

## EMPLOI DE LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE SUR LES VARIANTES DU POÈME *A UN JOUR* DE SIMONE WEIL

GIZELLA GUTBROD

École supérieure de Eszterházy Károly  
Département de français  
Egészségház u. 4  
H-3300 Eger  
Hongrie  
gizellagutbrod@yahoo.fr

**Abstract:** The mystical philosopher Simone Weil is lesser known as a poet. Her few poems express her mystic experience; her longest poem, *A un jour (To the sun)* has an interesting genesis. It happens rarely in genetic research that we possess all the textual variants. This allows the author of the present paper to prepare the pre-text of the poem and to draw the resultant conclusions. In the process of analyzing the poem, we can observe some elements of the functioning of the verse technique influenced by Paul Valéry, the organizing role of rhyme and sounds, which have metaphysical bearing. The force that controls the imagination as a result of the fixed form is part of the transcendent technique. The biographical importance of the genetic analysis of Weil's poems lies in the fact that the mystical experience leads to determining form. This means the abandonment of philosophical discourse, poesy becomes the only possibility of expression.

**Keywords:** mysticism, genetic analysis, metrical form, Simone Weil

La critique génétique est une méthode littéraire relativement nouvelle. Elle a été lancée par un groupe de travail qui s'occupait de la réalisation des éditions critiques. Actuellement l'ITEM (Institut des Textes et des Manuscrits Modernes du CNRS) qui est devenu un important centre de recherche sur ce sujet, travaille sur des textes poétiques comme ceux de Baudelaire, Nerval, de Vigny, Valéry. Cependant c'est l'édition des œuvres romanesques qui prédomine. Notre article a deux objectifs, présenter d'une part l'utilisation de la méthode génétique sur un corpus poétique même si l'arsenal catégoriel est restreint; d'autre part nous aimerions caractériser la technique d'écriture de

la philosophe Simone Weil dont les poèmes peu nombreux sont méconnus en France. Faire connaître en Hongrie les écrits de Simone Weil, son style d'écriture paraît important vu son influence indirecte à travers les œuvres du poète hongrois János Pilinszky. L'analyse des manuscrits weiliens a permis de voir les étapes d'écriture poétique et sert à préparer l'édition du volume *Poèmes suivis de Venise sauvée* dans les *Œuvres Complètes* de Simone Weil chez Gallimard.

La critique génétique représente un changement fondamental dans la critique littéraire. Elle ne reconnaît plus la suprématie du texte définitif et met l'accent sur le processus de l'écriture. L'écriture n'est plus conçue en tant que processus téléologique en vue de la création du texte imprimé. Le texte imprimé n'est jamais parfait, il ne représente qu'un moment de stabilité, un moment de saturation. Pour le généticien le texte est un tissu mobile à l'opposé de la conception des structuralistes pour qui le texte représente un système clos. Le généticien s'intéresse plutôt à l'exercice de l'esprit qu'à son produit. Selon cette conception, un ouvrage n'est jamais achevé, mais abandonné. Le généticien tente de saisir ce texte en mouvement, essaye de définir le caractère des changements, les allées-retours sont nombreux, et les détours, des directions abandonnées, le mouvement n'est jamais linéaire. Nous essayons de décrire la genèse d'un poème de Simone Weil avec cette nouvelle méthode. Nous évitons de comparer les versions successives au texte définitif. Toutes les versions doivent être prises en considération et appréciées pour leurs propres valeurs.

A la Bibliothèque Nationale de France on conserve un grand nombre de brouillon du poème *A un jour*, plus de 260 pages<sup>1</sup>. Elles ont permis de retracer étape par étape sa genèse. Il est très rare que le généticien dispose d'une source de document si importante. La critique génétique a ses limites de travail à cause d'un manque de manuscrit complet ou insuffisant. Mme de Lussy, responsable du fond Simone Weil nous a rendu accessible le dossier de travail sous forme de photocopies. Ce dossier de 140 pages regroupe en seize états principaux les brouillons cotés de A à P. Dans les versions A, B et C le poème atteint une ampleur de VIII strophes. A ce stade, Simone Weil ouvre un cahier pour continuer à travailler sur le poème qui s'allonge et atteint sa taille maximale de XVI strophes. La rédaction du poème est terminée, mais le travail n'est pas fini. On assiste à une mise au point dans les quatre versions suivantes (D à H). Simone Weil, en fuyant Paris en 1940 sans

<sup>1</sup> Simone Weil a composé 9 poèmes dont *A un jour* en 1938, ils sont publiés avec sa pièce de travail inachevée *Venise sauvée : Poèmes suivis de Venise sauvée*, Paris : Gallimard, 1968.

rien sur elle, essaye de reconstituer le poème de mémoire dans la version M. Ce document précieux de la fixation, de la stabilisation d'une œuvre encore en mouvement sera analysé plus profondément. La version N sera envoyée à un ami de cagne, Guillaume Guindeg, à qui elle demande la publication du texte. Son origine juive la poussant à l'exil, elle lui confie une copie dactylographiée pour que le poème ne se perde pas. L'étape suivante, la version O est un texte de confrontation. Simone Weil, ayant reçu le texte laissé à Paris le compare à la version écrite de mémoire et effectue des retouches sur quelques strophes. Elle travaille sur le poème jusqu'à sa mort prématurée deux ans plus tard. La dernière version (P) garde ses corrections effectuées à l'hôpital.

Nous avons tenté de retranscrire l'intégralité de ce dossier, mais naturellement on ne peut pas échapper à l'erreur de la subjectivité, même à ce niveau purement technique. La lecture matérielle dépend de la personnalité de son lecteur qui sait ce qu'il veut lire. La bonne connaissance du texte définitif influence l'attention au cours de la retranscription du texte. Le travail était long et minutieux. La transcription synoptique utilisée met les différentes variantes l'une sous l'autre. Nous avons voulu mettre en évidence la progression du poème, comparer les changements vers par vers. Un avant-texte de 30 pages a été obtenu pour observer les corrections strophe par strophe, et à l'intérieur de chaque strophe, vers par vers.

### La question de la rime

Dans le texte définitif le poème se compose de XVI strophes à 10 vers. La disposition de rime est complexe elle se compose de l'alternance de rime croisée, de rime plate et de rime embrassée : ababccdeed. Simone Weil est surtout connue en tant que philosophe, et peu comme poète. Au moment de la composition du poème en question *A un jour*, Simone Weil dispose déjà d'une certaine pratique poétique. Son œuvre précédente *Prométhée* avait été envoyée à Paul Valéry qui lui avait écrit «une lettre élogieuse et très aimable»<sup>2</sup>. Cette forme de rime est souvent utilisée par Valéry (*Aurore*, *La Pythie*). Simone Weil était certainement influencée par ces poèmes comme par toute l'œuvre de Valéry. Elle suit les cours poétique de Valéry au Collège de France, commente ses idées sur l'art et sur la création poétique. La forme

<sup>2</sup> Lettre de Simone Weil à G. Guindeg citée dans Simone Pétrement : *La Vie de Simone Weil*, tome II, Paris : Fayard, 1973 : 277-279, p. 279.

classique est une nécessité chez les deux auteurs. Selon Simone Weil, la rime est le malheur du vers<sup>3</sup>. Elle pense que les formes fixes (rime et rythme) sont une contrainte inévitable dans la construction poétique. La rime limite l'imagination, cette souffrance de l'artiste est le prix du poème.

Pour illustrer le rôle primordial de la rime nous pouvons citer l'exemple de la genèse du poème *Été* de Valéry où le couple de rimes ruches/cruches à elle seul déclenche l'écriture. Comme la rime en général se fixe dès le début, son changement est rare. Dans ce poème, Valéry essaye de la changer mais très vite il revient à l'état primitif. Le poème *A un jour* a une disposition de rime beaucoup plus complexe que celle du poème *Été*. Simone Weil change très rarement la rime au cours de la longue élaboration de son poème. Le changement de mot de même sonorité n'est pas considéré par nous comme changement de rime. La strophe XII, vers 2 se termine dans les variantes successives comme suit : *plié, dénié, pliés, dépliés, pieds, déniés, oubliés, liés* ; dans ce cas il faut parler de la recherche de la rime. Notons tout de suite la méthode de travail de Simone Weil qui revient souvent à l'ancienne rime, à l'ancien vers. La construction des strophes n'est pas linéaire. Un vers d'une étape ancienne peut être reconsidéré et rejeté de nouveau. Le vers cité était le vers le plus longuement travaillé avec le premier vers de la même strophe.

Analysons la deuxième partie de cette douzième strophe marquée par un exemple très intéressant de changement de rime :

- D 4 Môme en marche au milieu d'un champ  
L'opprobre et l'amère fatigue  
Barrent comme une morne digue  
Les flots du matin caressant.
- E 8 L'opprobre et la fatigue amère  
Ont arrêté mieux que la pierre  
Le flot du matin caressant.

Le couple de rime fatigue/digue sera remplacé par le couple amère/pierre et ce changement est dû à la simple inversion de l'épithète et du nom du syntagme : amère fatigue en fatigue amère. Simone Weil continue à jouer avec des rimes. Dans l'étape suivante elle modifie la rime :

<sup>3</sup> «L'équivalent dans l'art de ce règne de la nécessité, c'est la résistance de la matière et les règles arbitraires. La rime impose au poète dans le choix des mots une direction absolument sans rapport avec la suite des idées. Elle a dans la poésie une fonction peut-être analogue à celle du malheur dans la vie. Le malheur force à sentir avec toute l'âme l'absence de la finalité.» *Attente de Dieu*, Paris : Fayard, 1966 : 169.

G 12 L'opprobre et la fatigue amère  
Opposent leur triste barrière  
Au flot du matin caressant.

Ensuite elle inverse l'ordre des vers :

G 15 Partout se dresse une barrière  
D'opprobre et de fatigue amère

Enfin elle rétablit l'ordre des vers, modifie la rime, 'barrière' devient prédicat :

G 23 L'opprobre et la fatigue amère  
Ont barré les cieux et la terre

Nous sommes très proches de la version définitive

L'opprobre et la stupeur amère  
Auront interdit ciel et terre.

Cette image de la douzième strophe demande plus de travail dans l'avant-texte. Simone Weil essaie de formuler ici une des idées de bases du poème, notamment que la privation du jour, du soleil est moins grave que la privation de la lumière intérieure, le manque du sentiment de dignité. Cet exemple de la deuxième strophe a permis de suivre pas à pas ce plaisir combinatoire de Simone Weil, jeux qui était beaucoup apprécié et pratiqué par Valéry.<sup>4</sup>

### La construction des strophes

Jusqu'à présent nous avons étudié les changements de rime au niveau de la strophe déjà construite qui a atteint déjà sa taille maximale de 10 vers. L'avant-texte montre le rôle générateur de la rime dans la construction même de la strophe. Dans les premiers jets des strophes le changement des rimes est naturel. Le début de strophe est un moment de recherche d'idée par la rime, un

<sup>4</sup>N. Celeyrette-Pietri : «Le bricolage du poète, travail du vers dans les manuscrits de Valéry», in : *Leçon d'écriture ; ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, Paris : Minard, 1985 : 93-107. Nicole Celeyrette-Pietri donne des exemples concrets à ce processus combinatoire de Valéry (p. 104) qui n'est autre qu'une des voies de l'intellect en acte, celle de l'analogie.

moment psychologiquement tendu et incertain. Nous devons noter que Simone Weil procède rarement à une recherche systématique de rime. Quatre occasions ont pu être recensées, toutes sont issues du cahier de brouillon. Dans la marge se trouve des listes des mots homophones, liées en majorité à la seizième strophe.

C'est la strophe XVI, la strophe finale qui a eu la plus longue gestation. Dès la première ébauche (version A), Simone Weil utilise, encadre le poème par le mot *jour*. Elle débute le poème et le termine par ce mot. Cette forme cadre sera maintenu jusqu'à la version G où le premier mot sera changé. Par contre le mot *jour* sera maintenu en position finale dans toutes les variantes de la strophe XVI. La construction de cette strophe est particulière du point de vue de la rime. En ce cas, à l'inverse de la construction des autres strophes, Simone Weil doit travailler à rebours en commençant par le dernier vers. Deux pages de l'avant-texte est nécessaire pour énumérer des ébauches de strophe avant qu'elle atteigne sa forme de 10 vers et que ses rimes se stabilisent (version H 20). Après ce stade de travail, Simone Weil n'apporte plus de changements qu'à l'intérieur des vers.

On ne possède pas la naissance du poème, les trois premières strophes étaient déjà créés sur la première feuille de l'ensemble des manuscrits. À l'écriture d'un roman la première phrase détermine la tonalité de toute l'œuvre. Les recherches génétiques ont démontré que l'écrivain, souvent pour se débarrasser de l'angoisse de cette première phrase, commence son travail par le milieu ou par la fin. Dans la composition du poème, Simone Weil suit une progression linéaire, elle commence l'œuvre par le début. Cette linéarité n'est pas maintenue, regardons l'ordre de la composition des strophes :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 8, 10, 12, 11, 16, 15, 13, 14

L'inversion la plus frappante est la place de la strophe finale, la strophe XVI. Après que le poème eut atteint une certaine ampleur, le poète essaye de dominer l'œuvre, voir vers où elle va dans son mouvement et qu'elle peut être son mouvement final. Ce souci est présent très tôt dans la composition du poème. Les premiers fragments de la strophe finale apparaissent dans la variante E, après l'ouverture du cahier de brouillon. Nous trouvons pour la première fois des indications (trois étoiles), qui divisent les trois premières strophes du reste du poème. Effectivement, dans la version finale, Simone Weil indique trois parties : la première se compose de trois strophes, ensuite les dix strophes suivantes, et en symétrie la troisième partie comporte trois

strophes. Simone Weil, dans cette phase de travail prévoit une partie finale de plusieurs strophes. Dans la phase suivante (variante G) quand le poème a déjà XII strophes, elle indiquera par trois étoiles, le début de la dernière partie avant cette strophe XII. A ce stade de travail, la treizième strophe précède la strophe XII. Nous pensons que Simone Weil avait en tête de composer cette deuxième partie de 9 strophes, comme prolongation proportionnelle des trois premières strophes.

Dans les manuscrits, Simone Weil ne désigne pas ses strophes par des numéros. L'ordre des strophes se stabilise par une mise au propre continue. La distinction des variantes se basait sur ces retranscriptions. Ces variantes sont des feuilles dactylographiées où des manuscrits. Simone Weil a une écriture volontairement très ordonnée, facile à la lecture. Elle s'était forcée à rendre lisible d'une manière presque scolaire son écriture. Dans les manuscrits de l'avant-texte cette forme ordonnée est maintenue, même dans les corrections, des ajouts. Le cahier de brouillon qui n'était pas certes destiné au public garde une unité graphique. Il paraît significatif que la variante reconstituée de mémoire apporte un changement. Sous la pression de retranscrire vite le texte qui revient en mémoire, cette volonté de la belle écriture cède la place à une forme plus saccadée, moins unie. Les lettres sont moins liées ; une écriture moins contrôlée, plus naturelles est visible.

La toute première feuille du dossier est une page dactylographiée que nous pourrions considérer comme la première version du poème. Les quatre strophes de cette feuille forment une unité. Les trois premières strophes et la future neuvième strophe sont utilisées comme clôture. Ce poème à quatre strophes commence et se termine par le mot titre le jour. Simone Weil gardera la strophe finale dans l'étape suivante (étape C) quand le nombre des strophes se double. Elle retouchera uniquement les premiers vers, et les incorporera dans le poème (version D). A partir de ce stade du travail, de la version E, elle essaye de voir l'ensemble du poème. Le souci de la maîtrise de la structure reste sa préoccupation majeure. Elle prévoit un poème qui se compose de trois parties proportionnées de 3 – 9 – 3 strophes. Elle ne respectera pas cette composition symétrique, au lieu de 15 strophes prévues, le poème atteindra une longueur de 16 strophes.

### **Le caractère des corrections**

Avec la fermeture du cahier de brouillon se termine l'histoire de la construction du poème. Dans les variantes successives Simone Weil n'apporte plus de

changement, elle retravaille uniquement des vers, en général des vers des 5 dernières strophes qui sont nées à la fin du cahier. Ces corrections peuvent paraître minimales, mais selon Valéry «Il n'y a point de détails dans l'exécution»<sup>5</sup>. L'Architecte de Valéry dans *Eupalinos* qui parle du patient labeur du poète, souligne l'importance de chaque mot du poème.

Citons uniquement un exemple :

V/1-4 Quel effort tord les destinées  
Dont l'or, le fer, le sort, les lois  
Écrasent les vastes années  
Dans l'espace d'un peu de voix !

Le deuxième vers est retouché continuellement, l'ordre de l'énumération connaît tous les changements mathématiquement possibles. Simone Weil hésite finalement entre deux séries, la première est plus sonore : «Dont le sort, le fer, l'or, les lois» où «Dont l'or, le fer, le sort, les lois» qui est plus équilibré du point de vue rythmique étant donné le fait que l'hémistiche se trouve au milieu du vers.

Les corrections n'apportent pas toujours une amélioration. Dans l'avant-texte le vers de la version finale ne correspond pas toujours avec la dernière correction. Il lui arrive de reprendre le tout premier vers (ex. IV/2.)

Simone Weil utilise très peu d'image dans ces vers. Comme philosophe elle essaie de généraliser, rendre plus abstrait les vers. Dans l'exemple suivant on peut suivre pas à pas l'effacement de l'image concrète (VII/3,4) :

le jour est	La substance morte des trames	C 2
	Qu'en jouant combinent les rois.	
	Tu n'es plus que des cartes inertes	C 4
	Pour un grand jeu jamais fini.	
	Ces mille et mille temps arides	D 3
	Sont les dés d'un jeu défendu.	
	Mille fois mille jours inertes	I 3
	Servent pour un jeu défendu.	
	Ces mille et mille jours inertes	
	Sont un jouet vil et vendu.	(version définitive)

<sup>5</sup> Paul Valéry : *Eupalinos*, Paris : Gallimard, 1924 : 86.

En regardant les quantités de corrections apportées sur l'ensemble de l'avant-texte, on constate des strophes pratiquement sans modification dont les vers ont subi très peu de retouches. Il est signifiant qu'il s'agit de trois strophes consécutives : VIII, IX, X. Elle crée des strophes l'une après l'autre sans hésitation, avec un seul élan sans trop de réflexion. Les autres strophes sont nées plus lentement, les images se modifient comme démontré plus haut. Le type d'écriture change, «l'écriture à programme» est abandonnée pendant une période de trois strophes pour céder la place à «l'écriture à processus<sup>6</sup>».

Dans la création des vers où dans leurs modifications la méthode la plus souvent utilisée est ce que Valéry appelle «la métaphore des mots», procédé quand un mot appelle l'autre par sa sonorité<sup>7</sup>. Dans l'exemple suivant le son 'd' dans les variantes consécutives fait naître le vers définitif :

- I 5    Quand pour tuer et se dissoudre
- J 5    Lorsque pour détruire et dissoudre
- K 7    Dès que pour détruire et dissoudre

Comme dans les poèmes de Valéry, le son générateur le plus fructueux est le son 's'. Dans la même strophe nous en avons deux exemples :

- G 27   Sans fin, sans pouvoir, quoiqu'ils fassent
- J 2    Sans savoir jamais quoiqu'ils fassent VIII/3
- D 3    Ravir les siècles malheureux.
- G 27   Saisir les siècles malheureux. VIII/7

Nous pourrions encore multipliés les exemples, mais cette technique est propre à tous les écrits poétiques où le travail du signifiant prime sur celui du

<sup>6</sup> Terme technique définit par Almuth Grésillon : *Éléments de critique génétique*, Paris : PUF, 1994 : 243 : *écriture à programme* : «type d'écriture qui obéit à un programme préétabli et dont l'élaboration parcourt plusieurs états génétiques» ; *écriture à processus* : «type d'écriture sans phase préparatoire, sans plan, toujours déjà textualisant».

<sup>7</sup> Dans le poème *Été* de Valéry, le mot 'ruche' amène le mot *rocher* puis *roche*, cette «métaphore de mots» est présentée et analysée dans les versions successives par Nicole Celeyrette-Pietri : article cité, p. 95.

signifié. Simone Weil, valérienne dans sa conception poétique, met l'accent sur la sonorité du poème. Par cette méthode, elle suit la grande tradition poétique où le signifiant domine le signifié : « Le poète se soucie moins que le romancier ou l'essayiste de la succession logique ou chronologique, et qu'il accorde plus d'importance à la position spatiale des mots, qu'il donne une certaine initiative au signifiant dans l'élaboration même du signifié<sup>8</sup> ».

### La variante M

Nous avons analysé la genèse du poème à différents niveaux, naissance de la suite des strophes, naissance de la strophe même, naissance des vers et des mots. Pour terminer analysons plus profondément une variante, une seule étape de travail, la variante M.

Recomposé de mémoire, en 1940 comme ne le savons d'une lettre adressée à un ancien camarade de classe, G. Guindey<sup>9</sup>. Cette variante est précieuse car elle est un document exceptionnel qui nous révèle une étape différente dans le processus de la fixation du texte.

Fuyant Paris, la ville ouverte en 1940, elle a dû laisser derrière elle tous ses papiers. Sa mémoire est extraordinaire, vu la longueur du poème de 160 vers, qu'elle recompose pratiquement sans faute. Le poète hongrois, János Pilinszky est confronté au même problème. Dans une interview télévisé<sup>10</sup> on lui retire son livre en lui demandant de réciter par cœur son long poème intitulé *Apokrif*, devoir inattendu qu'il exécute avec une seule interruption. Nous avons l'impression que Pilinszky est en train de recréer le poème à tel point sa diction est forte. Son trou de mémoire est un oubli complet, un arrêt apparemment définitif. Avec de l'aide il reprend la récitation et la finit sans hésitation. On en conclut qu'un poème une fois écrit se détache de son créateur et devient autonome. Simone Weil dit à propos de son poème *A un jour* : « [...] je n'ai plus du tout l'impression que ce poème m'appartienne à aucun degré<sup>11</sup>. » Une forte concentration est demandée pour la récitation où à la reconstitution de l'œuvre « la mémoire m'est revenue, et j'ai reconstitué les vers

<sup>8</sup> M. Collet : *Tendances de la genèse poétique*, *Genesis* 2, 1992 : II-27, p. 12.

<sup>9</sup> « Lettre de Guindey », in : S. Pétrement : *La Vie de Simone Weil*, *op.cit.* : 277-279

<sup>10</sup> *Pilinszky-portrait*, interview télévisé, réalisateur : Gyula Maár, MTV : 1978, retranscription partielle de l'interview : « Pilinszky-portré », E. Török (ed.) : *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, Budapest : Magvető, 1983 : 221-242, p. 222

<sup>11</sup> « Lettre à G. Guindey », in : S. Pétrement : *La Vie de Simone Weil*, *op.cit.* : 278.

que j'avais laissés à Paris<sup>12</sup>»—dit-elle. En l'absence de cette concentration, le poème se perd complètement, et si la mémoire revient, l'œuvre comme ensemble est présent, un vers appelle l'autre à la différence de la prose.

Il y a une quarantaine de corrections où de défauts par rapport à cette dernière étape du poème, en général il s'agit d'une simple incertitude. Simone Weil essaye d'abord de noter l'ensemble de 16 strophes et les corrige après. Ces corrections et ses incertitudes montrent que le poème est encore en mouvement. On croirait que la strophe XII, la plus longtemps travaillée, la plus souvent retouchée se fixerait la plus lentement et dans la retranscription cette strophe causerait le plus de difficultés. Il n'en est pas ainsi, Simone Weil a du mal à se souvenir de la septième strophe. Cinq vers sur dix sont retouchés ce qui montre que c'est la strophe la moins stable à cette époque. Elle subit des corrections non seulement à cause des incertitudes de la mémoire mais cette strophe est modifiée volontairement par rapport au texte laissé à Paris. La variante M n'est pas uniquement un texte reconstruit de mémoire mais une étape de travail.

Dans le post-scriptum de la lettre adressé à Guindeg, elle précise 7 cas où elle a procédé à une modification volontaire. Dans deux cas elle n'est pas sûre d'avoir apporté une modification, alors elle ajoute après la strophe IX/1 et la strophe XII/3 modifiée "peut-être". Dans le premier cas il s'agit effectivement d'un changement, mais non dans le deuxième cas. Sa mémoire ne fait pas défaut, dans chaque cas elle marque l'étape antérieure, la barre et la modifie sur la marge. Nous pouvons constater que Simone Weil ne sent pas à cette étape que son œuvre est complètement terminée. Le fait que ces corrections, ces modifications ne concernent que plusieurs vers de trois strophes uniquement (VII, IX, et XV) prouve qu'elle a entamé un travail systématique. Toutes modifications effectuées volontairement resteront intactes dans la version définitive.

A l'exception de deux cas, toutes ces incorrections, ces défauts de mémoire seront corrigés dans la version O qui nous laisse à supposer qu'à ce stade de travail Simone Weil disposait déjà d'un texte laissé à Paris (la version K, vu la nature des corrections). Il reste à constater que la version O date probablement de la période de Marseille quand elle a reçu par courrier ces papiers laissés à Paris<sup>13</sup>. Les deux cas concernent deux vers de la

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Ces papiers arriveront à la fin de l'année 1940, voir : S. Pétrement : *La Vie de Simone Weil*, tome II, *op.cit.* : 292.

strophe VII où elle ne se souvient pas de la dernière correction mais des étapes précédentes :

Mille fois mille âmes désertes (J 3)  
Saluent ce jour déjà perdu. (I 3)

au lieu de A mille et mille âmes désertes (K 4)  
Le jour s'offre déjà perdu. (L 4)

Ayant en main le texte laissé à Paris, Simone Weil ne rétablira pas son défaut de mémoire. Elle accepte la sélection naturelle de sa mémoire, ces vers d'une étape antérieure seront jugés meilleures et ne seront plus corrigés. Cet exemple montre que les corrections n'apportent pas toujours une amélioration, que l'évolution du poème n'est pas linéaire. Plus précisément dans une analyse génétique nous devrions abandonner les notions de valeur telle que l'évolution, et parler d'un simple changement dans ce cas, de la progression du texte.

Nous pourrions encore continuer à travailler sur la genèse du poème, parler de l'évolution du titre, le rôle générateur du rythme. Les gribouillis, les notes dans les marges n'ont pas été traitées. Nous avons tenu à présenter quelques procédés du travail génétique, très formelle qui n'exigeait pas de connaissances préalables de Simone Weil et de ce poème. Le travail de généticien est un travail délicat, même l'établissement du matériel, de l'avant-texte exige une grande énergie, demande beaucoup de temps et les résultats ne sont pas spectaculaire (datation, la description de quelques procédés techniques). En plus le généticien doit être spécialiste de l'auteur traité pour pouvoir situer et caractériser, classer des éléments apparemment insignifiants.

Nous avons démontré que l'œuvre ne progresse pas linéairement. L'œuvre n'est jamais fini, Simone Weil corrige le poème jusqu'à la fin de sa vie. Une édition du poème aurait figé le poème beaucoup plus tôt et aurait suspendu cette dernière phase de correction. Ce poème comme pratiquement toute l'œuvre weilienne connaîtra une édition posthume. Les poèmes weiliens sont influencés par la technique de Valéry, poète qu'elle admire. Le travail du signifié est dominant dans la genèse des vers, la sonorité est toute proche mais avec une conception esthétique différente. L'utilisation de la forme fixe est une exigence métaphysique chez Simone Weil. La nécessité de cette forme est considérée comme une contrainte inévitable au passage de l'inspiration transcendante, le rythme et la rime sont le malheur

du vers. L'analyse génétique des poèmes a un intérêt biographique immense. Simone Weil n'a communiqué son expérience mystique que par l'intermédiaire de ses poèmes. Ses écrits mystiques, ses cahiers n'étaient pas destinés à la publication. De son vivant, elle a partagé cet événement majeur de sa vie par l'envoi de ses poèmes à ses proches. Seule expression possible de l'indicible, la poésie représente une occupation constante de la deuxième période de sa vie. La méthode génétique permet de révéler comment elle retouche continuellement ses vers en vue de la perfection spirituelle.

Nous avons tenu à rendre hommage à une Simone Weil méconnue, qui au moment de la composition *A un jour* fait ces premiers pas dans la poésie. Elle y excelle tout comme dans le domaine de la philosophie, la science, l'éducation et la religion.