

L'APPROCHE ACROAMATIQUE DE LA POÉSIE DE SIMONE WEIL

GIZELLA GUTBROD

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Francia Tanszék
H-2087 Piliscsaba 3., Pf. 1.

In her essay Ms Gutbrod presents the poetry of Simone Weil from the point of view of its sounding and tries to rehabilitate the role of acoustic sensitivity on different levels of the interpretation. Simone Weil is rather neglected as a poet, although both her poetic practice and theory are highly remarkable. The turning point of her artistic development is a mystical experience after which she turns definitely to poetry and abandons all themes except for the representation of the mystical quest. To highlight the poetic aspect of this change Ms Gutbrod attempts to unfold the themes of cry and silence in Simone Weil's poetry: first she examines the acoustic universe of the poems (that is, the physical level of hearing), then she describes the role of listening in the process of reception. Finally she reflects on the notion of *listening* ment in an ontological sense.

Dans notre article nous tentons une lecture acroamatique de la poésie de Simone Weil. Notre objectif peut être inattendu pour deux raisons. D'une part Simone Weil n'est pas connue en tant que poète, d'autre part la méthode acroamatique est une approche peu pratiquée dans la critique littéraire.

Nous pensons nécessaire de résumer en quelques lignes les caractéristiques principales de la méthode acroamatique. Essentiellement elle vise l'analyse du texte littéraire du point de vue de sa sonorité, de son rapport à l'ouïe. Le fait qu'un poème est une unité sonore passe souvent inaperçu dans des analyses qui mettent l'accent sur la forme écrite, sur l'aspect spatial de l'oeuvre. L'ouïe est employée au sens large du terme, outre les caractéristiques „physique” du signifiant, cette méthode examine la question de l'écoute et de l'entendement. La sensibilité auditive est souvent mise à l'écart au cours des analyses, dans notre étude nous essaierons de réhabiliter l'usage de l'oreille sur différents niveaux.

Simone Weil, philosophe mystique a été attirée par la poésie. Ses poèmes, complètement méconnus, sont peu nombreux, une dizaine en somme. Ils témoignent d'une maîtrise, d'un savoir-faire remarquable en mettant en oeuvre une théorie poétique originale. Deux périodes se distinguent dans sa vie et dans ses oeuvres poétiques. La période qui précède son expérience mystique se caractérise par des réflexions platoniciennes et dans ses démarches poétiques une forte influence de Paul Valéry peut être démontrée. Simone Weil, à cause de ses maux de tête cesse d'enseigner la philosophie et voyage en Italie. Ce ressourcement par la beauté lui inspire des vers, les poèmes: *Éclair*, *A une jeune fille riche*, *Prométhée*, *A un jour* sont écrits au cours de cette période. Son poème intitulé *Prométhée* a été envoyé en 1937 à Valéry qui dans une lettre encourageante¹ la félicite pour son travail. Pendant la deuxième période, ses poèmes (*Nécessité*, *La Porte*, *La Mer*, *Les Astres*, *Le Chant de Violetta*) se concentre sur la présentation de la quête mystique. Dans notre analyse acroamatique nous essaierons de suivre ce changement et de caractériser les démarches poétiques par les études thématiques telles que la notion du cri et du silence. Dans un premier temps nous regarderons de près le paysage sonore des poèmes, le niveau physiologique de l'ouïe. Ensuite nous élargirons notre investigation par l'analyse du rôle de l'écoute. Nous distinguons ainsi la notion de l'ouïe, synonyme d'entendre à celle de l'écoute selon la définition de Barthes:

„Entendre est un phénomène physiologique, écouter est un acte psychologique.”²

En dernier lieu nous décrivons l'écoute philosophique, la perception du monde sera traitée du point de vue ontologique.

LA QUESTION DU RYTHME

Le paysage sonore des poèmes de Simone Weil a deux caractéristiques importantes: la manipulation du rythme et l'architecture consonantique.

Le rythme assure l'organisation temporelle du paysage sonore. La question de la temporalité est étroitement liée à la recherche acroamatique. Barthes est parmi ceux pour qui la connaissance, la perception du monde se fait primordialement par l'ouïe, il place au premier rang l'usage de l'oreille dans la hiérarchie des sens:

„l'audition, elle semble essentiellement liée à l'évaluation de la situation spatio-temporelle (l'homme y ajoute la vision, l'animal l'odorat).”³

¹ Lettre publié dans Simone Weil, *Poèmes, suivis de Venise sauvée*, Gallimard, cool. Espoir, 1968, p. 9

² Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Seuil, cool. „Tel Quel”, 1982, p. 217

L'appropriation de l'espace temporel est ordonnée par le rythme, Barthes dans sa réflexion accorde un rôle primordial à cette notion:

„bien avant que l'écriture fût inventée ... quelque chose a été produit qui distingue peut-être fondamentalement l'homme de l'animal: la reproduction intentionnelle d'un rythme...”⁴

Le rythme est une notion centrale également chez Simone Weil. Chez elle le rythme ne sert pas à distinguer le monde humain du monde animal mais cette notion est théorétisée afin que le temps divin puisse être distingué du temps humain. Selon cette approche philosophique, l'homme est soumis au poids du temps, il subit son passage monotone, insupportable, comparé à la cadence infinie du tic-tac de l'horloger. Le temps divin est rythmé d'un mouvement circulaire, les éternels retours assurent un moment de repos. Le temps divin se définit par ces moments d'arrêt, par ces moments de silence. L'art doit imiter, recréer ce mouvement éternel:

„Les vers. Ils ne 'passent pas la rampe' s'ils ne créent pas pour le lecteur un nouveau temps. Et comme pour la musique (Valéry) un poème sort du silence, retourne au silence. Éléments du poème. Un temps qui ait un commencement et une fin...”⁵

Dans la mise en oeuvre de cette théorie mystique nous trouvons dans les vers des poèmes de Simone Weil un changement rythmique original qui sert à distinguer le temps humain du temps divin. Simone Weil, par ces coupures souligne l'importance des arrêts. Voici les quatre derniers vers du poème *Les Astres* où le rythme s'ordonne par une coupure: 4 + 4 + 4 à l'exception du vers final où la coupure change: 3 + 5 + 4, et l'événement mystique y est exprimé:

Les yeux tournés / vers votre éclat / pur mais amer.
 A votre aspect / toute douleur / importe peu.
 Nous nous taisons, / nous chancelons / sur nos chemins.
 Il est là / dans le coeur soudain, / leur feu divin.

La particularité de ce dernier vers est renforcée par le moyen de la rime. Ce poème de 10 vers suit le schéma de rime: a b c d a b c d a a, le changement de rythme du vers final est souligné par la répétition de rime: a. Nous pouvons citer d'autres poèmes pour illustrer le déplacement de l'arrêt à l'intérieur du vers, changement qui annonce le contenu mystique. Voyons le poème, *La Porte* où pendant quatre strophes l'hémistiche se trouve après la sixième syllabe à l'opposition des cinq derniers vers où la coupure se produit après la cinquième syllabe. Dans ces derniers vers la Porte s'ouvre sur un monde inconnu:

³ *ibid.*, p. 218

⁴ *ibid.*, p. 220

⁵ Simone Weil, *Poèmes, suivis de Venise sauvée*, Gallimard, coll. Espoir, 1968, p. 52

La porte est devant nous; / que nous sert-il de vouloir?	6 + 7
Il vaut mieux s'en aller / abandonnant l'espérance.	6 + 7
Nous n'entrerons jamais. / Nous sommes las de la voir.	6 + 7
La porte en s'ouvrant / laissa passer tant de silence	5 + 8
Que ni les vergers / ne sont parus / ni nulle fleur;	5 + 8
Seul l'espace immense / où sont le vide et la lumière	5 + 8
Fut soudain présent / de part en part, / combla le coeur,	5 + 8
Et lava les yeux / presque aveugles / sous la poussière.	5 + 8

Les poèmes de la période mystique connaissent tous un maniement spécial du rythme, cette technique qui est liée à la théorie mystique décrite plus haute n'est pas pratiquée dans les poèmes de la première période.

Simone Weil construit tous ses poèmes dans une forme traditionnelle en respectant les règles de la versification classique. L'utilisation de la forme fixe a un rôle purificateur dans le contrôle du fonctionnement de l'imagination. Cette théorie et pratique de la poésie se nourrit de l'étude de l'esthétique de Paul Valéry. L'impact valérien est sensible dans l'utilisation des formes de rimes très complexes. Des formes de rimes telle que celle du poème *A un jour*: a b a b c c d e e d, se répètent souvent chez Valéry (*Aurore, La Pythie*). L'emploi abondant de la rime renforce la musicalité des poèmes, musicalité fondée par la pulsation rythmique, ses résonances acoustiques des fins des vers contribuent significativement à l'architecture sonore. Pour terminer notre analyse sur le rapport de rythme et de sonorité nous devons mentionner une autre source de musicalité, celle qui procède de l'emploi des vers impairs. Simone Weil a utilisé des vers impairs de onze et de treize syllabes dans les poèmes de la période mystique; le poème *La Porte* cité plus haut est composé de treize syllabes. Les propos de Verlaine sur cette question sont bien connus, il veut réintroduire l'utilisation des vers impairs pour une recherche d'un effet musical. Jankélévitch dont les réflexions philosophiques sur la création artistique sont très proches de l'esthétique weilienne accorde un rôle particulier à l'utilisation de l'impair quand il examine le rapport de la poésie et de la musique:

"... s'il n'est pas tout à fait faux de dire que l'on cesse de parler quand on récite un poème, s'il est vrai que la poésie est une sorte de musique impure qui tend vers la musique pure pour en elle devenir muette, elle n'en est pas moins lourde de mots usés jusqu'à la platitude (...), ces mots ne peuvent donc pas rivaliser avec la jeunesse éternelle des sons. La poésie, surtout la plus impaire, doit se battre contre les mots inertes, souillés d'associations, banalisés par les stéréotypes et transis dans leurs préférences, voilà pourquoi la poésie représente une victoire en un sens plus miraculeuse que la musique, car la musique, vague par essence et soluble dans l'air, ignore ces entraves."⁶

⁶ V. Jankélévitch – B. Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978, p. 210

Simone Weil médite aussi sur le rôle du nombre impair. Dans ce commentaire de Pythagore elle décrit l'opposition entre pair et impair du point de vue spirituel:

„(Pythagore) regardait l'opposition entre impair et pair comme une image de l'opposition entre surnaturel et naturel; à cause de la parenté de l'impair avec l'unité.”⁷

En tant que disciple de Platon qui construit sa philosophie sur la tradition pythagoricienne, elle accorde un rôle métaphysique à cette notion mathématique et elle lie la notion de l'impair au monde du surnaturel. Simone Weil n'établit pas un rapport direct entre la notion de l'impair et de la musique comme le fait Jankélévitch mais ce rapport est sous-entendu. Elle commente et traduit les textes de Platon où dans la description du monde surnaturel le terme de „musique des sphères” est utilisé pour désigner les mouvements célestes. Nous pensons que dans cette réflexion sur l'impair et par son utilisation dans les poèmes, Simone Weil veut évoquer et créer un temps parfait, elle veut associer cette notion à la description d'un monde divin.

LE CARACTÈRE PRINCIPAL DE LA SONORITÉ DES POÈMES: LE CONSONANTISME

Pour étudier l'aspect corporel des vers, la sonorité des mots, nous partons de l'idée weilienne selon laquelle il y a une rupture entre le corps et l'âme. Simone Weil pense que la crise de l'art est due à cette rupture:

„L'art n'a pas d'avenir (...) à cause de cette rupture du pacte véritable entre le corps et l'âme. (Remarque que l'art grec a coïncidé avec les débuts de la géométrie et avec l'athlétisme. L'art du moyen âge avec l'artisanat...)”⁸

Cette critique de l'art moderne souligne l'importance de la sensibilité, les oeuvres d'art qui sont les représentations physiques de la beauté, touchent à notre sensibilité, à notre vue, à notre ouïe, selon leur mode d'expression et certainement dans le domaine de la poésie c'est une suite sonore que nous percevons. L'importance de l'aspect physique, corporel est exprimée différemment dans un autre fragment des Cahiers. Dans ce cas, Simone Weil se soucie du rapport qui existe entre le corps et le monde:

„Associer le rythme de la vie du corps (la respiration y mesure le temps) à celui du monde (rotation des étoiles), sentir constamment cette

⁷ Simone Weil, *Intuitions pré-chrétiennes*, Fayard, 1985, p. 160

⁸ Simone Weil, *Cahiers*, tome I, Plon, 1970, p. 73

association (sentir, non pas simplement savoir), et sentir aussi l'échange perpétuel de matière par lequel l'être humain baigne dans le monde."⁹

Le rythme était déjà notre sujet de réflexion au début de notre article quand nous avons examiné les vers selon leur aspect temporel. Nous avons placé cette citation dans notre réflexion sur la sonorité parce que nous trouvons que l'idée centrale qui y figure notamment que le corps est le seul moyen à travers duquel nous pouvons entrer en contact avec le monde souligne le rôle de la sensibilité.

Par ces réflexions esthétiques de Simone Weil nous avons traité du point de vue théorique le problème de sonorité. Nous avons voulu démontrer l'importance qu'elle accorde à l'expérience physique dans l'art. Dans sa pratique poétique l'aspect physique des mots, leur sonorité est soulignée, principalement dans la construction consonantique. Comme nous l'avons mentionné Simone Weil est très influencée par l'oeuvre théorique et pratique de Paul Valéry. Valéry met l'accent sur la forme, il se soucie du rôle équitable du signifié:

„sons du langage ... une importance égale (égale, vous m'entendez bien!) à celle du sens"¹⁰

Nous pouvons observer de près le travail sonore de Valéry dans cet extrait du *Cimetière marin*:

Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation gereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain. (IV/4, 5, 6)

Dans l'architecture sonore de ses poèmes, le son s est très productif comme dans les poèmes de Simone Weil. Regardons de près le travail sonore dans les vers chez Simone Weil. Prenons le son s, et regardons son rôle dans la genèse du poème intitulé *Chant de Violetta*. Dans une ébauche des manuscrits du poème nous trouvons cette variante:

Jour béni, toi qui viens, le plus beau des jours,
Sur les mers, sur ma ville aux mille canaux,
Soleil qui vas percer, soulever nos coeurs
Dans ta calme aurore,
Te voici, tu souris, tu montes soudain!

Cette strophe sera condensée en deux vers dans la version finale à cause du rôle générateur du son s:

Jour qui viens si beau, sourire suspendu
Soudain sur ma ville et ses mille canaux (I/1, 2)

⁹ *ibid.*, p 159

¹⁰ Paul Valéry, *Le Bilan de l'Intelligence*, Pléiade, p. 1079

L'allitération, en tant que la répétition de la consonne initiale au début des mots est la figure préférée de Simone Weil. Dans cet extrait du poème *A un jour* nous en trouvons plusieurs exemples:

Mille fois mille âmes désertes
Saluent ce jour déjà perdu.
 Ces mille et mille jours inertes
 sont un jouet vil et vendu. (VII/1, 2, 3, 4)

Il nous paraît intéressant de voir la naissance de cette image „jouet vil et vendu” que nous pouvons suivre pas à pas grâce à l'existence d'un dossier abondant des manuscrits du poème. On peut observer que dans les étapes successives Simone Weil change l'image mais garde le procédé poétique, l'alliteration:

Dans mille et mille âmes désertes
 On t'aura tué, jour béni.
 Tu n'es plus que des cartes inertes
 Pour un grand jeu jamais fini.

Dans mille et mille âmes avides,
 Jour béni, tu seras perdu;
 Tes mille et mille temps arides
 Sont les dés d'un jeu défendu.

Il y a des vers qui naissent d'un seul coup, leur sonorité est tellement parfaite que Simone Weil n'y touche plus au cours de la longue gestation du poème *A un Jour*. Dans cet exemple de vers: „Monte, illumine, allume, accours!” (XIV/4), les phonèmes identiques successifs évoquent une certaine légèreté et fluidité qui exprime la montée du jour naissant. Citons pour le plaisir de l'oreille la suite de ce vers qui a demandé un certain temps d'élaboration mais qui a pu maintenir cette pureté sonore:

Ta flamme glisse d'heure en heure;
 Ton aile à l'éclat calme effleure
Tour à tour les pâles pays. (XIV/5, 6, 7)

Les beaux vers nous invitent à les prononcer, à les réciter. Jacques Derrida décrit ce besoin quand il parle du rapport de l'écriture et de la parole:

„L'écriture est un corps qui n'exprime que si on prononce actuellement l'expression verbale qui l'anime, si son espace est temporalisé. Le mot est un corps qui ne veut dire quelque chose que si une intention actuelle l'anime et le fait passer de l'état de sonorité inerte (Körper) à l'état de corps animé (Leib)...”¹¹

¹¹ Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, Puf, 1972, p. 91

Nous avons débuté notre investigation acroamatique par l'analyse théorique et pratique du rôle du rythme vue sa place primordiale dans la poésie de Simone Weil. Comme nous l'avons mentionné, le rythme se définit par rapport au moment d'arrêt, au moment de silence qui est introduit à l'intérieur des vers sous forme de césure. Ces moments d'arrêt et de repos sont soulignés d'une façon très originale chez Simone Weil. La répétition des sons identiques marque l'emplacement des césures:

Les reflets du goir / feront luire goudaine (III/1)
Pressés sur tes bords, / perdus sur ton désert.
 A qui va sombrer / parle avant qu'il périsse. (V/2, 3) *La Mer*

Déchirez les chairs, / châines de clarté pure. (IV/1)
Cloués sans un cri / sur le point fixe au Nord, (IV/2) *Nécessité*

Une utilisation aussi consciencieuse des voyelles que celle des consonnes doit être mentionnée à la fin de notre réflexion sur la sonorité des poèmes. Nous avons cité le sifflement des vers dans le poème *Nécessité*, une douleur humaine y était décrite par l'emploi abondant du son s. L'homme se révolte contre cette condition, dans le dernier vers du poème il y a un changement d'attitude appuyé par un changement de la tonalité des voyelles. L'acceptation de la douleur et de la mort, l'obéissance et la soumission au règne de la nécessité est exprimé par un vocalisme grave:

Déchirez les chairs, chaînes de clarté pure.
 Cloués sans un cri sur le point fixe au Nord,
 L'âme nue exposée à toute blessure,
 Nous voulons vous obéir jusqu'à la mort.

L'ONTOLOGIE DE LA PAROLE

Dans cette poésie philosophique nous avons peu d'images et rares sont celles qui se rapportent à notre écoute. Quelques-unes ont une résonance acoustique: „glissement de l'aile”, „le calme s'étend”, „les lois écrasent les vastes années”, „les heures croulent en poussière”. Ces images proviennent de la première période poétique qui est plus riche en parole. Pendant la période mystique le paysage sonore se réduit à l'évocation des cris humains qui se heurtent au silence divin. Dans la conception mystique Dieu est absent du monde, l'homme remplit ce vide insupportable par des bruits des occupations secondaires. La voie mystique est difficile, entendre derrière les bruits le silence divin demande le renoncement. Simone Weil décrit ainsi son expérience mystique quand elle retrouve au bout d'un effort extrême de l'attention ce monde de silence:

„L'espace s'ouvre. L'infinité de l'espace ordinaire de la perception est remplacée par une infinité à la deuxième ou quelquefois troisième puissance. En même temps cette infinité d'infinité s'emplit de part en part de silence qui n'est pas une absence de son, qui est l'objet d'une sensation positive, plus positive que celle d'un son, les bruits, s'il y en a, ne me parviennent qu'après avoir traversé ce silence.”¹²

Le silence y est défini comme un état parfait qui s'oppose au monde humain et à son bruissement. Regardons textuellement cette opposition dans le poème *A un jour*:

le monde mystique (silence)	le monde humain (les bruits)
„un silence monte et se mêle”	le matin „Défait l'ombre où tout bas s'agite
„un vol muet”	Doute, remords, peur du destin”
„Ce jour de céleste silence”	”... quelque bouche soudaine S'ouvre et vient ternir d'une haleine Les jours et les douces saisons”

Le mot silence est lié à la notion de la hauteur qui montre son origine divine. Dans le monde humain ici-bas le remords, cette parole intérieure ronge l'âme, ou cette parole blasphème les formes du temps divin, les jours et les saisons. Le moment mystique, décrit dans le poème relie les deux mondes, établit le contact:

Que d'un chant d'ange l'aube appelle
Un coeur soudain muet et clair
A la douceur de la nouvelle
Qui palpite éparse dans l'air. (XV/1, 2, 3, 4)

L'entre-deux monde y est exprimé par la palpitation dans l'air d'une nouvelle qui peut être l'annonce du jour, l'annonce d'un message divin. L'expérience mystique se produit subitement, le coeur est pris „soudain” par ce moment. Ce moment imprévu ne dure pas, il est à l'intersection du haut et du bas. Le vol de l'ange, la palpitation des ailes, images qui expriment ce moment reviennent souvent dans la poésie de Simone Weil:

Les reflets du soir feront luire soudaine
L'aile suspendue entre le ciel et l'eau. (*La Mer* III/ 1, 2)

L'aile est liée à la notion de „mot” dans un autre poème intitulé *Prométhée*:

Les mots ailés vont à travers les âges
Par monts, par vaux, mouvoir les coeurs, les bras. (IV/ 6, 7)

Dans ce cas les mots ont un rôle divin celui du messenger qui est porteur de bonheur. L'ange est le messenger par excellent dans la tradition chré-

¹² Simone Weil, *Attente de Dieu*, Fayard, 1966, p. 48-49

tienne, sa parole est accompagnée de la musique. Le chant d'ange est parfaitement pur. Cette musique se prête à l'expression du moment mystique parce que la musique a un rapport direct avec la sensibilité, elle est capable de faire sentir le moment ineffable de cette expérience.¹³ La musique d'origine divine est pure et fait sentir le silence de Dieu:

Il naît des chants purs comme le silence. (V/9) *Prométhée*

Ce silence est un silence plénitude et non pas un silence vide, sans mots comme Simone Weil le décrit dans son expérience mystique. Dans chaque poème de Simone Weil l'opposition du cri humain et du silence divin est présente. L'homme crie sa douleur et ne reçoit pas de réponse, seulement au cours du moment mystique sera transformé ce silence vide en silence plénitude. Le cri par excellence est le cri du Christ sur la Croix, ce cri exprime toutes les douleurs:

„Le cri du Christ et le silence du Père font ensemble la suprême harmonie, celle dont toute musique n'est qu'une imitation.”¹⁴

Regardons de près la représentation du motif „cri” dans les poèmes. Nous pouvons parler d'une certaine évolution de ce motif. Dans la première période poétique le mot „cri” a une signification différente de celle de la période mystique. Le mot n'est pas encore réduit à la seule expression de la douleur humaine, il est présent comme „cri de joie” (*Éclair*, II/2), „cri d'animal” (*Prométhée*, I/9), „cri d'enfant” (*Vers lus au goûter de Saint-Charlemagne*, I/1). Au cours de cette première période créatrice nous avons d'autres bruits humains qui accompagnent les cris exempts de connotation mystique tels que „les pas” d'homme (*Éclair*, II/2), „les bruits humains” en général (*Éclair*, II/2). Le paysage sonore est encore riche des sons naturels tels que l'évocation du „coup de rame” (*Éclair*, III/2) et nous trouvons des bruits artificiels du travail tels que „le cri de machine” (*Éclair*, IV/4), „Le heurt aux détours de la mine” (*Éclair*, IV/2). Dans la période mystique tout se concentre à la représentation de deux mondes, leur opposition est exprimée par l'antithèse de „cri” et du „silence”.

La parole pourrait servir d'intermédiaire, Dieu pourrait rompre le silence et répondre aux cris humains selon la volonté des hommes. Effectivement, l'homme n'est pas présenté en tant qu'un être solitaire initialement. *Prométhée*, poème de la première période décrit des scènes où l'entente existe entre les hommes même au niveau le plus intime:

L'âme se parle et tâche à se comprendre.

¹³ Claude Lévi-Strauss formule ainsi le rapport de la musique à la sensibilité: „(...)du fait qu'il n'y a pas de mots dans la musique résulte que, ne signifiant pas, elle relève tout entière de la sensation.”

Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993, p. 104

¹⁴ Simone Weil, *Oeuvres*, recueil de textes sous la direction de Florence de Lussy, coll. Quarto, Gallimard, 1999, p. 626

Ciel, terre et mer se taisent pour entendre
Deux amis, deux amants parler tout bas. (IV/8, 9, 10)

Toute une philosophie de la parole se trouve développée dans ce poème *Prométhée*. Cette figure de l'antiquité apporte le feu aux hommes, symbole des connaissances: „Il fut l'auteur des signes, des langages.” (IV/5.) L'homme, dans cette interprétation reçoit la capacité du langage par lequel il peut concevoir un monde harmonieux. Un monde qui conformément à l'esprit pythagoricien marche selon les nombres, un monde où la langue n'est pas souillée de mensonge:

La voix qui compte a su chasser les ombres. (...)
Sans un mensonge elle parle à la voile. (V/3, 6)

La possibilité de ce monde harmonieux où par la magie des mots l'homme est maître de la nature disparaîtra dans les poèmes tardifs. L'homme a une soif inextinguible de parole. Dans le poème *La Mer* il interpelle sans cesse le monde divin représenté par cette masse de matière obéissante. L'indifférence de cet univers doit être rompue, l'homme demande un signe de parole. Simone Weil place ce mot „parole” dans une position centrale, elle le met au milieu de la strophe finale:

Mer vaste, aux mortels malheureux sois propice,
Pressés sur tes bords, perdus sur ton désert.
A qui va sombrer parle avant qu'il périclisse.
Entre jusqu'à l'âme, ô notre soeur la mer;
Daigne la laver dans tes eaux de justice.

Toute interrogation pratique et théorique de la poésie se porte chez Simone Weil sur l'interprétation de la notion de silence. Elle se réfère dans ses réflexions esthétiques à son maître à penser, à Paul Valéry et définit ainsi le silence:

„Son idée d'un univers absolu des sons (purs; combinés) qu'évoque chaque fragment de musique. Cet univers absolu ne peut être que le silence.”¹⁵

Les mots se définissent par rapport au silence d'où sort et retombe le poème. Le poète ne dispose que du pouvoir des mots à travers lesquels il peut décrire, évoquer ce silence absolu. Le silence joue le même rôle dans la poésie que la lumière dans la peinture. Cette analogie est exprimé par une paraphrase platonicienne:

„Images et mots qui reflètent l'état sans images et sans mots”¹⁶

¹⁵ Simone Weil, *Cahiers*, tome 2, éd. Plon, 1972, p. 94

¹⁶ Simone Weil, *Cahiers*, tome 1, éd. Plon, 1970, p. 178

Platon dans la *République* utilise l'image de la caverne pour décrire la vie de l'homme qui ne peut avoir une idée du monde divin que par l'intermédiaire des images projetées par la lumière extérieure sur le mur de sa caverne. Ainsi le peintre et le poète ne peuvent directement peindre et nommer le divin qu'à travers les images et les mots qui ne sont que des reflets. Une autre idée platonicienne peut être décelée dans la citation suivante où Simone Weil formule ainsi l'attitude créatrice du poète:

„Écrire – comme traduire – négatif – écarter ceux des mots qui violent le modèle, la chose muette qui doit être exprimée.”¹⁷

Platon dans *Timée* décrit la création du monde où dans cet acte divin l'Ouvrier travaille en suivant le Modèle. Simone Weil dans son commentaire transpose cette image sur le domaine de la création artistique et souligne que l'artiste doit s'inspirer de ce modèle parfait.¹⁸ Selon cette conception le grand art ne peut avoir d'autre source qu'une source transcendente. L'artiste-ouvrier exécute un effort négatif où l'oeuvre existe dès le début du travail créateur, il ne faut que la faire sortir du silence en omettant les mots inconvenables.

Simone Weil absolutise la notion du silence qui devient notion-clé de sa théorie artistique. Dans cette conception métaphysique les mots se définissent par rapport à ce silence transcendantal. Nous avons vu au début de cette analyse acroamatique que le silence est lié à la notion du rythme, il est organisateur du mouvement circulaire du temps divin. Le temps linéaire, cadencé ne connaît pas de repos, le mouvement horizontal de la vie humaine n'a pas de contact avec le monde du silence plénitude. Simone Weil utilise souvent l'image antique de Prométhée, préfigure du Christ pour illustrer la condition de l'homme qui est „cloué” sur la croix de l'espace et du temps. Cet état déchirant le pousse à émettre des cris incessants qui n'auront pas d'échos.

Le silence est le thème et l'organisateur de la technique poétique chez Simone Weil, pratique et théorie se confondent dans cette oeuvre essentiellement philosophique.

Simone Weil attribue une grande importance à l'idée de l'aspect corporel du mot et à sa réalisation sonore. Nous avons analysé le caractère consonantique de ses poèmes en évoquant l'aspect théorique des sons. Cette méthode d'analyse, notamment la mise en parallèle du côté théorique et pratique a été employée dans notre investigation sur les phénomènes purement musicaux comme le rythme, la rime et le nombre impair. Nous pouvons constater que les deux périodes poétiques se distinguent: la deuxième période, la période mystique utilise une coupure de rythme, une forme de rime simple et des vers impairs. Cette distinction

¹⁷ Simone Weil, *Cahiers*, tome 1, éd. Plon, 1970, p. 138

¹⁸ Simone Weil, *Source grecque*, Gallimard, 1953, p. 130

souligne l'importance que l'expérience mystique exerce sur la pratique poétique de Simone Weil. Dans un troisième temps nous avons analysé essentiellement la présence de trois notions, la notion de cri, de parole et de silence. Nous avons suivi leur changement qui comprenait la réduction du paysage sonore à l'ultime opposition du cri et du silence où le rôle intermédiaire de la parole n'était plus possible. Le moment mystique recherché dans les poèmes tardifs établit le contact entre le monde humain et le monde divin. Simone Weil essaie de sonder par le moyen de la poésie cet autre monde, elle tente d'aller par l'intermédiaire des mots vers le silence divin. Notre but était de démontrer que sa théorie du silence se nourrissait de la philosophie de Platon tandis que ses réflexions purement poétiques en ce sujet s'inspirent de l'esthétique de Paul Valéry. Le moment mystique est inexprimable par le discours rationnel, Simone Weil abandonne le langage philosophique et se tourne vers la poésie vers la fin de sa vie. L'approche acroamatique de ses poèmes nous a permis de révéler un des caractères essentiels de cette poésie.

