mais alors, si dans tous

¹⁹³³ Il est d'ailleurs permis de penser que le genre poétique dans son ensemble et la poésie de Supervielle en particulier participent en cela d'une aventure plus vaste et qu'ils ne font qu'accentuer un trait inhérent à toute logique, y compris la plus rigoureuse : « La logique est un domaine paradoxalement paradoxal. Alors qu'on prétend y déterminer les règles à respecter pour ne pas tomber dans des paradoxes, c'est là qu'on en rencontre le plus grand nombre » (Jean-Paul Delahaye, *Logique, informatique et paradoxes*, Pour la science - Diffusion Belin, 1993, p. 7). Reste, évidemment que le paradoxe n'a pas le même statut dans les deux discours, logique et poétique : tandis que le premier tente de l'éradiquer, le second l'assume et même le recherche si l'enjeu de l'écriture l'exige.

¹⁹³⁴ Lionel Ray, « *Entretien : Lionel Ray interrogé par Pierrette Fleutiaux* », *L'Union syndicaliste*, n° 370, 9 juin 1995, p. 14.

¹⁹³⁵ Lionel Ray répond ici à la question : « Définir la poésie n'a rien de simple. Peux-tu préciser ce que tu en penses, tenter une formulation ? »

¹⁹³⁶ Jean-Michel Maulpoix, *La Quinzaine littéraire*, n° 692, 1^{er} -15 mai 1996, p. 15-16.

¹⁹³⁷ *Pour la poétique*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970, p. 122.

¹⁹³⁸ Ronald Landheer, art. cité, p. 115.

les cas « la **tension communicative** » perdure et si « **[I]la contradiction reste sous-entendue** », pourquoi une poésie en quête d'unité recourt-elle aussi volontiers à des séquences paradoxales ? N'y aurait-il pas là un nouveau paradoxe, plus central et plus profond que tout autre ? En fait, l'antinomie disparaît sitôt admis le dynamisme de la figure. En elle se résument alors un *cheminement*, une aventure, celle d'une écriture cherchant par tous les moyens à forger des *images d'unité à partir d'un contexte dualiste*. L'entreprise n'est pas sans évoquer l'« **écriture de la ruse** » telle que la décrit Jean Burgos :

une telle écriture [...] spéculle sur les oppositions pour mieux les surmonter et par là se révèle à la fois moniste et dualiste¹⁹³⁹.

Et si, par une loi interne, l'unité doit garder la mémoire des obstacles qu'il a fallu franchir pour l'atteindre, et dont elle tire son prix, le paradoxe se révèle la figure la plus pertinente, la plus adéquate, puisqu'il a ce pouvoir de contenir tout à la fois la situation initiale, l'aventure et l'unité vivante, palpitante — voire « **pantelante** »¹⁹⁴⁰ — qui en résulte.

Le paradoxe retrace donc une histoire, ou plus exactement il en porte la trace, comme le montre sa forme canonique, l'oxymore, dont les éléments, selon Michael Riffaterre, sont d'abord perçus séparément, avant de se rejoindre pour former un signe unique :

la première lecture de torrent immobile maintient encore la différence entre le nom et l'adjectif et compte le groupe pour deux mots. [...] La seconde lecture [...] fait de torrent immobile un seul signifiant¹⁹⁴¹.

« **[U]n seul signifiant** », certes, mais pas monolithique. Entre ses constituants, toute relation n'a pas disparu et selon Daniel Bougnoux, pour qui le phénomène pourrait bien être spécifique du discours poétique, un « **vibreur logique** »¹⁹⁴² fonctionne sans discontinuer :

Dans la mesure où les confrontations philosophiques se ramènent souvent à un jeu à deux places, le face à face du corps et de l'esprit, du moi et du monde, du sujet et de l'objet, etc., peut-être les poètes [...] ont-ils moins cherché à résoudre dialectiquement ces contraires, éternels chiens de faïence du programme philosophique, qu'à les faire vibrer. La poésie semble plus volontiers « oscillatoire », donc paradoxale, que « dialectique ».¹⁹⁴³

Par son goût pour la binarité pendulaire, la poésie de Supervielle donne du crédit à cette hypothèse. On peut néanmoins se demander pourquoi le paradoxe impliquerait de telles oscillations plutôt qu'un modèle dialectique. Il semble qu'ici encore la réponse réside dans sa nature *dynamique*. Selon Yves Barel, il faut le regarder non comme un « **état** », mais

¹⁹³⁹ Pour une poétique de l'imaginaire, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1982, p. 168.

¹⁹⁴⁰ Cf. note manuscrite de Supervielle publiée par Michel Collot dans *La matière-émotion*, op. cit., p. 154.

¹⁹⁴¹ Art. cité, p. 158.

¹⁹⁴² Vices et vertus des cercles, La Découverte, 1989, p. 68.

¹⁹⁴³ Ibid.

comme un « **mouvement** »¹⁹⁴⁴ et selon toute apparence, celui-ci tend spontanément à se pérenniser¹⁹⁴⁵. Le paradoxe n'a donc pas le choix : il ne peut que préférer l'oscillation, toujours enclue à se répéter, au mouvement dialectique, voué par définition à dépasser la binarité.

Que le paradoxe ait partie liée avec les formes les plus persistantes du mouvement, la poésie de Supervielle le démontre constamment. Chez lui, en effet, l'enjeu du geste poétique s'inscrit sur des points toujours différents, toujours à renégocier, de l'axe *dissociation-conjonction*, l'unité est toujours à *conquérir* et la stabilité n'existe que dans le souvenir. Un tel scénario, où rien n'est jamais acquis, où les séparations appellent les réparations, où les aspirations comme la nostalgie sont renforcées par les difficultés, ressemble tout bonnement à la *vie*, dont le paradoxe apparaît ainsi comme une manifestation :

Là où fonctionne le paradoxe, il y a système vivant. Là où il n'est pas, on sort, sinon du système, du moins de ce qu'il y a de vivant en lui.¹⁹⁴⁶

Rien d'étonnant, dans cette perspective, si la pratique du paradoxe entre en relation avec l'expérience individuelle, avec le vécu personnel, comme l'a relevé Jean-Michel Maulpoix chez Supervielle :

Sous la pression tragique de sa biographie, il a sans doute plus profondément reconnu qu'un autre combien la poésie tire sa puissance et sa clarté de ces paradoxes obscurs [...] qu'elle intensifie et dont elle prend rythmiquement la mesure.¹⁹⁴⁷

Figure du « vivant », le paradoxe s'inscrit dans le temps. Chez Supervielle, pendant qu'il se déroule, l'écriture essaie d'atteindre son objectif ultime, mesure l'écart qui l'en sépare ou se donne les moyens de son entreprise en faisant l'expérience du pouvoir fondateur d'un langage nourri d'imaginaire. Le paradoxe se révèle ainsi la figure emblématique et même, lorsque s'instaure un mouvement de « **bascule** »¹⁹⁴⁸, l'icône d'une totalité, d'une unité en train de se chercher et, dans le meilleur des cas, de se construire.

Au reste, le paradoxe permet de situer Supervielle parmi les poètes de son temps. A

¹⁹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 85.

¹⁹⁴⁵ Dans « Je mens : histoires sémantique et logique d'un paradoxe » (in R. Landheer et P. J. Smith, *op. cit.*, p. 17-38), Béatrice Godart-Wendling propose une analyse qui à la fois rejoint et complète celle d'Yves Barel. Cf. la présentation qu'en donnent R. Landheer et P. J. Smith dans leur introduction : « un paradoxe ne consiste pas à poser une équivalence statique entre le vrai et le faux, mais à faire passer alternativement (et donc temporellement) du vrai au faux et inversement. [...] [U]n paradoxe est la cristallisation d'un raisonnement dynamique qui *oscille* indéfiniment faute de s'élaborer en fonction d'un raisonnement complet » (« Présentation », *op. cit.*, p. 8-9). À propos d'un dessin d'Escher, Yves Barel écrit d'ailleurs : « tout choix [...] entraîne nécessairement le choix contraire dans une *oscillation* interminable qui évoque tout à fait celle du Paradoxe du menteur » (*op. cit.*, p. 282). Dans les deux cas, c'est nous qui soulignons.

¹⁹⁴⁶ Yves Barel, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹⁴⁷ *Art. cité.*

¹⁹⁴⁸ Cf. Ronald Landheer, « Le paradoxe : un mécanisme de bascule », *art. cité*, p. 91.

priori, la marginalité semble son lot. « *Impossible de lier Supervielle à quelque école que ce soit* », estime Robert Speaight¹⁹⁴⁹, qui précise ailleurs : « *Contemporain des -ismes, on ne saurait le cataloguer dans aucun d'entre eux* »¹⁹⁵⁰. Ceci n'était sans doute pas pour lui déplaire et l'on sait qu'il a pris soin de se démarquer des surréalistes :

Certains ont dit que j'étais un surréaliste. Je ne le pense pas, bien qu'il y ait peut-être quelques éléments surréalistes dans ma poésie et encore je n'en suis pas sûr du tout.¹⁹⁵¹

L'intérêt qu'il portait à la « *cohérence, à la plausibilité* »¹⁹⁵², aux « *assises* »¹⁹⁵³ de ses poèmes l'éloignait en effet radicalement de Breton et des siens. Par-delà ces considérations, il semble bien, du reste, que la différence soit d'ordre pragmatique et que les choix divergent avant tout sur la *prise en compte du lecteur* :

Certains poètes sont souvent victimes de leurs transes. Ils se laissent aller au seul plaisir de se délivrer et ne s'inquiètent nullement de la beauté du poème. Ou pour me servir d'une autre image ils remplissent leur verre à ras bord et oublient de vous servir, vous, lecteur.¹⁹⁵⁴

Au fond, Supervielle n'était pas loin de penser, comme plusieurs poètes de sa génération, que le surréalisme était à la fois « *une solution de facilité et une impasse* »¹⁹⁵⁵. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'existe entre lui et la mouvance surréaliste aucun point de convergence. Il ne proteste d'ailleurs pas lorsqu'Aimé Patri commente en ces termes son texte sur l'inspiration publié à la N.R.F. en 1933 :

Je ne vois pas [...] que les surréalistes pourraient y trouver quelque chose à redire, puisque l'état de coïncidence des contraires auquel vous faites allusion correspond à la célèbre description du « Point » telle qu'on peut la trouver dans le « second manifeste » de Breton.¹⁹⁵⁶

Or ces correspondances sont surtout perceptibles dans les formules qui « travaillent » de l'intérieur la relation d'opposition, c'est-à-dire les paradoxes. Ceux-ci manifestent en outre une pratique du langage qui n'est pas sans évoquer la théorie surréaliste, ou plus exactement reverdyenne, de l'image : les tensions qu'ils induisent répondent en effet au

¹⁹⁴⁹ The New Statesman and Nation, 7 avril 1945, in Étiemble, *op. cit.*, p. 289.

¹⁹⁵⁰ Programme de la version espagnole du *Voleur d'enfants*, Madrid, 8 mai 1950, *ibid.*, p. 290.

¹⁹⁵¹ « *Éléments d'une poétique* », *Valeurs*, n° 5, Le Caire, avril 1946, p. 33.

¹⁹⁵² « En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 562.

¹⁹⁵³ *Ibid.*

¹⁹⁵⁴ « En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 561.

¹⁹⁵⁵ Jean-Yves Debretille, *L'École de Rochefort — Théories et pratiques de la poésie — 1941-1961*, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 37. Les contemporains de Supervielle auxquels nous faisons ici allusion sont Pierre Reverdy, Pierre Mac Orlan, André Salmon et Léon-Paul Fargue.

¹⁹⁵⁶ *Paru, n° cité, p. 11.*

voeu de Pierre Reverdy, pour qui, on s'en souvient, les rapports entre les deux « **réalités rapprochées** » devaient être aussi « **lointains** » et aussi « **justes** »¹⁹⁵⁷ que possible. À l'évidence, le paradoxe satisfait à cette double exigence, puisqu'il produit un écart maximal tout en ménageant une certaine continuité sémique. Cela dit, par ce que révèlent les rapports très particuliers qu'il instaure avec le contexte, le paradoxe superviellien trace dans l'histoire de la poésie moderne une voie profondément originale. Du reste, il permet de saisir la spécificité d'une écriture poétique. Celle-ci se caractérise par la multiplicité, la fréquence et la lisibilité des structures bipolaires et par le phénomène récurrent qu'on y observe : les éléments les plus « **lointains** » tendent à se rapprocher à la faveur d'un compromis.

La poésie est un compromis entre la lumière et les ténèbres, entre la pensée explicite et le secret sans paroles, entre la musique et le silence. [...] Je vous parlais de la confusion que je sentais en moi à l'état latent. C'est cette confusion, dirigée par l'obscurité dont nous sommes capables qui nous permet le compromis entre le clair et l'obscur, le rêve et la réalité, l'humain et l'extra-humain, la raison habituelle et le délire poétique.¹⁹⁵⁸

Ainsi les forces en présence produisent-elles de vives tensions au départ, mais au cours de la « maturation » du poème, à travers ses diverses réécritures, l'obscurité et la confusion tendent à refluer au profit de la lumière et de l'ordre. Autrement dit, si les rapports sont lointains au début, leur justesse se conquiert au cours de l'élaboration du texte. L'originalité de Supervielle ne manque donc pas d'apparaître par contraste lorsqu'Aimé Patri poursuit sa comparaison avec les surréalistes :

La différence commence [...] lorsqu'on se rend compte que cet état chez vous se présente comme un point de départ au lieu d'être le terme de l'inspiration. Dans le deuxième temps apparaît la volonté de reconquête de soi-même et c'est ici que votre chemin et celui des surréalistes divergent résolument. Le recours final à la « raison » même la plus « intérieure » m'apparaît très significatif à cet égard. Dans un cas, chez les surréalistes, nous avons la volonté de dépasser la raison au moyen de l'irrationnel, mais chez vous se produit la démarche inverse puisque l'irrationnel est donné d'abord au lieu d'être cherché.¹⁹⁵⁹

Supervielle, on s'en souvient, avait « **les conflits en horreur** »¹⁹⁶⁰. « **Je voudrais toujours réconcilier tout le monde** », déclarait-il¹⁹⁶¹. De même, il entendait « **faire collaborer le conscient avec l'inconscient** »¹⁹⁶² en dépit, ou plutôt à cause de tout ce qui les oppose. Le paradoxe témoigne de la réalité et parfois de la violence des conflits,

¹⁹⁵⁷ *Le Gant de crin*, Flammarion, 1968, p. 30.

¹⁹⁵⁸ J. Supervielle, « *Éléments d'une poétique* », *Valeurs*, n° cité, p. 30-31.

¹⁹⁵⁹ *Paru*, n° cité, p. 11.

¹⁹⁶⁰ « Dieu, la critique et l'art (Entretien avec Étiemble) », in Étiemble, *op. cit.*, p. 207.

¹⁹⁶¹ *Ibid.*

¹⁹⁶² « *Éléments d'une poétique* », *Valeurs*, n° cité, p. 30.

mais aussi, par le rapprochement des incompatibles, d'une propension à toujours tenter une conciliation. Car ici l'enjeu n'est pas l'expression brute des tensions, mais leur dépassement, ni la seule mise au jour des messages de l'inconscient, mais un projet plus englobant qui ne saurait leur sacrifier la cohérence du poème. Pourquoi, en effet, se priver des ressources du travail conscient s'il s'agit avant tout de réconcilier, c'est-à-dire de substituer des moments d'unité à des scénarios de division ? On sait que ces réconciliations s'obtiennent au point d'équilibre entre les forces opposées ou les postulations contraires. Même « **[s'il] y a [...] une part de délire dans toute création poétique** »¹⁹⁶³, l'écriture poétique ne renonce donc pas à « **une certaine sagesse** »¹⁹⁶⁴. Elle exclut l'exclusion. Elle préfère se souvenir du *rêve* dont elle est issue et en même temps pressentir la *pensée* vers laquelle elle tend sans jamais l'atteindre sous peine de se perdre. Le paradoxe, qui par nature refuse de choisir, lui prête sa logique, si fidèlement qu'il devient son espace d'élection. La figure dont « **la puissance [...] consiste [...] à montrer que le sens prend toujours les deux sens à la fois, les deux directions à la fois [...] qu'on ne peut pas séparer deux directions, qu'on ne peut pas instaurer un sens unique** »¹⁹⁶⁵, ne pouvait que jouer un rôle cardinal dans l'aventure poétique de Supervielle et compter parmi les « **instruments de connaissance [qui] lui servent à s'approcher d'un centre, le centre de la poésie** »¹⁹⁶⁶.

¹⁹⁶³ « En songeant à un art poétique », *Naissances*, p. 560-561.

¹⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 560.

¹⁹⁶⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 94-95.

¹⁹⁶⁶ J. Supervielle, « Éléments d'une poétique », *Valeurs*, n° cité, p. 31.

BIBLIOGRAPHIE

I. Textes de Jules Supervielle

1 OEVRES poétiques

Oeuvres poétiques complètes, édition publiée sous la direction de Michel Collot, avec la collaboration de Françoise Brunot-Maussang, Dominique Combe, Christabel Grare, James Hiddleston, Hyun-Ja Kim-Schmidt, Michel Sandras, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, 1112 p.

2. Essais, conférences

- « Éléments d'une poétique », *Valeurs*, n° 5, Le Caire, avril 1946, p. 27-35.
- « Chercher sa pensée (II) », *La Nouvelle Revue française*, 1er avril 1950, p. 597-599.
- Boire à la source, Confidences*, nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard, 1951, 232 p. [1^{ère} éd. Paris, Corrêa, 1933 ; sous-titre : *Confidences de la mémoire et du paysage*].
- « Présentation de Henri Michaux à l'occasion d'une conférence », *La Licorne*, n° 25, Poitiers, 1993, p. 91-94.
- « *En songeant à un art poétique* », in *Naissances*, *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 559-567 [1^{ère} éd. *Naissances*, suivi de *En songeant à un art poétique*, Paris, Gallimard, 1951].

3. Correspondance

- « Extraits de lettres de Jules Supervielle à l'auteur », in Tatiana W. Greene, *Jules Supervielle*, Genève / Paris, Droz / Minard, 1958, p. 414-417.
- Jules Supervielle / Étiemble, Correspondance (1936-1959)*, édition critique, texte établi, annoté, préfacé par Jeannine Étiemble, Paris, SEDES, 1969, 200 p.
- « Lettres à Valery Larbaud », *Europe*, n° 792, mai 1995, p. 17-21.
- « Lettres de Supervielle à Larbaud », *ARPA*, n° 58, Clermont-Ferrand, octobre 1995, p. 58-66.

II. Entretiens et réponses à des enquêtes

1. Entretiens

Avec Claudine Chonez, *Marianne*, 21 février 1934.

Avec Pierre Lagarde, « Le poète recrée l'univers », *Les Nouvelles littéraires*, 19 novembre 1938.

Avec Paul Guth, *La Gazette des lettres*, 1er octobre 1947.

Avec Aimé Patri, « Entretien avec Jules Supervielle sur la création poétique », *Paru*, n° 45, août 1948, p. 7-13.

Avec Michel de Saint-Pierre et André Bourin, in A. Bourin, « Quand un lauréat rencontre un autre lauréat... », *Les Nouvelles littéraires*, 2 juin 1955.

Avec Robert Mallet, « Prose et poésie », entretiens diffusés sur la Chaîne nationale les 8 et 15 mai 1956, transcrits in Étiemble, *Supervielle*, Paris, Gallimard, 1960, p. 262-276.

Avec René Étiemble, « Dieu, la critique et l'art », in Étiemble, *Supervielle*, Paris, Gallimard, 1960, p. 257-261.

Avec Octave Nadal, « Conversation », *La Nouvelle Revue française*, n° 94, octobre 1960, p. 617-630 [repris in O. Nadal, *À mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 257-268].

2. Réponses à des enquêtes

Sur l'inspiration, dans « Tableau de la poésie », *La Nouvelle Revue française*, n° 242, 1er novembre 1933, p. 670-671 [texte cité — incomplètement — dans « En songeant à un art poétique », *Oeuvres poétiques complètes*, Pléiade, p. 563 ; pour le passage supprimé, v. p. 993, n. 2].

« La poésie est-elle un mensonge ? », *Les Cahiers du Journal des poètes*, « Série enquêtes », collection 1939, n° 70, 15 novembre, p. 38.

« Poète, aimez-vous votre musicien ? » [Jules Supervielle et Darius Milhaud], enquête menée par Claude Cézan, *Les Nouvelles littéraires*, 26 octobre 1950.

« Vos enfants croient-ils au Père Noël ? », réponse recueillie par Claude Cézan, *Les Nouvelles littéraires*, 21 décembre 1950.

« Les Grandes Enquêtes des *Nouvelles littéraires* : leurs débuts », réponse à H. Corbières, *Les Nouvelles littéraires*, 12 avril 1951.

III. Études consacrées à Jules Supervielle

1. Monographies

AUBRY (Laurence), *Langage oblique et recomposition d'univers dans l'écriture poétique de Jules Supervielle — Étude stylistique fondée sur les poèmes de Gravitations (1932), La Fable du monde (1938), Oublieuse mémoire (1949) et les récits de L'Enfant de la haute mer (1931), L'Arche de Noé (1938)*, thèse (sous la direction de Monsieur le Professeur Georges Molinié), Université Paris IV Sorbonne,

décembre 1999, 641 p.

ÉTIEMBLE (René), *Jules Supervielle*, coll. « La Bibliothèque idéale », Paris, Gallimard, 1960, 328 p. [réédité en une version abrégée, Gallimard, 1968].

FAVRE (Yves-Alain), *Supervielle : la rêverie et le chant dans Gravitations*, Paris, Nizet, 1981, 143 p.

GREENE (Tatiana W.), *Jules Supervielle*, Genève / Paris, Droz / Minard, 1958, 444 p.

HIDDLESTON (James A.), *L'Univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965, 239 p.

JANS (Adrien), *Jules Supervielle*, Bruxelles, Les Cahiers du Journal des poètes, 1940, 88 p.

LUSSY (Florence de), *Jules Supervielle, poète intime et légendaire*, catalogue de l'exposition du centenaire (12 décembre 1984 - 8 janvier 1985), avant-propos d'André Miquel, préface de Georges-Emmanuel Clancier, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984, 111 p.

PASEYRO (Ricardo), *Jules Supervielle. Le Forçat volontaire*, Monaco, Éditions du Rocher, 1987, 257 p.

ROBICHEZ (Jacques), « *Gravitations* » de *Supervielle*, Paris, CDU / SEDES, 1981, 192 p.

ROY (Claude), *Supervielle*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1949, 176 p.

VIALLANEIX (Paul), *Le Hors venu, ou le personnage poétique de Supervielle*, Paris, Klincksieck, 1972, 176 p.

VIVIER (Robert), *Lire Supervielle*, Paris, José Corti, 1973, 213 p.

2. Ouvrage collectif

Analyses et réflexions sur « Les Amis inconnus » de Jules Supervielle. Le Moi et le Monde, Paris, Ellipses, Édition Marketing, 1980 : - VALETTE (Bernard), « Introduction et bio-bibliographie », p. 7-10. - VALETTE (Bernard), « Structure du recueil », p. 11-16. - BAFARO (Georges), « Comprendre *Les Amis inconnus* - Essai de glose », p. 17-38. - DUCASSE (Liliane), « Communication entre le monde et le moi à travers *Les Amis inconnus* », p. 39-57. - VALETTE (Bernard), « La place de Supervielle dans la poésie française du début du XX^e siècle », p. 58-60. - VALETTE (Bernard), « La poétique de Supervielle », p. 61-68. - STALLONI (Yves), « Une poétique du dialogue », p. 69-81. - BLAIN (Michel), « Le poète, le savant et le monde », p. 82-89. - OLIVIER (Paul), « Lecture de Supervielle : le poète et son double », p. 90-107. - BESNIER (Michel), « Jules Supervielle, poète du corps », p. 108-124. - VALETTE (Bernard), « Commentaire d'un poème : "Les Poissons" », p. 125-128. - NINANE de MARTINOIR (Francine), « Le Bestiaire : présence et fonction dans *Les Amis inconnus* », p. 129-136. - FENAUX (Jean-Paul), « La quête de soi et l'oubli du monde du romantisme au surréalisme », p. 137-147. - BERGEZ (Daniel), « Les visages du temps dans *Les Amis inconnus* », p. 148-158.

3. Numéros spéciaux de revues

L'Avant-poste, Cahier spécial consacré à Jules Supervielle, Verviers-Bruxelles, 1935 : - SUPERVIELLE (Jules), « Nocturne », « La Maison », « Le Bol de lait », p. a, b, c, d, e. - CASSOU (Jean), « Jules Supervielle », p. 8-9. - GEVERS (Marie), « Hommage à Supervielle », p. 10-11. - SÉNÉCHAL (Christian), « Promenades et Confidences pascales », p. 12-20. - DUBOIS (Hubert), « Supervielle le Père », p. 30-39. - NUNES (Jorge D.), « Le voyage sans nom », p. 40-47. - BERNIER (Armand), « Supervielle et l'expression poétique », p. 48-50. - ROLLAND DE RENÉVILLE (André), « Les Amis Inconnus », p. 51-55. - VANDERCAMMENN (Edmond), « Jules Supervielle, prosateur et l'art de boire à la source », p. 56-60. - REY ALVAREZ (Raoul), « Le Pays natal », p. 61-63.

Gants du ciel, n° 7, Montréal, édition Fides, mars 1945 : - GANTS DU CIEL, « Hommage à Jules Supervielle », p. 5. - SUPERVIELLE (Jules), « Poèmes », p. 7-14. - WAHL (Jean), « Jules Supervielle », p. 15-16. - SYLVESTRE (Guy), « Situation de Jules Supervielle », p. 17-28. - BOSQUET (Alain), « L'espace de Supervielle », p. 29-36. - ÉLIE (Robert), « La reconnaissance de la nuit », p. 37-42. - HÉNAULT (Gilles), « L'humour de Jules Supervielle », p. 43-47. - RAYMOND (Marcel), « Jules Supervielle et les arbres », p. 49-58. - GRANDMONT (Éloi de), « Sur le théâtre de Supervielle », p. 59-62. - ÉTIEMBLE, « L'évolution de la poétique chez Supervielle entre 1922 et 1934 », p. 63-76.

Regains, n° 21, Jarnac, été-automne 1938 : - GROS (Léon-Gabriel), « Jules Supervielle », p. 8-11. - LACÔTE (René), « Situation poétique de Supervielle », p. 12-14. - SARDIN (Jacques), « Poètes exilés, poètes inspirés (Baudelaire, Supervielle, Rilke) », p. 15-27. - ÉTIEMBLE, « De Rimbaud à Supervielle », p. 28-31. - SÉNÉCHAL (Christian), « Supervielle, poète de l'amour », p. 32-38. - LANOE (Julien), « Solitude de Supervielle », p. 39-41. - MORA (André), « Hommage à Supervielle », p. 42-44. - ROBIC (Paul A.), « Supervielle et les Gravitations », p. 45-47. - GUIBERT (Armand), « Supervielle et la solitude », p. 48. - BELLIVIER (André), « Témoignage pour Supervielle », p. 49-50. - VELLOPE (Michel), « Supervielle écartelé », p. 51-52. - GIROD (Pierre), « À la recherche de Dieu », p. 53-56. - EVER (Pauline), « En lisant Supervielle », p. 57-59. - HUMEAU (Edmond), « L'exemple de Supervielle », p. 60-63. - MIATLEV (Adrien), « Supervielle et la poésie de demain », p. 64-66. - DIEHL (Gaston), « Gravitations », p. 67. - GROFFIER (Jean), [Sans titre], p. 68. - ÉMIÉ (Louis), « Ode à Jules Supervielle », p. 70. - ROUSSELOT (Jean), NIELLOUX (Jacques), MOTHE (Guy de la), BOUJUT (Pierre), CHARDINE (André), FIESCHI, « Poèmes », p. 73-79. - GILBERT (Jean) « Jules Supervielle à Pontigny », p. 80. - LEVANTI (Michel), « Grandeur de Jules Supervielle », p. 80. - BOSCO (Henri), « Ce Supervielle », p. 81-82. - FOMBEURE (Maurice), « Présence et grandeur de Supervielle », p. 83-84. - RÉGIS (Georges), « L'univers de Supervielle », p. 85-86. - DELTEIL (Yvan), « Cet homme vous apporte », p. 87-88. - CHONEZ (Claudine), [Sans titre], p. 91-92. - BERNIER (Armand), « Jules Supervielle », p. 91-92. - LANNES (Roger), « Les compagnons de Jules Supervielle », p. 93. - BECKER (Lucien), « Supervielle et le surréalisme », p.

94. - BOUJUT (Pierre), « Supervielle et Mozart », p. 95. - SERNET (Claude), « Hommage à Jules Supervielle », p. 96-97. - MICHAUD (Raymond), « Supervielle ou le visage du silence », p. 98. - ROBIN (Armand), « Celui qui ne peut meurtrir », p. 99-100. - LOT (Fernand), « Jules Supervielle, médium », p. 101. - VAGNE (Jean), [Sans titre], p. 102. - BELLEVILLE (Joseph de), « Comparaisons », p. 103. - GUILLAUME (Louis), « La belle au bois », p. 104. - TORDJMAN (Jules), « Témoignage », p. 105. - BÉALU (Marcel), [Sans titre], p. 106. - DEZ (André) et LINZE (Georges), [Sans titre], p. 107. - POUZOL (Henri), « Méditation sur la Prière à l'Inconnu », p. 108.

La Nouvelle Revue française, n° 20, 1er août 1954, Hommage à Jules Supervielle : - CLAUDEL (Paul), « Le moqueur », p. 193. - ROBIN (Armand), « Avec tumultes mi-muets », p. 194-195. - MICHAUX (Henri), « Mil neuf cent trente », p. 196-197. - SCHÉHADÉ (Georges), « Portrait de Jules », p. 198-200. - ÉTIEMBLE, « Pour Supervielle », p. 201-207. - BOUNOURE (Gabriel), « Évolution du Señor Guanamiru », p. 208-213.

La Nouvelle Revue française, n° 94, Hommage à Jules Supervielle 1884-1960, Paris, octobre 1960 : - TARDIEU (Jean), « Figures de Supervielle », p. 589-592. - PIEYRE DE MANDIARGUES (André), « Note funèbre », p. 593-594. - LAUGIER (Jean), « Une âme », p. 595-598. - COCTEAU (Jean), « Un paysan du ciel », p. 599. - TORDJMAN (Jules), « Supervielle », p. 600. - DUTOURD (Jean), « L'une de nos grandes voix mélodieuses », p. 601-603. - COUSIN (Gabriel), « Passage de Supervielle », p. 604. - LORHO (Robert), « Rencontre », p. 605-606. - VIGÉE (Claude), « Toi que masque la nuit », p. 607-608. - SALABREUIL (Jean-Philippe), « Tombeau de Supervielle », p. 609. - THOMAS (Henri), « J'espérais le revoir », p. 610-616. - NADAL (Octave), « Conversation », p. 617-630. - JACCOTTET (Philippe), « Le coeur de Supervielle », p. 631-636. - DHÔTEL (André), « Le poète fidèle », p. 637-639. - ANEX (Georges), « Comme dans un songe », p. 640. - TORTEL (Jean), « Offrande d'un espace », p. 643-649. - FOLLAIN (Jean), « Présence de Supervielle », p. 650-651. - SCHLUMBERGER (Jean), « Songerie autour d'un art poétique », p. 652-655. - JUDRIN (Roger), « Jules Supervielle ou le fablier », p. 656-658. - GROSJEAN (Jean), « Les aveux de *La Fable du Monde* », p. 659-662. - KLENER (Monique), « Métamorphoses dans la poétique de J. Supervielle », p. 663-675. - HELLENS (Franz), « Prose et poésie », p. 676-681. - POULET (Georges), « Au fond de toi cherche bien », p. 682-698. - ROLLAND DE RENÉVILLE (André), « Les thèmes dans la poésie de J. Supervielle », p. 699-704. - ROY (Claude), « Supervielle et la métaphysique », p. 705-717. - CASSOU (Jean), « Supervielle et l'Amérique », p. 718-721. - LE LOUET (Jean), « L'expression hispanique chez Supervielle », p. 722-729. - MICHA (René), « Le grand roi », p. 730-737. - BERGER (Yves), « Les distances de Jules Supervielle », p. 738-745. - BLANCHOT (Maurice), « Oublieuse mémoire », p. 746-752. - SUPERVIELLE (Jules), « Poèmes » et « Notes », p. 753 et suiv.

La Nouvelle Revue de Paris, n° 11, Monaco-Paris, septembre 1987 : - PASEYRO (Ricardo), « Chronologie supervillienne », p. 11-31. - Bibliographie de Jules Supervielle, p. 32-35. - LAFFLY (Georges), « Le jardin de Supervielle », p. 37-46. - EMMANUEL (Pierre), « Nous ferez-vous bientôt signe ? », p. 47-49. - BULTEAU (Michel), « Jules Supervielle et Oloron-Sainte-Marie », p. 51-53. - PIÉTRI (Jean), « D'exil, d'enfance et de ciel dégrisé », p. 55-64. - LECA (Martine), « L'inconnue de la

Seine ou la grâce déchue », p. 65-67. - LARBAUD (Valery), « L'homme de la pampa », p. 69-70. - MUSSO (Frédéric), « Un ami des grandes profondeurs », p. 71-74. - GUIMBAL (Michel), « Un merveilleux conteur », p. 75-81. - JOUHANDEAU (Marcel), « Jules Supervielle », p. 83-85. - DAVID (Marie-Laure), « Exilé en poésie », p. 87-91. - JACOB (Max), LARBAUD (Valery), ROBIN (Armand), LUBIN (Armen), SCHÉHADÉ (Georges), CIORAN, « Correspondance avec Supervielle », p. 93-102.

Europe, n° 792, Paris, avril 1995 : - RAY (Lionel), « Deux grands lyriques » [Jules Supervielle et O.V. de L. Milosz], p. 3-7. - GUILLEVIC, « Oloron-Sainte-Marie », p. 8-9. - GROSJEAN (Jean), « Troublants murmures », p. 10-11. - ROBIN (Armand), « Celui qui ne peut meurtrir », p. 12-13. - MONTALE (Eugenio), « Ces mots tremblants de voir le monde », p. 14-15. - SUPERVIELLE (Jules), « Lettres à Valery Larbaud », p. 17-21. - BOSQUET (Alain), « L'interrogation originelle », p. 22-33. - FARASSE (Gérard), « Quelques preuves de l'existence de Supervielle », p. 34-40 [repris dans *Empreintes*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 1998, p. 153-160]. - ADELEN (Claude), « L'élegie heureuse », p. 41-44. - COLLLOT (Michel), « Une douceur obscure », p. 45-56. - ADELEN (Claude), « "En songeant à un art poétique" et à autre chose... », p. 57-59. - KADDOUR (Hédi), « Réflexion sur un titre », p. 60-61. - RAY (Lionel), « Le travail du poème », p. 62-76. - DOBZYNSKI (Charles), « Le crève-coeur de Jules Supervielle », p. 77-81. - CROHMÀLNICEANU (Ovid S.), « Contes d'un poète », p. 82-88. - LAMBERT (Alain), « L'homme de la haute mer », p. 89-91. - ROGNET (Richard), « Parfois une étoile inquiète », p. 92-93.

4. Ouvrages généraux ou regroupant des études sur plusieurs auteurs

BÉGUIN (Albert), « Jules Supervielle, poète des deux nuits » ; « Jules Supervielle, poète des naissances », *Poésie de la présence, de Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel*, Neuchâtel / Paris, La Baconnière / Le Seuil, coll. « Les Cahiers du Rhône », p. 285-299 et 300-312.

BLANCHET (André), « Jules Supervielle, poète de l'espace », *La Littérature et le spirituel*, t. III, Paris, Aubier-Montaigne, 1961, p. 145-162.

BLANCHOT (Maurice), « Oublieuse mémoire », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 459-464.

CLANCIER (Georges-Emmanuel), « Supervielle dans la distance », *La Poésie et ses environs*, Paris, Gallimard, 1973, p. 175-178.

COLLOT (Michel), « Du vertige de l'horizon aux horizons verticaux », *L'Horizon fabuleux*, t. II, Paris, José Corti, 1988, p. 71-100.

COLLOT (Michel), « Alchimie de la genèse » ; « Écriture et réparation », *La matière-émotion*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1997, p. 93-125 et 129-159.

DOUMET (Christian) et MARTIN (Jean-Pierre), "Jules Supervielle", in « Figures du temps », BANCQUART (Marie-Claire) [sous la dir. de], *Poésie de langue française 1945-1960*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1995, p. 119-121.

EIGELDINGER (Marc), « La Théodicée de Jules Supervielle », *Poésie et*

métamorphoses, Neuchâtel, La Baconnière, 1973, p. 155-182.

ÉTIEMBLE (René) « L'évolution de la poétique chez Supervielle entre 1922 et 1934 » ; « Il faut de tout pour faire une fable du monde », *Hygiène des Lettres, IV, Poètes ou faiseurs ?*, Paris, Gallimard, 1966, p. 298-322 et 323-351.

JACCOTTET (Philippe), « Le Coeur de Supervielle » ; « Notes », *L'Entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 21-25 et 26-30.

JACCOTTET (Philippe), « Vieillesse du poète », *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 211-216.

JEAN (Raymond), « Supervielle ou le travail du poète », *Pratique de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 254-258.

KADDOUR (Hédi), « Soeur obscure », *L'Émotion impossible*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994, p. 25-33.

MICHEL (Jacqueline), « Supervielle et le tracé d'un trait d'union », *Le Pays sans nom*, Archives des lettres modernes, n° 237, Paris, Minard, 1989, p. 57-102.

NADAL (Octave), « Jules Supervielle ou le rêve surveillé », *À mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 269-275.

POULET (Georges), « Supervielle », *Études sur le temps humain*, t. III, *Le Point de départ*, Paris, Plon, 1964, p. 109-127.

POULET (Georges), *La Pensée indéterminée*, t. III, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1990, p. 104-109.

RAYMOND (Marcel), *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1966, p. 327-333.

ROUSSEAUX (André), « Supervielle, poète de la nostalgie », *Portraits littéraires choisis*, Genève, Skira, 1947, p. 325-334.

SABATIER (Robert), *La Poésie du vingtième siècle - 1 - Tradition et Evolution*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 352-371.

5. Articles, hommages, préfaces

ALEXANDRE (Didier), « Le mythe d'Orphée et l'écriture de la mémoire (Supervielle, Simon, Duras) », *Revue de littérature comparée*, LXXIII, 1999, p. 563-579.

ARLAND (Marcel), « Préface », *Gravitations* précédé de *Débarcadères*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1978, p. 7-16.

BARJAC (Claude), « Nos débutants d'hier : M. Jules Supervielle », *La Grande Revue*, octobre 1934, p. 681.

BÉGUIN (Albert), « Quatre de nos poètes », *Fontaine*, n° 22, juin 1942, p. 141-168.

BIANCIOTTI (Hector), « Jules Supervielle, l'essence poétique », *Le Monde*, 24 mai 1996.

BOREL (Jacques), « Supervielle l'évasif », *La Nouvelle Revue française*, n° 209, 1er mai 1970, p. 641-662.

BÖSCHENSTEIN (Bernard), « Supervielle reconstruit par Celan », *Revue d'Allemagne*,

vol. 16, n° 4, 1984, p. 616-629.

BOSQUET (Alain), « Jules Supervielle ou l'amitié cosmique », *La Revue de Paris*, septembre 1956, p. 124-131.

BOTS (Wim J. A.), « Du Bellay, Éluard, Supervielle : l'idéologie à travers la brièveté de la litote poétique », *La Licorne*, n° 21, Poitiers, 1991, p. 13-19.

BOUNOURE (Gabriel), « Jules Supervielle », *Cahiers du Sud*, n° 101, mai 1928, p. 329-342.

BOUNOURE (Gabriel), « Jules Supervielle et les gravitations humaines », *Cahiers du Sud*, n° 130, tome VII, avril 1931, p. 198-215.

BOUNOURE (Gabriel), « *Saisir ; Le Forçat innocent* » (Compte rendu), *La Nouvelle Revue française*, juillet-décembre 1931, tome XXXVII, p. 485-491.

BRASILLACH (Robert), « Poésies cosmiques », *La Revue universelle*, t. LII, n° 22, 15 février 1933, p. 507-508.

COLLOT (Michel), « Tendances de la genèse poétique », *Genesis*, n° 2, automne 1992, p. 11-26. [N. B. : On trouvera une version remaniée de cet article et des trois suivants in COLLOT (Michel), *La matière-émotion*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1997, p. 93-125 et 129-159.]

COLLOT (Michel), « Génétique et thématique : *Gravitations* de Supervielle », *Études françaises*, t. 28, n° 1, Montréal, automne 1992, p. 91-107.

COLLOT (Michel), « Écriture et réparation dans l'oeuvre de Supervielle », *Littérature*, n° 90, 1993, p. 38-47.

COLLOT (Michel), « Variantes et ambivalence dans la poésie de Supervielle », *Genesis*, n° 8, 1995, p. 73-90.

COLLOT (Michel), « Supervielle entre deux mondes » (Préface), *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. IX-XLIII.

COOK (Margaret Michèle), « Jules Supervielle : pour une poétique de la transparence », *Études françaises*, t. 33, n° 3, Montréal, automne 1997, p. 35-46.

CUNY (Claude-Michel), « Critiques poésie », *Lire*, n° 245, mai 96, p. 71.

DAVID (Marie-Laure), « Centenaire de la naissance de Supervielle », *La Revue des deux mondes*, décembre 1984, p. 608-611.

DÉCAUDIN (Michel), « Sur la prosodie de "Gravitations" », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. LXXXII, n° 1, 1982, p. 61-69.

DELBOURG (Patrice), « Le rêveur de la pampa », *L'Événement du jeudi*, 18-24 avril, 1996, p. 66-67.

DELVAILLE (Bernard), « Supervielle en ses pampas », *Magazine littéraire*, n° 344, juin 1996, p. 90.

DUBOIS (Claude-Gilbert), « Poésie et profondeur, De l'autre côté des miroirs profonds (sur quelques emplois de l'adjectif *profond* chez Supervielle, Baudelaire et dans *Aurélia* de Nerval) », *Eidolon*, n° 15, mai 1981, p. 91-102.

EIJGENDAAL (Tineke Kingma), « La polarité existentielle et la dialectique poétique chez Supervielle », *Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et de Littérature Françaises*, L'Étranger dans la littérature française, n° 20, 1989, p. 75-97.

ESTANG (Luc), « Supervielle du dimanche et des autres jours », *Le Figaro littéraire*, 10 août 1957.

ÉTIEMBLE (René), « L'évolution de la poétique chez Supervielle entre 1922 et 1934 », *Les Temps modernes*, n° 31, avril 1948, p. 1880-1897 (repris dans *Hygiène des Lettres, IV, Poètes ou faiseurs ?*, Paris, Gallimard, 1966, p. 298-322).

ÉTIEMBLE (René), « Il faut de tout pour faire une fable du monde », *Les Temps modernes*, n° 59, sept. 1950, p. 533-547 (repris dans *Hygiène des Lettres, IV, Poètes ou faiseurs ?*, Paris, Gallimard, 1966, p. 323-351).

ÉTIEMBLE (René), art. « Supervielle (J.) », Encyclopædia Universalis, 1995.

FARASSE (Gérard), « Jules Supervielle — OEuvres poétiques complètes », *La Nouvelle Revue française*, n° 521, juin 1996, p. 144-147.

FLUCHÈRE (Henri), « Jules Supervielle », *French Studies*, vol. IV, n° 4, Oxford, October 1950, p. 345-353.

FROMILHAGUE (Catherine), « *Gravitations* (J. Supervielle) : hermétisme et poésie », *Revue de l'Institut Catholique de Paris*, Littérature et interprétation : relations entre églises et société, n° 22, 1987, p. 117-124.

GAUDON (Jean), « Supervielle, l'enfant de la pampa », *Magazine littéraire*, n° 247, novembre 87, p. 37-39.

GAUDON (Jean), « Préface », *La Fable du monde* suivi de *Oublieuse mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 7-19.

GROS (Léon-Gabriel), « Morale et poésie : P. Éluard, P.-J. Jouvet, J. Supervielle », *Cahiers du Sud*, n° 211, décembre 1938, p. 866-876.

GROS (Léon-Gabriel), « Deux poètes et leurs critiques », Marseille, *Les Cahiers du Sud*, n° 300, 1er semestre 1950, p. 304-311.

HIDDLESTON (James A.), « Supervielle, le Forçat innocent », *La Nouvelle Revue française*, n° 408, 1987, p. 56-64.

KIRSCHER (Marie-Agnès), « L'oublieuse mémoire des poètes », *Revue des Sciences humaines*, n° 252, Lille, octobre-décembre 1998, p. 143-162.

LALOU (René), « Jules Supervielle, poète de l'accueil », *La Revue des vivants*, n° 7, juillet 1934, p. 1071-1076.

LECOQ (P.), « L'univers imaginaire de *Gravitations* de Supervielle », *L'information littéraire*, n° 1, 1979, p. 30-37.

LIS (Jerzy), « Le mouvement dans le théâtre de Supervielle », *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. IX, Poznan, 1983, p. 19-31.

LIS (Jerzy), « Étapes de l'établissement des rapports moi-monde dans la poésie de J. Supervielle », *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XV, Poznan, 1990, p. 165-183.

LIS (Jerzy), « Voie de Supervielle vers une nouvelle genèse », *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XVI, Poznan, 1991, p. 41-56.

LITTLE (Roger), « Lecture d'un texte de Jules Supervielle : "Vertige" », *L'Information littéraire*, n° 3, mai-juin 1977, p. 146-149.

LOT (Fernand), « Tentatives modernes de poésie cosmique », *La Grande Revue*, n° 12, décembre 1932, p. 276-286.

MALLET (Robert), « Jules Supervielle ou le merveilleux serrurier », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, 3^e cahier, 14^e année, décembre 1955, p. 52-58.

MANSUY (Michel), « Jules Supervielle et l'imagination de la vie », *Travaux de linguistique et de littérature*, V, 2, Strasbourg, 1967, p. 201-222.

MATET (M.) « Explication d'un poème de J. Supervielle : "Protégeons de la main ta lumière..." », *L'Information littéraire*, n° 5, 1969, p. 241-244.

MAULPOIX (Jean-Michel), « Supervielle le réconciliateur », *La Quinzaine littéraire*, n° 692, du 1^{er} au 15 mai 1996, p. 15-16.

MAZARS (Pierre), « À Jules Supervielle le Grand Prix de littérature », *Le Figaro littéraire*, n° 476, 4 juin 1955.

MONCELET (Christian), « Sur un échange épistolaire entre Larbaud et Supervielle », *ARPA*, n° 58, Clermont-Ferrand, octobre 1995, p. 52-57.

MOUNIN (Georges), « Hommage à Supervielle », *Cahiers du Sud*, n° 323, juin 1954, p. 131-141.

MOUNIN (Georges), « Hommage à Supervielle », *Plaisir au poème, Agone*, n° 12, 1994, p. 49-53.

OLIVEIRA (Cristina), « Le Bien et le Mal dans l'univers fictionnel de Jules Supervielle », *La Licorne*, n° 20, Poitiers, 1991, p. 251-259.

PASEYRO (Ricardo), « Supervielle avait raison, il y a un dieu des poètes », *Le Figaro magazine*, 22 décembre 1984, p. 140-141.

ROBICHEZ (Jacques), « Portrait de Supervielle dans "Gravitations" », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. LXXXII, n°1, 1982, p. 41-45.

ROLLAND DE RENÉVILLE (André), « Les Amis inconnus » (Compte rendu), *La Nouvelle Revue française*, n° 252, juillet-décembre 1934, tome XLIII, p. 439-442.

ROLLAND DE RENÉVILLE (André), « L'expérience de Jules Supervielle », *Monde nouveau*, n° 89-90, juin 1955, p. 169-171.

SCHAETTEL (Marcel), « Sur un poème de Supervielle (Analyse rythmique, musicale et stylistique) : "Mouvement" », *L'Information littéraire*, n° 1, janvier-février 1971, p. 48-52.

SÉNÉCHAL (Christian), « Jules Supervielle et les gravitations humaines », *Cahiers du Sud*, n° 130, tome VII, 1er semestre 1931, p. 198-215.

TAMINE (Joëlle), MOLINO (Jean), « Grille d'analyse linguistique pour *Gravitations* », *L'Information grammaticale*, n° 9, mars 1981, p. 32-39.

TAVRIGER (Michel), « La cosmologie poétique de Jules Supervielle », *Critique*, n° 38, juillet 1949, p. 579-584.

THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT, « The Poetry of respect », n° 2541, London, Friday October 13, 1950, p. 644.

VIALLANEIX (Paul), « La Poétique de l'espace dans "Gravitations" », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. LXXXII, n°1, 1982, p. 46-60.

IV. Études sur le paradoxe et sur les problématiques voisines

ABITEBOUL (Olivier), *Le paradoxe apprivoisé*, Paris, Flammarion, coll. « Essais », 1998, 224 p.

AQUIEN (Michèle), *Dictionnaire de poétique*, Le Livre de Poche, coll. « Les Usuels de Poche », 1993, art. « oxymore », p. 200-201.

BAREL (Yves), *Le Paradoxe et le Système, Essai sur le fantastique social*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, 275 p.

BATESON (Gregory), BIRDWHISTELL (Ray L.), GOFFMAN (Erving), HALL (Edward T. Hall), JACKSON (Don D.), SCHEFLEN (Albert E.), SIGMAN (Stuart J.), WATZLAWICK (Paul), *La nouvelle communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 384 p.

BELLEMIN-NOËL (Jean), « Une scission en enfance ? », *Poésie et Altérité*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 73-82.

BOUGNOUX (Daniel), *Vices et vertus des cercles : l'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, La Découverte, 1989, 265 p.

COHEN (Jean), « La poésie comme langage autre », *Poésie et Altérité*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 117-126.

COLLOT (Michel) et MATHIEU (Jean-Claude), « Avant-propos », *Poésie et Altérité*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 7-9.

COLLOT (Michel), « L'Autre dans le Même », *Poésie et Altérité*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 25-32.

DELAHAYE (Jean-Paul), *Logique, informatique et paradoxes*, Paris, Pour la science - Diffusion Belin, 1993, 158 p.

DELEUZE (Gilles), *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1969, 392 p.

DOUAY-SOUBLIN (Françoise), « Le paradoxe et son cortège : de l'Encyclopédie à l'Encyclopédie Méthodique », in LANDHEER (Ronald) et SMITH (Paul J.) [Textes recueillis par], *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 221-237.

DUPRIEZ (Bernard), *Gradus - Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, U.G.E., 10 / 18, art. « paradoxe », p. 318-319.

FONTANIER (Pierre), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977 [1830], art. « paradoxisme », p. 137-141.

FRANÇOIS (Frédéric), « Du sens des énoncés contradictoires », *La Linguistique*, 1971, 2, n° 7, Paris, Presses Universitaires de France, p. 21-33.

FROMILHAGUE (Catherine), « Figure d'opposition : le paradoxe », *Les figures de style*,

Paris, Nathan, coll. « 128 », 1995, p. 102-104.

GANS (E. L.), *Essais d'esthétique paradoxale*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1977, 234 p.

GANS (Éric), « L'Autre originaire de la poésie », *Poésie et Altérité*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 45-51.

GODART-WENDLING (Béatrice), « “Je mens” : histoires sémantique et logique d'un paradoxe », in LANDHEER (Ronald) et SMITH (Paul J.) [Textes recueillis par], *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 17-38.

GRAND LAROUSSE DE LA LANGUE FRANÇAISE, Paris, 1971-1978, art. « contradiction » et « paradoxe ».

HUGHES (Patrick) et BRECHT (George), *Vicious Circles and Infinity — An anthology of Paradoxes*, Penguin Books, Harmondsworth, 1978, 84 p.

LANDHEER (Ronald), « Le paradoxe : un mécanisme de bascule », in LANDHEER (Ronald) et SMITH (Paul J.) [Textes recueillis par], *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 91-116.

LANDHEER (Ronald) et SMITH (Paul J.), « Présentation », in LANDHEER (Ronald) et SMITH (Paul J.) [Textes recueillis par], *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 7-15.

MAINGUENEAU (Dominique), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 186 p.

MOLINIÉ (Georges), *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, coll. « Guides de la langue française », 1992, art. « oxymore », p. 235, et « paradoxe », p. 240-241.

MORIER (Henri), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 3^e éd., 1981, art. « antithèse », p. 114-115, « oxymore », p. 828-831, « paradoxe », p. 838-839 et « paradoxisme », p. 839-841.

NONNENMACHER (Georges), « Poésie, relation et altérité », *Poésie et Altérité*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 33-41.

PRANDI (Michele), *Sémantique du contresens*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1987, 224 p.

RASTIER (François), « Chamfort : le sens du paradoxe », in LANDHEER (Ronald) et SMITH (Paul J.) [Textes recueillis par], *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 117-147.

RIFFATERRE (Michael), « Paradoxe et présupposition », in LANDHEER (Ronald) et SMITH (Paul J.) [Textes recueillis par], *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 149-171.

ROBERT ÉLECTRONIQUE, CD-ROM, 1999, art. « paradoxe ».

SMITH (Paul J.) « “J'honneure le plus ceux que j'honneure le moins” : paradoxe et discours chez Montaigne », in LANDHEER (Ronald) et SMITH (Paul J.) [Textes recueillis par], *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 173-197.

STEINMETZ (Jean-Luc), « Entre proche et lointain : l'“autre chose” de Philippe Jaccottet », *Poésie et Altérité*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 13-24.

TUTESCU (Mariana), « Paradoxe, univers de croyance et pertinence argumentative », in LANDHEER (Ronald) et SMITH (Paul J.) [Textes recueillis par], *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 75-90.

VAN DER POEL (Marc), « *Paradoxon et adoxon* chez Ménandre le Rhéteur et les humanistes du début du XVI^e siècle. À propos du *De incertitudine et vanitate scientiarum* d'Agrippa de Nettesheim », in LANDHEER (Ronald) et SMITH (Paul J.) [Textes recueillis par], *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 199-220.

WATZLAWICK (Paul), HELMICK BEAVIN (Janet), JACKSON (Don D.), *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 288 p.

WATZLAWICK (Paul), WEAKLAND (John), FISCH (Richard), *Changements - Paradoxes et psychothérapie*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 192 p.

V. Ouvrages généraux, études critiques et théoriques

ADAM (Jean-Michel), avec la collaboration de GOLDENSTEIN (Jean-Pierre), *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse, coll. « L », 1976, 352 p.

ADAM (Jean-Michel), *Pour lire le poème*, Bruxelles / Louvain-la-Neuve, De Boeck-Duculot, 1992, 254 p.

BACHELARD (Gaston), *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1981, 214 p.

BACHELARD (Gaston), *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1987, 306 p.

BACRY (Patrick), *Les figures de style*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1992, 336 p.

BANCQUART (Marie-Claire) [sous la dir. de], *Poésie de langue française 1945-1960*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1995, 328 p.

BARTHES (Roland), *S / Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970.

BARTHES (Roland), « Y a-t-il une écriture poétique ? », *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972, p. 33-40.

BARTHES (Roland), *Encyclopædia Universalis*, CD-ROM, 1995, art. « Théorie du texte ».

BATTISTINI (Yves), *Trois présocratiques*, précédé de « Héraclite d'Éphèse » par René Char, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988, 192 p.

BELLEMIN-NOËL (Jean), *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1979, 204 p.

BELLEMIN-NOËL (Jean), *La psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1996, 128 p.

BOLLACK (Jean) et WISMANN (Heinz), *Héraclite ou la séparation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, 412 p.

BRETON (André), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1996, 180 p.

BURGOS (Jean), *Pour une poétique de l'imaginaire*, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1982, 409 p.

CAILLOIS (Roger), *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1978, 270 p.

CAMPA (Laurence), *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, coll. « Campus Lettres », 1998, 192 p.

COHEN (Jean), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1966, 224 p.

COHEN (Jean), *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, 290 p.

COLLOT (Michel), *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1989, 264 p.

DEBREUILLE (Jean-Yves), *L'École de Rochefort — Théories et pratiques de la poésie — 1941-1961*, Presses Universitaires de Lyon, 1987, 506 p.

DEBREUILLE (Jean-Yves), « Le partage de poésie », in DEBREUILLE (Jean-Yves) [sous la dir. de], *Enseigner la poésie ?*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 135-151.

DELAS (Daniel), *Guide méthodique pour la poésie*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990, 160 p.

DESSONS (Gérard), *Introduction à la Poétique*, Paris, Dunod, 1995, 272 p.

DUBOIS (Claude-Gilbert), *Le maniérisme*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures modernes », 1979, 239 p.

DUBOIS (Claude-Gilbert), *Le Baroque — Profondeurs de l'apparence*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Images », 1993, 237 p.

DUCROT (Oswald), *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, 240 p.

DUCROT (Oswald), *Logique, structure et communication*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1989, 192 p.

DUCROT (Oswald), TODOROV (Tzvetan), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972, 480 p.

DUCROT (Oswald), SCHAEFFER (Jean-Marie), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1995, 832 p.

DUFRENNE (Mikel), *Le poétique*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1973, 256 p.

DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 10^e éd., Paris, Dunod, 1984, 536 p.

EIGELDINGER (Marc), *Le dynamisme de l'image dans la poésie française*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1943, 314 p.

FRANCK (Manfred), « Plurivocité et dis-simultanéité — Questions herméneutiques pour une théorie du texte littéraire », *Revue internationale de philosophie*, 38^e année, n° 151, 1984, p. 422-443.

GENETTE (Gérard), « L'univers réversible », *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 9-20.

GENETTE (Gérard), « Le jour, la nuit » et « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 101-122 et 123-153.

GLEIZE (Jean-Marie), *Poésie et figuration*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 313 p.

GLEIZE (Jean-Marie), *La Poésie, Textes critiques XIV^e -XX^e siècle*, Paris, Larousse, coll. « Textes essentiels », 1995, 674 p.

GREIMAS (Algirdas Julien), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1966, 264 p.

GREIMAS (Algirdas Julien), *Du sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 320 p.

GREIMAS (Algirdas Julien) et al., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, coll. « L », 1972, 240 p.

GROUPE μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1970, 208 p.

GROUPE μ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, 300 p.

HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), « La Poésie », in *Esthétique — Textes choisis*, Paris, P.U.F., 1988, p. 117-153.

JEAN (Raymond), *Lectures du désir*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, 192 p.

KOKELBERG (Jean), *Les techniques du style*, Paris, Nathan, 1991, 254 p.

KRISTEVA (Julia), *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 645 p.

KRISTEVA (Julia), *Séméiotikè*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978, 318 p.

LAJARTE (Philippe de), « L'anti-discours du poème », *Poétique*, n° 44, 1980, p. 437-450.

LOTMAN (Iouri), *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1973, 418 p.

MAINGUENEAU (Dominique), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, 206 p.

MAINGUENEAU (Dominique), *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, 198 p.

MAZALEYRAT (Jean), *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 8^e éd., 1995, 234 p.

MESCHONNIC (Henri), *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970, 184 p.

MESCHONNIC (Henri), *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, 457 p.

MESCHONNIC (Henri), *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980, 547 p.

MESCHONNIC (Henri), *Pour la poétique III - Une parole écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, 342 p.

MESCHONNIC (Henri), *Les états de la poétique*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1985, 284 p.

MESCHONNIC (Henri), *Critique du rythme - Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, 713 p.

MOLINO (Jean), TAMINE (Joëlle), *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, P.U.F., coll. « Linguistique nouvelle », 1982, 232 p.

PAULHAN (Jean), *Clef de la poésie*, Paris, Gallimard, 1944, 96 p.

RAY (Lionel), « Entretien : Lionel Ray interrogé par Pierrette Fleutiaux », *L'Union syndicaliste*, n° 370, 9 juin 1995, p. 14.

REVERDY (Pierre), *Le gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968, 215 p.

RICOEUR (Paul), *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1975, 417 p.

RIFFATERRE (Michael), *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979, 288 p.

RIFFATERRE (Michael), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, 258 p.

ROUBAUD (Jacques), *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, coll. « Versus », 1995, 288 p.

SUHAMY (Henri), *La poétique*, P.U.F., « Que sais-je ? », 1986, 128 p.

TODOROV (Tzvetan), « Théories de la poésie », *Poétique* n° 28, 1976, p. 385-389.

TODOROV (Tzvetan), EMPSON (William), COHEN (Jean), HARTMAN (Geoffrey), RIGOLOT (François), *Sémantique de la poésie*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 1979, 192 p.

TODOROV (Tzvetan), *Mikhail Bakhtine - Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, 318 p.

VALÉRY (Paul), *Propos sur la poésie*, Paris, Maison du livre français, 1930, 74 p.

INDEX DES NOMS PROPRES

- ABITEBOUL (Olivier) : 18
- ADAM (Jean-Michel) : 110
- ADELEN (Claude) : 35, 47
- AQUIEN (Michèle) : 40, 81
- BACHELARD (Gaston) : 35, 36, 180
- BACONSKY (Rodica) : 49, 197
- BAREL (Yves) : 8, 233, 340, 341
- BARTHES (Roland) : 39, 43, 45, 301, 325, 326, 327, 328, 331
- BAUDELAIRE (Charles) : 35
- BELLEVILLE (Joseph de) : 20
- BERGER (Yves) : 26
- BLANCHOT (Maurice) : 7, 328
- BOREL (Jacques) : 31, 32, 55

- BOSQUET (Alain) : 308
- BOUGNOUX (Daniel) : 340
- BOUNOURE (Gabriel) : 23, 31, 181
- BRETON (André) : 48, 51, 312, 341
- BROSSE : 24
- BURGOS (Jean) : 339
- CAMPA (Laurence) : 327
- CEZAN (Claude) : 22
- CHAMFORT (Nicolas de) : 15
- CHARTIER (Alain) : 229
- CHONEZ (Claudine) : 48
- CLANCIER (Georges-Emmanuel) : 8, 45
- CLAUDEL (Paul) : 48, 133, 208
- COCTEAU (Jean) : 7
- COHEN (Jean) : 33
- COLLOT (Michel) : 7, 8, 19, 23, 24, 49, 53, 56, 86, 170, 178, 197, 205, 215, 308, 311, 314, 316, 317, 319, 321, 328, 329, 337, 339
- COOK (Margaret Michèle) : 180
- CUNY (Claude-Michel) : 52
- DAVID (Marie-Laure) : 7
- DEBREUILLE (Jean-Yves) : 332, 342
- DELAHAYE (Jean-Paul) : 338
- DELEUZE (Gilles) : 344
- DUBOIS (Jean) : 10, 122
- DUCROT (Oswald) : 12, 232, 252, 260, 262, 263
- DUPRIEZ (Bernard) : 90, 133, 264
- EIGELDINGER (Marc) : 46
- EIJGENDAAL (Tineke Kingma) : 7, 43, 44

- ÉLUARD (Paul) : 23, 51, 326
- ÉMIÉ (Louis) : 7
- EMMANUEL (Pierre) : 7
- ESCHER (Maurits Cornelis) : 175, 340
- ESTANG (Luc) : 6, 8
- ÉTIEMBLE (Jeannine) : 300
- ÉTIEMBLE (René) : 7, 20, 23, 26, 27, 46, 48, 300, 308, 312, 320, 321, 341, 343
- FARASSE (Gérard) : 7, 25, 46, 53, 193
- FARGUE (Léon-Paul) : 342
- FAVRE (Yves-Alain) : 37, 48, 90, 172
- FLEUTIAUX (Pierrette) : 338
- FLUCHÈRE (Henri) : 54, 308
- FONTANIER (Pierre) : 9
- FRANK (Manfred) : 25
- FROMILHAGUE (Catherine) : 47
- GAUCHERON (Jacques) : 7, 53
- GAUDON (Jean) : 180
- GIACOMO (Mathée) : 10, 122
- GODART-WENDLING (Béatrice) : 340,
- GREENE (Tatiana W.) : 8, 18, 23, 32, 34, 43
- GREIMAS (Algirdas Julien) : 10, 264, 265
- GROS (Léon-Gabriel) : 7, 22, 23
- GROUPE μ : 11, 12, 17, 102, 193
- GÜIRALDES (Ricardo) : 92
- HELLENS (Franz) : 43
- HELMICK BEAVIN (Janet) : 336
- HIDDLESTON (James A.) : 6, 36, 47, 92, 255, 324
- HOURCADE (Pierre) : 7

- JACCOTTET (Philippe) : 7, 8, 45, 303, 305
- JACKSON (Don D.) : 336
- JEAN (Raymond) : 46
- JOUHANDEAU (Marcel) : 6
- JOUVE (Pierre-Jean) : 23
- KANE (Cheikh Hamidou) : 46
- KIM-SCHMIDT (Hyun-Ja) : 19, 49, 197, 326
- KLENER (Monique) : 53
- KOESTLER (Arthur) : 336
- KRISTEVA (Julia) : 287, 299, 327, 330
- LAFORGUE (Jules) : 20
- LAMBERT (Alain) : 7
- LANDHEER (Ronald) : 10, 12, 13, 15, 119, 290, 339, 340, 341
- LARBAUD (Valery) : 23, 49, 179, 310
- LAUTRÉAMONT (Isidore Ducasse, dit Comte de) : 51
- LIS (Jerzy) : 6, 23, 44, 212
- LOT (Fernand) : 44
- LUSSY (Florence de) : 6, 31, 45, 56, 180
- MAC ORLAN (Pierre) : 342
- MAINGUENEAU (Dominique) : 133-134
- MALLARMÉ (Stéphane) : 299
- MALLET (Robert) : 7, 18, 23, 46
- MANSUY (Michel) : 44
- MARCEL (Gabriel) : 7
- MATET (M.) : 24
- MAULPOIX (Jean-Michel) : 339, 341
- MAUPASSANT (Guy de) : 229
- MAZARS (Pierre) : 18

- MESCHONNIC (Henri) : 216, 323, 328, 333, 339
- MICHaux (Henri) : 31
- MIQUEL (André) : 8
- MOLINIÉ (Georges) : 301
- MOLINO (Jean) : 37, 40
- MORA (André) : 8
- MORIER (Henri) : 9, 12
- NADAL (Octave) : 52, 79, 306
- NADEAU (Robert) : 55
- NIETZSCHE (Friedrich) : 23
- PATRI (Aimé) : 232, 307, 308, 342, 343
- PAULHAN (Jean) : 234, 306
- PEIRCE (Charles Sanders) : 265
- PIÉTRI (Jean) : 7, 55
- PIEYRE DE MANDIARGUES (André) : 18, 23
- PLATON : 330
- POULET (Georges) : 55, 316
- PRANDI (Michele) : 15
- QUINE (Willard van Orman) : 8
- RASTIER (François) : 15
- RAY (Lionel) : 338
- RAYMOND (Marcel) : 49
- REVERDY (Pierre) : 51, 55, 342
- RICHARD (René) : 18
- RICOEUR (Paul) : 227
- RIFFATERRE (Michael) : 17, 265, 266, 267, 290, 325-326, 329, 333, 339
- RILKE (Rainer Maria) : 35, 45
- ROBICHEZ (Jacques) : 21, 49

- ROLLAND DE RENÉVILLE (André) : 7
- RONSARD (Pierre de) : 20
- ROUSSET (Jean) : 24
- ROY (Claude) : 7, 20, 21, 22, 45, 48, 53
- SABATIER (Robert) : 7, 20, 23, 44, 308
- SAINT-JOHN PERSE : 48, 208, 266
- SALLEBRAY : 24
- SALMON (André) : 342
- SANDRAS (Michel) : 243
- SARDIN (Jacques) : 35
- SCHAEFFER (Jean-Marie) : 232
- SCHÄETTEL (Marcel) : 48
- SCHÉHADÉ (Georges) : 7
- SHAKESPEARE (William) : 25
- SMITH (Paul J.) : 10, 12, 13, 15, 290, 340
- SPEAIGHT (Robert) : 341
- TAMINE (Joëlle) : 37, 40
- TARDIEU (Jean) : 7
- THOMAS (Jean-Jacques) : 326
- TODOROV (Tzvetan) : 12, 115, 299
- TORDJMAN (Jules) : 7, 192
- TRISTAN L'HERMITE : 23
- TUTESCU (Mariana) : 233, 260, 262, 263, 275, 300, 301
- VELOPPE (Michel) : 308
- VIALLANEIX (Paul) : 24, 26, 48, 53, 94
- VIAU (Théophile de) : 23
- VIRGILE : 94
- VIVIER (Robert) : 7, 8, 25, 31, 32, 43, 58

- WATZLAWICK (Paul) : 336
- WHEELWRIGHT (Philip) : 115, 299
- ZÉNON : 8

INDEX DES POÈMES CITÉS

BRUMES DU PASSÉ

- À la mémoire de mes parents : 120, 142, 152, 196, 246, 315
- Fumée (La) : 180-181

COMME DES VOILIERS

- Bijoux (Les) : 66, 72, 74, 84, 222, 316
- Boeufs (Les) : 167, 169, 328
- Chansons de cloches : 134-135
- Coin de plage : 263
-

Comme une bienveillante et magnifique fleur... : 90, 95-96, 98, 100, 103

—

D'où vient cette immense douceur... : 311

—

Dans le pré rougi de coquelicots... : 129, 185

—

Jouets (Les) : 189, 275

—

La nuit, quand l'ombre est de silence et de velours... : 113, 303

—

Les grands eucalyptus sont ruisselants de lune... : 305

—

Portraits (Les) : 315, 316

—

Printemps : 114-115

—

Quinta (La) : 111, 268-269, 326

—

Sécheresse dans la pampa : 117

POÈMES

—

Arrivée (L') : 116, 128, 147, 215, 323

—

Dans la pampa : 181, 270-271

—

Denise, écoute-moi, tout sera paysage... : 204, 255, 305

—

Dialogue conjugal : 19

—

Encrier, oasis noire... : 230

—

Front contre la vitre ou le Rondel qui n'en est pas un (Le) : 19

—

Impressions de haute mer : 108, 261, 271

—

Je serai franc ainsi qu'une main grande ouverte... : 64, 69, 71, 74

—
La fervente Kha-Li ne pouvait se consoler de la guerre : 32, 116, 128, 137, 148, 159, 182, 261, 300

—
Le doute suit mes vers comme l'ombre ma plume : 63, 76

—
Mais voici venir les Créoles... : 107-108, 156, 263

—
Orage (L') : 178

—
Promenade à terre (La) : 116, 207

—
Promenade dans l'escale (La) : 89, 102, 258

—
Soir créole : 112, 140, 148, 158, 172, 309

—
Sonnet capital (Le) : 19, 20

—
Tu mourus de pansympathie... : 19, 264

—
Tu sais pousser les mots aux rails luisants des rimes... : 139, 301

—
Un pantalon, une tunique et un képi... : 32

—
— Valériane ou Véronal... : 19

DÉBARCADÈRES

—
Chanson du baladin (La) : 62, 72, 81

—
Colons sur le Haut Parana : 34, 188

—
Comme un boeuf bavant au labour... : 271, 301

—
Derrière ce ciel éteint : 115, 142, 195, 223

- Équateur : 52
- Gaucho (Le) : 126, 189, 223
- Iguazu : 296
- La montagne prend la parole : 188, 275
- Marseille : 161, 187-188, 223, 257, 301
- Nous sommes là tous deux comme devant la mer... : 192, 256, 323
- Paquebot : 172, 255, 307
- Plus de trente ans je me cherchai... : 52, 295
- Regrets de France : 44
- Retour à Paris : 180
- Serai-je un jour celui qui lui-même mena... : 222
- Sphère (La) : 254
- Terre (La) : 117, 150, 162, 234

GRAVITATIONS

- 47 boulevard Lannes : 39, 69, 75, 104, 128, 137, 184, 240, 270
- 400 atmosphères : 35, 151, 184-185, 240, 267, 295
- À Lautréamont : 88, 95, 101, 242, 246
- À une enfant : 110, 181, 270, 295

- Alarme : 39, 41, 43, 129-130, 138, 161, 179, 182, 266, 296, 317
- Allée (L') : 35
- Apparition : 35-36, 42, 61, 68, 73, 178, 239, 254, 297
- Au creux du monde : 44
- Au feu ! : 39, 120, 166, 186, 188, 226, 240, 302, 306
- Belle au bois dormant (La) : 245
- Belle Morte (La) : 59, 65, 66, 71, 72, 80, 85, 112, 148, 155, 186, 213-214, 240, 303
- Coeur : 57, 141, 149, 178, 297, 330
- Colonies, ô colonies, ardeurs volantes... : 113, 184, 278
- Commencements : 21, 29-30, 59, 65, 74, 77, 80, 84, 239
- Départ : 90
- Distances : 175
- Échanges : 295
- Équipages : 60, 75, 83, 215, 239, 295, 322
- Haut ciel : 42, 174, 296
- Haute mer : 83, 179, 239, 296, 304
- Hier et aujourd'hui : 188, 240
- Les vieux horizons déplacent les distances, les enfument... : 189
-

Loin de l'humaine saison : 65, 75, 80, 85, 161, 269, 288

—

Mathématiques : 34, 37

—

Matin du monde (Le) : 112, 141, 151, 168, 186, 240, 272, 296

—

Montevideo : 321, 330

—

Mouvement : 30

—

Nuage (Le) : 183, 296, 298

—

Observatoire : 126-127, 177, 186, 240, 276

—

Offrande : 122, 150, 161, 225, 300, 331

—

Ordre : 104, 176

—

Portrait (Le) : 62, 69, 71, 78, 118, 128, 144, 148, 166, 176, 187, 221, 240, 316, 327

—

Prairie : 43

—

Projection : 36, 176

—

Prophétie : 30, 75, 83, 304

—

Rencontres : 34, 85-86

—

Rêve : 37, 42

—

Réveil : 34, 59, 188

—

Revenante (La) : 28

—

Sans murs : 34, 58, 82, 83, 304

—

Survivant (Le) : 35, 59, 84, 248, 299

- Table (La) : 36, 52, 103-104, 187
- Terre : 36, 104
- Tiges : 260-261
- Un homme à la mer : 35, 52, 68, 73, 83, 102, 117, 172, 174, 242, 296
- Une étoile tire de l'arc : 41, 126, 148, 173, 305, 318, 319, 329
- Vertige : 35
- Village sur les flots (Le) : 61, 66, 72, 77, 81, 239-240, 288
- Vivre : 104
- Yeux de la morte (Les) : 316

LE FORÇAT INNOCENT

- Approchez-vous, baissez les yeux sur mon amour... : 282
- Autre Amérique (L') : 24, 115, 121, 129, 141, 149, 183, 271-272
- Chambre voisine (La) : 44
- Cœur : 61, 121, 129, 195, 214-215, 318
- Dans la chambre où je fus rêvant un long lézard... : 58, 59, 67, 73, 82
- Dans la forêt sans heures... : 168, 173, 304
- Dans son château l'enfant à la nourrice... : 26
- Dans votre grand silence... : 24, 155, 270

- Échanges : 94, 100, 102
- Elle avance, elle s'éloigne... : 42
- Émigrant (L') : 162, 240-241
- Étoile (L') : 25
- Faon (Le) : 28, 32
- Feux du ciel : 188, 240
- Fleurs du papier de ta chambre (Les) : 279, 289
- Forçat (Le) : 61, 63, 65, 69, 71, 73, 80, 84, 152, 216-217, 222, 233, 240, 282
- Grands yeux dans ce visage... : 61, 65, 109, 128, 137, 147, 184, 282-283
- Je cherche autour de moi plus d'ombre et de douceur... : 150
- Je choisis un peuplier... : 25
- Je suis si loin de vous dans cette solitude... : 43
- Le : 111, 124, 255
- Le ciel se penche sur la Terre et ne la reconnaît plus... : 28
- Malade (La) : 35
- Métamorphose : 24, 30, 272
- Miroir (Le) : 296
- Musée Carnavalet : 214, 240, 277, 332
-

- Ô montagnes décrépites... : 36
- Oloron-Sainte-Marie : 41, 109, 133, 155, 181, 190, 282
- Plein ciel : 83, 236, 273
- Quatorze voix en même temps... : 127, 154, 235
- Réveil : 82, 241
- Saisir quand tout me quitte : 34-35
- Sans Dieu : 124, 137
- Soleil : 41
- Tornade de sommeil : 249
- Tout seul sans moi, tout privé de visage... : 241
- Tu t'accuses de crimes... : 118, 155, 194, 196, 302, 320
- Un boeuf gris de la Chine... : 242
- Visage qui m'attire en mes secrètes rives... : 140, 254
- Vivante ou morte, ô toi qui me connais si bien... : 39
- Yeux (Les) : 44

LES AMIS INCONNUS

- À Ricardo Güiraldes : 28, 163, 180
- Ainsi parlait je sais bien qui... : 123, 138, 147, 156, 194, 262, 273, 295

Allée (L') : 62, 66, 72, 77, 297

—

Alter ego : 123, 145, 194, 216, 236, 243, 245, 259, 273, 295, 318, 319, 322, 331

—

Âme (L') : 32, 41, 273

—

Âme proche (L') : 273

—

Amis inconnus (Les) : 110, 118, 142, 148-149, 164, 196, 250, 310-311, 317

—

Antilope (L') : 28, 89, 96, 97, 102, 197, 236, 309

—

Arbre (L') : 116, 166, 189, 223, 280, 309

—

Attendre que la Nuit, toujours reconnaissable... : 38

—

Aube dans la chambre (L') : 120, 162, 191, 276, 290

—

Ce sont bien d'autres lèvres... : 110, 112, 155, 250

—

Chevaux du Temps (Les) : 119, 157, 288

—

Demeure entourée (La) : 111, 251, 300

—

Elle n'est plus que du silence... : 36

—

Escalier (L') : 176

—

Étranger à l'affût et parfois loin de moi... : 159, 178, 243

—

Faire place : 125, 140, 222

—

Figures : 120-121, 141, 271, 299, 307

—

Hors-venu (Le) : 35, 59, 65, 85, 113, 151, 171, 185-186, 191, 241, 244, 295

—

Je me souviens — lorsque je parle ainsi... : 25, 116, 160, 288

- Je suis une âme qui parle... : 60, 71, 225, 317, 330
- La lampe rêvait tout haut qu'elle était l'obscurité... : 26, 184, 305
- Lui seul : 34
- Mains photographiées (Les) : 278-279
- Mes frères qui viendrez, vous vous direz un jour... : 167, 227
- Monde en nous (Le) : 61, 76, 233
- Nuage (Le) : 63, 70, 247-248, 318
- Oiseau (L') : 197-198, 216, 236, 259, 322, 328
- On voyait bien nos chiens perdus dans les landes... : 114, 139, 158, 172, 273
- Plein de songe mon corps, plus d'un fanal s'allume... : 108, 139, 158, 177, 254, 309
- Poids d'une journée (Le) : 173, 233, 323
- Pommier (Le) : 27, 32
- Portes : 27
- Pour un poète mort : 112, 154, 186, 273
- Protégeons de la main ta lumière, mon cœur... : 24, 236
- Puisque je ne sais rien de notre vie... : 179-180, 304
- Quand le soleil... — Mais le soleil qu'en faites-vous... : 108, 140, 182, 243, 331
- Regret de la Terre (Le) : 273
-

Rêverie (La) : 26, 142, 159, 167, 174, 318

—

Sillage (Le) : 58, 68, 76, 83, 152, 318

—

Solitude : 85, 91, 141, 196

—

Souvenir (Le) : 124, 139, 277

—

Spectateur (Le) : 125, 161, 162, 172, 179, 183, 241

—

Tapis vert (Le) : 104

—

Toujours sans titre : 29, 183, 324, 330

—

Un poète : 180, 304

—

Ville des animaux (La) : 31-32

—

Visages de la rue, quelle phrase indécise... : 37

—

Visite de la nuit : 83, 113, 118, 139, 159, 180, 184, 187, 271, 282, 293, 296, 307

—

Vivre encore : 24, 36, 59, 62, 66, 73, 79, 83, 85, 236, 257

LA FABLE DU MONDE

—

Allons, mettez-vous là au milieu de mon poème... : 59, 60, 83, 236

—

Arbres malgré les événements... : 120, 144, 166, 177, 236, 264

—

C'est la couleuvre du silence... : 158, 186, 305

—

Celui qui chante dans ses vers... : 62

—

Chaos et la Création (Le) : 38, 89, 102, 121, 123, 130, 131, 147, 157, 158, 166-167, 172, 199, 200, 207, 246-247, 277

- Chevaux sans cavaliers : 142, 152, 173, 191, 236, 248
- Corps (Le) : 57, 89, 96, 100-101, 101, 302
- Dans cette grande maison que personne ne connaît... : 20, 156, 171
- Dans l'oubli de mon corps : 118, 125, 185, 237, 252, 276
- Dans une goutte de la mer... : 93, 99, 100, 103
- Descente de géants : 37
- Dieu crée l'homme : 123, 138, 160, 194, 223, 261
- Dieu crée la femme : 121, 156, 308-309
- Dieu parle à l'homme : 125, 155, 190, 251
- Dieu pense à l'homme : 61, 93, 96, 199, 246, 271
- Emmêlé à tant d'étoiles... : 201
- Enfant et la Rivière (L') : 121
- Enfant et les Escaliers (L') : 141, 150, 173
- Je sors de la nuit plein d'éclaboussures... : 32, 261
- Je suis seul sur l'océan... : 21
- L'obscurité me désaltère... : 128, 128-129, 137, 138, 192, 224, 248, 281, 310, 312
- La Lenteur autour de moi... : 317-318
- Le silence cherche un abri... : 289-290
-

Lettre à l'étoile : 127, 135, 278

—

Mer secrète (La) : 233-234, 235, 300

—

Métamorphoses : 24

—

N'oublie pas non plus tous ceux... : 93, 198, 199

—

Nocturne en plein jour : 184

—

Nuit en moi, nuit au dehors... : 64, 71, 78, 162, 172-173, 249-250

—

Ô Dieu très atténué... : 62, 134, 162, 199, 200

—

Premier Arbre (Le) : 134, 175, 199, 251

—

Premiers jours du monde : 91, 117, 154, 189, 256, 277-278, 279, 289, 295, 298

—

Prière à l'inconnu : 135, 144, 163, 164, 194, 200, 201, 213, 243, 269, 270, 293, 298

—

Puisque nos battements... : 190-191, 225-226

—

Quand le sombre et le trouble et tous les chiens de l'âme... : 182, 236

—

Rien qu'un cri différé qui perce sous le coeur... : 89, 103, 288

—

Tristesse de Dieu : 59, 60, 63, 66, 67, 69, 74, 78, 79, 85, 93, 100, 128, 134, 167, 174, 199, 200, 213, 224, 243, 255

1939-1945 :

—

À l'homme : 139, 147, 194, 268

—

Aérien bestiaire : 127, 236

—

Arbres dans la nuit et le jour : 122, 127, 138, 149, 166, 179, 296, 312

- Captive (La) : 121, 122, 156-157, 195, 252, 263, 302
- Ce peu... : 61, 64, 71, 80, 81, 83, 236, 237
- Céleste apocalypse : 38, 129, 137, 164, 176, 279, 328
- Ciel et terre : 60, 70
- Compagnons du silence, il est temps de partir... : 197, 265
- Couleurs de ce jour (Les) : 291
- Des deux côtés des Pyrénées : 139, 150, 196, 254
- Dialogue avec Jeanne : 125, 138, 143, 155, 169, 177, 202, 264, 266, 298
- Dormeuse (La) : 195
- Enfant assassiné (L') : 107
- Faisant bouger le jour : 166, 178
- Feuille à feuille : 252
- France : 122, 128, 155, 156, 185, 203, 230, 263, 270, 309
- Hommage à la vie : 22, 89-90, 100, 102, 284
- Homo sapiens : 65, 78, 80, 84, 294
- Il est place en ces vers pour un jour étoilé... : 35, 109, 118, 129, 137, 145, 149, 185, 187, 207, 310, 324
- Jeunes filles de Jean Giraudoux : 129, 131, 156, 165, 173, 221, 235-236
- Mais c'est lui : 289

- Maladie : 109, 145, 186, 226
- Mort en peine (Le) : 64, 139, 174, 177, 225, 237, 252, 303
- Ô calme de la mort, comme quelqu'un t'envie... : 84, 126, 171, 261
- Offrande : 84, 252
- Paris : 116, 141, 150, 203, 230
- Petit Bois (Le) : 127, 249, 307
- Pins : 127, 135, 141, 155, 273-274
- Plein ciel : 25, 65, 69, 71, 78
- Relais (Le) : 38, 108, 122, 138, 156, 174, 258-259, 297
- Rencontre : 60, 68, 72, 78, 288, 306
- Ressuscité (Le) : 92, 96, 97-98
- S'il n'était pas d'arbres à ma fenêtre... : 160, 172
- Sans nous : 89
- Souffrir : 166, 194, 280, 291
- Temps des métamorphoses (Le) : 24, 127, 161, 247
- Testament : 90, 99, 234
- Tu disparaîs : 125-126, 138, 174, 225
- Tuerie : 305
-

Visages : 118, 165, 249, 291

À LA NUIT

—
À la nuit : 62, 66, 71, 81, 114, 140, 143, 148, 176, 177, 264, 265-266, 276

—
Ces longues jambes que je vois... : 143, 151, 204

—
Du fond des âges : 127, 143, 175

—
Visages : 65, 67, 72, 78, 214, 281, 297

OUBLIEUSE MÉMOIRE

—
À la femme : 121, 122-123, 123, 126, 129, 131, 145, 161, 165, 195, 223, 277, 292, 323

—
À un poète : 90, 95, 97, 98, 103, 246

—
À un sculpteur : 208

—
Attente : 121, 151, 196, 197, 262

—
Bon voisinage : 72, 76, 83, 86, 171, 210

—
Cependant que j'écris un géant m'examine... : 129, 165, 322

—
Champs-Élysées : 59

—
Chaque âge a sa maison, je ne sais où je suis... : 64

—
Colombe (La) : 73, 77, 87, 178, 224, 292

—
Confusion : 90, 100, 102, 186, 234, 245

—
Coq (Le) : 158, 167, 175, 236

—

Dans la rue : 127, 169, 253, 327

—
Escalier (L') : 42, 141, 175, 223, 305, 332

—
Et l'on rencontre parfois, avenue du Bois... : 217

—
Genèse : 142, 144, 184, 200, 224, 305

—
Giralda (La) : 89, 97, 100, 212

—
Guerre et paix sur la terre : 124, 128, 187, 190, 231, 238, 291

—
Hommage au poète Julio Herrera y Reissig : 126, 188, 205, 207, 261, 284, 288, 300

—
Homme (L') : 42, 174, 281, 293-294

—
Il a plu si fort que la mer est douce... : 107, 276

—
Interrogations : 139, 159, 205-206, 227

—
J'aurai rêvé ma vie à l'instar des rivières... : 150, 257, 293

—
Je vous rêve de loin, et, de près, c'est pareil... : 90, 148

—
L'oubli me pousse et me contourne... : 268, 295, 304

—
La terre chante : 60, 73, 75, 79, 81, 88, 108, 109, 131, 145, 179, 189, 217, 229, 263, 283, 297, 323, 327

—
Madame : 62, 67, 77, 85, 142, 173, 195, 211, 265, 269, 279

—
Mais avec tant d'oubli comment faire une rose... : 270

—
Me faut-il tant de jours pour qu'un jour je délivre... : 253-254

—
Mer (La) : 111, 174, 247, 307

—

Mer proche (La) : 63, 71, 80, 121, 155-156, 209-210, 235, 245, 251, 302, 323

—

Mon cœur tout d'un coup gagne la montagne... : 63

—

Nerfs (Les) : 124, 138, 187

—

Oiseau de vie (L') : 42, 130, 145, 154, 191-192, 237, 331

—

Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire... : 109, 123, 126, 152, 185, 268

—

Planète (La) : 217-218

—

Portrait : 41, 121, 138, 148, 162, 276

—

Premiers jours du monde : 157, 165-166, 268

—

Sonnet : 45, 60, 65, 67, 79, 81, 84, 85, 86, 148, 150, 158, 184, 190, 214, 226, 330

—

Sursis (Le) : 217

—

Survivre : 124, 152, 162, 186, 234, 237

—

Terre (La) : 129, 137, 218

—

Un Braque : 104, 132, 244

NAISSANCES

—

Ce pur enfant : 37, 122, 139, 150, 171, 299

—

Confiance : 113, 129, 184, 188, 238

—

Fugitive naissance : 127

—

Galop souterrain (Le) : 118, 187, 318

—

- Insomnie : 152, 185, 221, 233, 236, 320
-
- Malade (Le) : 39, 149, 166, 181, 204-205, 222, 227
-
- Paris : 87, 89, 123, 173, 188-189, 204, 228, 280, 284, 309
-
- Sang (Le) : 126, 228, 270
-
- Sort-il de moi ce chien avec sa langue altière... : 64, 236, 269
-
- Visage (Le) : 177, 212

L'ESCALIER

-
- Ange des catacombes (L') : 153, 154-155, 177, 201, 202, 224, 245
-
- Chant du malade (Le) : 59, 67, 68, 83, 149, 163, 179, 214, 237, 277, 284, 323
-
- Croire sans croire : 62, 67, 71, 76, 87, 111, 149-150, 185, 330
-
- Deux Soleils (Les) : 88, 96, 98-99, 100, 101, 102, 128, 166, 257, 302
-
- Escalier (L') : 40, 41, 118, 152, 157, 171, 175, 193, 288, 310
-
- Extra-systoles : 154, 167, 278
-
- Interlocutrice incertaine (L') : 128, 302
-
- Ironie (L') : 22, 55, 114, 126, 139, 146, 160, 193, 237, 242, 289, 307
-
- La Seine parle : 146, 158, 178, 223, 305
-
- Mon Dieu : 130, 135
-
- Notre ère : 120, 146, 157-158, 167, 168, 169, 183, 231, 292
-

Shéhérazade parle : 128, 137, 247

—
Une main entre les miennes... : 24, 114, 129, 161, 214, 237, 242, 262

LE CORPS TRAGIQUE

—
À nos amis hongrois : 131, 150, 201, 230-231

—
À Saint-John Perse : 125, 140, 147, 159, 208, 266, 299

—
Air (L') : 137, 144

—
Arbre-fée (L') : 133-134, 208

—
Au soleil : 109, 141, 185, 299

—
Chercher sa pensée : 147, 148, 150, 206, 207, 227, 256, 323, 334

—
Dans le silence du matin... : 64

—
Dieu derrière la montagne : 92, 98, 100, 103, 269

—
Don des larmes (Le) : 108, 111, 139, 160, 166, 177, 195, 234, 237, 306, 330

—
Femme planétaire (La) : 136

—
Finale : 162-163, 201, 212-213, 291-292

—
Il vit toujours, il en fait ses excuses... : 63, 69, 274

—
J'ai veillé si longtemps que j'en suis effrayant... : 127, 130-131, 137, 192, 241, 274

—
La tortue parle : 108, 150, 241, 266-267

—
Le héraut du soleil s'avance... : 131, 147, 187, 237-238

Le monde allait à reculons... : 88, 95, 98, 102, 234, 236

—

Les pleins pouvoirs de Shéhérazade : 247

—

Londres : 32, 42, 241

—

Ma dernière métamorphose : 21, 24, 38

—

Métamorphoses : 25, 47

—

Milieu de la nuit (Le) : 64, 166

—

Mirliton magique (Le) : 20, 60, 68, 73, 76, 77, 86, 87, 131-132, 210-211, 245

—

Mon enfance voudrait courir dans la maison... : 62, 67, 71, 87, 116, 189, 212, 243, 267, 330

—

Ô vie où poussent sans effort... : 187, 221

—

Oreilles d'âne, trompe de boeuf et paturons... : 165, 328

—

Paysages : 53

—

Pour avoir demandé à vivre, vous serez durement punis... : 142, 228

—

Pour ces yeux verts, souvenir de quels mondes... : 114, 144, 149, 160, 192, 243

—

Quand le cerveau gît dans sa grotte... : 21, 116, 156, 197

—

Quelqu'un : 61, 68, 76

—

Rochers : 114, 122, 138, 157, 260

—

Rythmes célestes : 142, 151

—

Statues à Venise : 92, 95, 96, 97, 188

—

Un arbre est une bête... : 128, 171, 188

—

Un cheval confidentiel... : 64, 76, 78, 297

—

Une apparition tonnante de corbeaux... : 140, 150, 185, 237, 249

—

Venise : 61, 142, 144, 147, 211, 250, 256-257, 282, 299, 303, 313, 321, 322

fin