

Collège Universitaire Français de Moscou

Littérature, section francophone

Alisa RAKUL

**Le silence assourdissant dans la poésie de Jules Supervielle**

Mémoire de Master I Recherche

Sous la responsabilité scientifique de M. Gérard Dessons. Professeur à  
l'Université Paris VIII Vincennes - Saint Denis

Et la direction de Mme Donatienne du Jeu. A.T.E.R. au Collège  
Universitaire Français de Moscou

Année universitaire 2013-2014

Je tiens à remercier chaleureusement mon Directeur de recherche, Monsieur Gérard Dessons, Professeur à l'Université Paris VIII Vincennes – Saint Denis, de m'avoir guidée dans la recherche d'une problématique nouvelle et intéressante qui m'a permis d'élargir les domaines de l'analyse littéraire et linguistique. Je suis très reconnaissante à Monsieur Dessons des repères théoriques et méthodologiques inappréciables qu'il m'a donnés, aussi bien que de son écoute particulièrement attentive tout au long de mes études et de mon travail.

Je remercie beaucoup ma tutrice Madame Donatienne du Jeu, A.T.E.R. au Collège Universitaire Français de Moscou, de son attention et de son intérêt envers ma recherche. Sa patience, son talent pour préparer et animer les cours, ses remarques avisées m'ont beaucoup inspirée pendant les études.

Mes remerciements les plus sincères vont à Monsieur Olivier Kachler, directeur du Collège Universitaire Français à Moscou, pour ses conseils utiles et l'organisation exemplaire des cours et des conférences enrichissantes. Je remercie vivement Monsieur Arnaud Bikard et Monsieur Charles Vincent pour leurs cours motivants et leur attitude attentive et accueillante.

J'adresse mes remerciements chaleureux à Monsieur et Madame Franco qui m'ont beaucoup encouragée au moment crucial de l'écriture du mémoire.

Enfin, je dis un grand merci à mon mari, à ma famille et à mes amis qui m'ont accordé un soutien incomparable, qui ont su être infiniment patients et aussi proches qu'il le fallait.

## SOMMAIRE

INTRODUCTION .....	4
CHAPITRE I. La communication silencieuse.....	8
I. 1 La problématique historique et théorique du silence .....	8
I. 2 A l'écoute du silence .....	13
I. 3 Les formes linguistiques du silence .....	22
Le silence grammatical.....	24
Le silence rhétorique .....	28
Le silence phonétique .....	32
CHAPITRE II. La poétique du silence.....	37
II. 1 Les liens tacites de l'image.....	37
II. 2 La pulsion rythmique du poème .....	48
II. 3 La typographie éloquente.....	57
CONCLUSION .....	70
BIBLIOGRAPHIE.....	73

## INTRODUCTION

« “Poète des silences” »; il les écoute et les interprète, il leur donne une voix.  
Poète des silences qui parlent. »

Marcel Arland<sup>1</sup>

La façon dont Marcel Arland parle de l'œuvre de Jules Supervielle ouvre une porte non seulement sur le style individuel du poète mais enrichit aussi la conception du silence lui-même. En mettant le mot « silence » au pluriel, il le rend tout de suite signifiant, concret, invitant à en discerner les différentes facettes.

D'où vient cette étiquette de « poète des silences » ? Les critiques de l'œuvre de Jules Supervielle ont tendance à expliquer et à commenter ses poèmes par des éléments biographiques, obligatoirement cités dans les ouvrages critiques. De fait, la vie de Jules Supervielle semble mystérieuse à certains égards, remplie de longs silences. Par ailleurs, chaque étape de sa vie est accompagnée de silences particuliers. D'abord, le silence qui protège le petit Jules pendant ses premières neuf années, quand il se croit le fils de ses parents tandis qu'en réalité c'est la famille de son oncle qui l'adopte après la mort tragique de ses parents alors qu'il n'avait que huit mois. « Jules apprend par hasard la vérité. Le choc est tel qu'il commence à écrire <sup>2</sup>», avance Sabine Dewulf.

Né en Uruguay mais ayant passé la plupart de sa vie en France, Jules Supervielle est constamment déchiré par l'amour et la nostalgie qu'il éprouve pour ses deux patries. Ses multiples voyages transatlantiques s'accompagnent de silences inévitables mais profondément poétiques. Le mal du pays, et plutôt des pays, est cuisant mais impossible à épuiser, à exposer à soi-même, à faire partager aux autres. C'est un long travail d'intériorisation qui se réalisera dans et par l'écriture.

Ce type de silence existentiel, essentiel dans la découverte de soi et du monde, reste pourtant extérieur à l'œuvre. Jessika Wilker l'appelle le silence « autour du texte, en tant que

---

<sup>1</sup> Marcel Arland, préface des *Gravitations*, Paris, Gallimard, 1985, p. 12.

<sup>2</sup> Sabine Dewulf, *La Fable du Monde, Jules Supervielle*, coll. « Parcours de lecture », Paris, Bertrand-Lacoste, 2008, p. 22.

condition de sa production et de sa réception <sup>3</sup>». C'est la source de l'écriture dévoilant le poème qui, selon Jules Supervielle, « attend en nous derrière un mince rideau de brume <sup>4</sup> ». C'est également la première condition de la révélation poétique pour laquelle « il suffit de faire taire le bruit des contingences<sup>5</sup> ».

Néanmoins, c'est dans l'œuvre que le silence commence à signifier, beaucoup plus qu'à travers les tentatives de psychologisation de l'œuvre ou du parcours du poète lui-même. Le silence peut prendre des formes diverses dans l'œuvre, y compris celle qui est comprise dans le mot « silence » figurant dans les poèmes. Il existe pourtant un troisième type de silence, c'est celui qui est inhérent au langage et qui agit à travers lui. Les moyens implicites du langage, les rimes, le rythme, la ponctuation, tous les procédés de l'oralité lient les mots traditionnellement dépourvus de liens logiques pour créer de nouvelles entités sonores ou de nouveaux sens inédits. Là où la logique semble s'absenter (et le silence prendre place), les moyens linguistiques, poétiques et prosodiques créent de nouveaux réseaux de sens.

C'est ce silence signifiant du langage qui nous intéressera dans notre analyse. Le titre de notre recherche « Le silence assourdissant de Jules Supervielle » révèle le caractère signifiant du silence qui n'est aucunement une simple absence de bruit, passive, mais au contraire un silence qui agit et qui parle, qui dit l'ineffable et par cela reste inentendu, hors du mode explicite du langage.

Terme plus qu'ambigu, le silence est interprété souvent d'une façon radicalement opposée selon les domaines d'analyse – philosophie, critique littéraire, linguistique. La définition de la notion de silence le prive de toute valeur critique en le bornant à l'absence de paroles, voire de tout bruit. Cependant ce qui reste indéniable c'est que le silence ne peut être perçu que par rapport au langage. Leurs relations sont compliquées car les deux termes sont réciproquement des termes non marqués et marqués. Qu'est-ce qui est primordial ? Est-ce le silence qui fait naître le discours et qui l'engloutit après, comme l'avance Pierre Van den Heuvel en disant que « le langage s'organise à partir du vide autour d'un silence qui est le

---

<sup>3</sup> Jessika Wilker, « La scission du signe ou l'irréductible ambiguïté du mot silence », Lille, ELLF, Université Charles de Gaulle, Lille III, n° 17, 2007, p. 193.

<sup>4</sup> Jules Supervielle, « En songeant à un art poétique », dans *Œuvres complètes*, coll. Pléiade, Paris, Gallimard, 1996, p. 562.

<sup>5</sup> Jules Supervielle, « En songeant à un art poétique », *op. cit.*, p. 562.

commencement et la fin de tout discours<sup>6</sup> » ? Ou est-ce le discours qui fait naître l'autre discours, dans une dialectique infinie ? Le choix du point de départ conduit à des approches différentes, passant par l'absurdité des « silences qui parlent » ou la notion d'élément discursif indispensable que l'on trouve dans l'analyse littéraire.

Le titre de notre mémoire est une citation du poème « Le portrait » tiré du recueil *Gravitations*<sup>7</sup>, premier ouvrage de Supervielle salué par le public et la critique, et qui témoigne de la naissance définitive de la voix singulière du poète. L'oxymore « silence assourdissant » révèle la spécificité de son écriture – la réunion des contradictions. Poète inclassable, Jules Supervielle réunit dans ses œuvres les traits de plusieurs mouvements littéraires et par cela s'en distingue. « Anarchiste littéraire comme point de départ pour chaque poème, et classique comme point d'arrivée<sup>8</sup> », il rejette toutes les règles au départ et s'en impose au cours de son écriture sans pourtant avouer qu'il en suit. La forme des vers libres alterne avec les alexandrins et les versets. Comme il le dit lui-même : « J'adopte la forme poétique qui convient à mon propos ».<sup>9</sup> On peut dire avec certitude que la liberté de Jules Supervielle vient de sa poésie et aucunement d'une théorie qui la précède. Jules Supervielle affirme que c'est la poésie, le chant du poème qui « choisit les mots qui lui conviennent<sup>10</sup> ».

Mais ce qui caractérise plus encore la poésie de Jules Supervielle, c'est l'entrelacement étroit des genres au sein d'un seul recueil. Le poète explique lui-même la spécificité du poème en le comparant au genre narratif : « Le conte va directement d'un point à un autre alors que le poème, tel que je le conçois généralement, avance en cercles concentriques »<sup>11</sup>. Cette inclination à la circularité poétique, qui présente plusieurs niveaux concentriques, croisés avec les indices du discours narratif (l'abondance de connecteurs temporels, les temps narratifs tels que l'imparfait, le présent de narration et le présent d'habitude<sup>12</sup>), aboutit à l'apparition de

---

<sup>6</sup> Pierre Van den Heuvel, *Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris : Corti, 1984, p. 65. « Le langage s'organise à partir du vide autour d'un silence qui est le commencement et la fin de tout discours ».

<sup>7</sup> Jules Supervielle, *Gravitations*, Paris, Gallimard, 1985, p. 152.

<sup>8</sup> Jules Supervielle, « En songeant à un art poétique », *op. cit.*, p. 994.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 993.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 563.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 562.

<sup>12</sup> Sabine Dewulf, *La Fable du monde*, *op. cit.*, p. 34.

genres spécifiques qui se rencontrent dans un seul recueil. Par exemple *La Fable du monde* réunit sept genres : le conte, la nouvelle, le récit mythique, la fable, la lettre et le théâtre.

Le recueil *Gravitations* a suscité la profonde admiration de Rainer Maria Rilke, ce qui a beaucoup marqué Jules Supervielle. Leurs relations courtes, limitées à l'échange de quelques lettres au cours des deux dernières années de Rilke montrent que le poète allemand semble pénétrer dans le secret de Jules Supervielle : « Oui, comme vous disiez dans votre lettre, la conversation était à peine commencée : de grâce, n'ouvrez pas encore les portes et laissez la bonne lampe allumée ! Ces conditions d'une longue causerie sont également les prémisses d'un amical et commun silence<sup>13</sup>. » Le silence est évoqué comme le but mais aussi la condition importante des relations et des réflexions profondes, qui fondent la communication entre des âmes-sœurs poétiques.

Dans notre recherche nous nous poserons donc la question de la nature du silence du langage dans l'œuvre de Jules Supervielle et de son rôle créateur à tous les niveaux du langage.

Pour répondre à ces questions, nous analyserons dans le premier chapitre le mouvement historique et théorique vers la réalisation de la signifiance du silence en tant qu'inhérent au langage. Ensuite nous étudierons la condition nécessaire de l'écoute du silence dans l'œuvre, condition qui est programmée par les poèmes eux-mêmes. Finalement nous découvrirons les formes du silence et leur fonctionnement dans l'œuvre de Jules Supervielle. Le deuxième chapitre se focalisera sur la poétique du silence. Nous nous pencherons sur la puissance de la suggestion dans les images qu'exploite Jules Supervielle. Puis nous analyserons l'importance du rythme dans l'organisation de la texture poétique et dans la mise en relief des entités signifiantes. Enfin, nous étudierons les moyens éloquents de la typographie en analysant la ponctuation, la mise en page et le fonctionnement des blancs de la page.

---

<sup>13</sup> Rainer Maria Rilke (1875-1926). *Collection des lettres. Inédits, Hors-texte, Etudes et notes*, Paris, Les Lettres, 1952. Lettre à Jules Supervielle, le 15 janvier 1926, p. 53.

## **CHAPITRE I. La communication silencieuse**

Quel est le parcours historique et théorique de l'étude du silence ? Comment les époques conceptualisent-elles la notion de silence pour révéler son caractère actif, ce qui le rend signifiant au sein du langage ? Quelles formes du silence signifiant apparaissent dans les poèmes de Jules Supervielle qui, eux-mêmes, appellent le lecteur à écouter leur silence? Telles sont les questions que nous allons ici nous poser.

### **I. 1 La problématique historique et théorique du silence**

L'étude du silence fait inévitablement émerger la connotation négative traditionnellement associée à cette notion. Les acceptions du mot « silence » se fondent sur la conception de l'absence de bruit ; par analogie, le silence figure à l'écrit « l'absence de mention de quelque chose<sup>14</sup>». Dans toutes les acceptions, le silence est déterminé comme le contraire de la parole, sa négation et l'action de faire taire celle-ci permet d'instaurer les conditions nécessaires et suffisantes du silence. Cette perception est nourrie par la philosophie qui soutient la négativité du silence, à la différence de la positivité incontestable de la parole. L'opposition nette de la parole et du silence est fondée, alors, sur la notion de matérialité de la parole et celle d'absence de support concret et matériel dans le cas du silence.

Cette opposition, construite autour de la question de la matérialité sonore d'un mot et son absence, apparaît dans le mot « silence » lui-même, surtout à l'oral. Ce mot contient a priori une ambiguïté qui réside dans l'autoexclusion du signe et du référent, car l'occurrence du mot, surtout à l'oral, supprime immédiatement le référent, contenu dans ce mot. A l'inverse, on dirait que l'absence du mot en tant qu'absence de sonorité exprime de la meilleure façon l'idée de silence.

Cependant dans cette perspective de la valeur négative du silence, on ne s'attache qu'à une notion universelle qui demande à être conceptualisée davantage. La problématique du silence apparaît tout autre quand on analyse la particularité de son fonctionnement et sa signification dans le langage.

---

<sup>14</sup> Dictionnaire Robert, 1986.

Les époques traitent différemment le rapport entre le silence et le langage en déplaçant le centre d'études de l'un à l'autre, et en traitant l'un à travers l'autre. Des relations d'exclusion complète passent par les rapports d'opposition pour aboutir aux rapports d'inclusion réciproque, dans une interaction indispensable.

La question du silence est donc réactualisée par chaque époque. L'ancienne rhétorique et l'époque classique mettent le silence parmi leurs instruments éloquents les plus forts. C'est surtout dans la gestuelle théâtrale que les règles de l'éloquence silencieuse se formulent nettement. Par exemple, dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, les gestes sont stricts et univoques : les gestes associés aux notions de pouvoir, de plaisir, ou de lumière atteignent le spectateur avant même la réplique prononcée par l'acteur. Cet asynchronisme gestuel et langagier fait du silence le lieu de croisement de la langue du corps et de la parole sonorisée et, alors, la composante essentielle du langage théâtral, chargé de sens. Le silence y est double, c'est le silence *in absentia* mais signifiant grâce à l'éloquence de la mimique et des gestes, et c'est le silence qui suit les gestes et prépare le spectateur à la deuxième découverte du sens, cette fois verbalisé.

Les moralistes du XVIII<sup>e</sup> siècle dotent le silence des significations énonciatives multiples si bien qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle l'abbé Dinouart met en valeur la signification du silence en discernant ses facettes diverses : silence prudent, artificieux, complaisant, moqueur, spirituel, d'approbation, de mépris, de politique, d'humeur, de caprice, sans oublier le silence stupide, « une profonde taciturnité qui ne signifie rien » mais qui peut abîmer inévitablement tout l'homme<sup>15</sup>. Ici l'auteur de *l'Art de se taire* (1771) entame deux réflexions. D'abord il présente une typologie du silence porteuse de sens. Deuxièmement, il parle du silence comme d'un langage, d'un nouveau code qu'il faut apprendre pour pouvoir le déchiffrer et pour savoir s'en servir après. L'expression du visage, le regard, l'intonation et les vibrations de la voix, les gestes – tout ce qui constitue les postures sociales devient plus éloquent que la parole. A côté de la langue et de l'oreille avancent « le cœur qui parle et l'oreille qui écoute<sup>16</sup> ».

Autrement dit, dans la société de classes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la maîtrise du silence éloquent sert de fort marqueur intellectuel, voire social, dont l'importance est

---

<sup>15</sup> Gérard Dessons, « Le silence du langage », *Gragoata*, N° 18, 2005, p. 54.

<sup>16</sup> *Ibid.*

soulignée par les moralistes. De même qu'on apprend une langue, il faut apprendre aussi le silence, une autre langue cachée sous les paroles.

La conception du silence en tant que code des actions à interpréter retrouve postérieurement sa fonction dans la nouvelle rhétorique. Le silence y est mis en valeur dans la mesure où son rôle est d'accentuer un énoncé. Il est intéressant de constater que cette fonction place le silence au même rang avec les procédés sonores, « l'accentuation de certains passages [se réalisant] par le son de la voix ou par le silence dont on les précède<sup>17</sup> ». La nouvelle rhétorique dote le silence de puissance argumentative quand celui-ci est appelé à exprimer un accord pur en cas d'absence d'objections ou un accord fictif si l'affaire est considérée par les interlocuteurs comme indiscutable. Cependant dans les deux cas le silence risque de témoigner de la passivité de l'interlocuteur qui, pour éviter « le danger de l'accord tiré du silence [...], choisit de répondre quelque chose, même si l'objection dont on dispose momentanément est faible<sup>18</sup> ». Cette approche du silence lui attribue un caractère ambigu qui le met dans un rapport d'interdépendance avec la parole.

A la différence de la rhétorique, du théâtre classique et de l'intérêt des moralistes envers le silence, dans les études littéraires le silence a été longtemps traité comme inférieur au langage, et pris pour son antipode. Cela s'explique par le fait que toute l'attention était portée au mot, seul objet saisissable et par cela porteur du sens. Il faut attendre l'avènement de la poésie moderne dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour revaloriser la notion de silence et ses rapports avec le langage. C'est le moment où les poètes cherchent à repenser la signification et la force du langage, son rôle et le rôle du poète dans la littérature. On commence à traiter le silence comme une dimension du langage et non comme son défaut, selon l'approche traditionnelle négative.

Le silence acquiert ses droits légitimes dans la poésie des symbolistes français, si bien que Mallarmé parle d'un « significatif silence, qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers <sup>19</sup> ». Ce qui permet à Mallarmé de faire accéder le silence à un autre niveau, signifiant, c'est la forme écrite du poème et surtout sa forme imprimée qui révèle un élément

---

<sup>17</sup> Chaïm Perelman et Lucie Olbrecht-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Editions de l'université de Bruxelles, 2008, p. 194.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>19</sup> Stéphane Mallarmé, « Sur Poe », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 872.

important qui est le blanc, le blanc typographique en tant qu' « espace du sens<sup>20</sup> ». Aspirant à un vers « plus libre, plus imprévu, plus aéré <sup>21</sup>», Mallarmé attribue une importance suprême au blanc qui permet de « créer une sorte de fluidité, de mobilité entre les vers de grand jet <sup>22</sup>». Le blanc donne accès au silence indispensable pour la découverte de nouveaux rapports entre les mots. Ils se découpent de façon remarquable sur le blanc et font apparaître un sens initialement inimaginable mais potentiellement infini. Cette fonction du blanc est comparable à celle du silence du psychanalyste qui fait surgir les mots du patient pour le révéler à lui-même. Mallarmé invente une nouvelle structure poétique qui exclut les rapports explicites et prévisibles. C'est la lecture et le travail de l'intériorisation qui font découvrir le poème. Tout commence à signifier : la grosseur et le type des caractères, le type du papier, la mise en page. Le poème lui-même devient un objet d'art quand Mallarmé publie en 1876 « L'après-midi d'un faune » illustré par Manet. Ce premier exemple du livre d'artiste fait repenser la dualité ancienne de la forme et du contenu, du visible et de l'invisible, aussi bien que la question de l'ineffable dans le texte. Le dernier poème de Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », sert d'exemple révélateur de sa théorie du blanc et de la mise en page. Chaque mot se voit valorisé dans le blanc, les mots s'allument de reflets réciproques, semblent miroiter à mille facettes en faisant naître des sens multiples.

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle voit s'installer, alors, une nouvelle esthétique, non plus descriptive, mais suggestive et musicale qui apporte des changements radicaux à la question de la finalité poétique. Depuis Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, le poème n'appelle pas à comprendre mais plutôt à entendre. Par cela la nouvelle esthétique intègre complètement le silence dans le langage.

Ce nouveau rapport entre le silence et le langage, établi par les écrivains symbolistes pénètre dans le théâtre européen à la charnière du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui « caractérise le moment culturel qui cherche à renouveler les formes dramatiques<sup>23</sup>». Maurice Maeterlinck distingue notamment deux types de silence, le silence passif qu'il met du côté de

---

<sup>20</sup> Olivier Kachler, « Le sujet du silence chez Mallarmé », *Revue Stella, études de langue et de littérature françaises*, Université de Kyushu, Japon, n°27, janvier 2009., p. 44.

<sup>21</sup> Stéphane Mallarmé, « Sur Poe », *op. cit.*, p. 868.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Olivier Kachler, « Aglavaine et Sélysette: une tour de silence au milieu des mots », *Revue Stella, études de langue et de littérature françaises*, Université de Kyushu, Japon, n°24, janvier 2007, p. 20.

l'inexistence, et alors de l'absence de signification, et le « grand silence actif <sup>24</sup>», qui rompt les barrières entre les êtres humains, entre les âmes, et qui donne lieu à « une vie où tout est très grave, où tout est sans défense, où plus rien n'ose rire, où plus rien n'obéit, où plus rien ne s'oublie... <sup>25</sup>». Ce type de silence acquiert une nouvelle dimension et, en conséquence, fait tomber par son caractère actif l'opposition binaire avec la parole. Il n'est plus inaperçu, ce n'est pas une simple absence de paroles mais c'est un silence qui signifie et qui donne du sens aux comportements, aux attitudes, aux paroles au point que « les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent<sup>26</sup> ». Cette valeur du silence fait immédiatement écho au blanc significatif de Mallarmé. Le silence qu'évoque Maeterlinck est toujours unique, les circonstances qui l'éveillent restant chaque fois inattendues et imprévisibles. D'où l'on voit apparaître la notion de qualité du silence qui reste dans tous les cas difficile à déterminer à l'avance. Il est remarquable que cette notion de qualité oppose de nouveau le silence et les paroles mais pour une fois en conférant au silence une puissance énonciative supérieure à celle des paroles, car « si toutes les paroles se ressemblent, tous les silences diffèrent <sup>27</sup>».

Le caractère signifiant du silence, découvert et fixé par les symbolistes en fait dorénavant l'objet des études littéraires et linguistiques. Parallèlement le silence fait partie intégrante du langage quotidien sous la forme du sous-entendu, théorisé par les linguistes de l'énonciation argumentative. Oswald Ducrot définit ainsi le sous-entendu comme ce qui « permet d'avancer quelque chose “sans le dire tout en le disant”<sup>28</sup> ». La condition nécessaire du fonctionnement du sous-entendu c'est la présence de l'interlocuteur car « le sous-entendu revendique d'être absent de l'énoncé lui-même, et de n'apparaître que lorsqu'un auditeur réfléchit après coup sur cet énoncé <sup>29</sup>». Ducrot associe métaphoriquement le pronom « tu » au sous-entendu, à la différence de « je » qui désigne le posé (le locuteur), et du « nous » qui s'attache au présupposé en tant qu'information préalablement partagée entre les interlocuteurs. Donc, orienté vers le destinataire à l'oral aussi bien qu'à l'écrit, le sous-

---

<sup>24</sup> Maurice Maeterlinck, « Le silence », *Le Trésor des Humbles*, Ed. Labor, 1998, p. 17.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>28</sup> Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 20.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 21.

entendu lui laisse la responsabilité de l'interprétation. Le sous-entendu dans le langage quotidien est la base même de l'acte illocutoire qui, bien qu'imperceptible car perçu comme habituel, fonde la communication de tous les jours, difficile sans la maîtrise de l'illocutoire. En même temps le caractère énigmatique du sous-entendu et le mécanisme de l'analyse logique de son interprétation comme « la réponse à la question “ Pourquoi a-t-il parlé comme il l'a fait ? ”<sup>30</sup> » en forment une des stratégies de l'implicite qui introduit le silence dans les textes littéraires « qui, sans le dire, fait comprendre quelque chose à l'interlocuteur <sup>31</sup>».

En conclusion nous voyons que malgré la valeur négative du silence impliquée dans sa notion, l'histoire essaie de conceptualiser cette notion, de lui conférer un caractère actif. Il faut souligner le rôle capital des symbolistes dans la revalorisation des rapports entre le silence et le langage en termes de réciprocité et d'inclusion et leur apport dans l'avènement de l'étude littéraire et linguistique du silence. Quelque ardue que soit la tâche de l'analyse du silence du langage surtout en poésie, elle part nécessairement de la première finalité du poème qui est l'écoute du langage. Comme, d'après Maurice Maeterlinck, chaque silence est particulier, il demande une attention particulière dans chaque œuvre de chaque auteur. Regardons dans la partie suivante comment les poèmes de Jules Supervielle appellent à écouter et à entendre leurs silences.

## **I. 2 A l'écoute du silence**

Pour que le silence commence à agir, il faut réussir à l'entendre dans le texte avant toute chose. La tâche devient d'autant plus difficile que du point de vue de la logique le silence reste « l'inintendu du langage<sup>32</sup> », et pourtant il est toujours présent dans l'œuvre et agit pour faire naître des significations qui ne sont pas explicitées, si bien que le silence reste « inconciliable avec le mode logique. C'est pourquoi on ne l'entend que si on l'écoute<sup>33</sup> ».

Le poète du XX<sup>e</sup> siècle Eugène Guillevic, entre autre lauréat du prix littéraire Jules Supervielle établi à Oloron-Sainte-Marie en 1990, écrivait que « la poésie est une sculpture du silence [...]. La difficulté est de faire entendre le silence, de le faire sentir. Je dirais même de

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>31</sup> Pierre Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 78.

<sup>32</sup> Gérard Dessons, « Le silence du langage », *op. cit.*, p. 56.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 57.

le faire toucher<sup>34</sup> ». Il évoque dans cette citation l'importance de la tâche que le poète doit relever pour attirer l'attention et par son langage créer les conditions favorables à la perception de ce silence qui parle en tout temps.

Cette tâche de « faire entendre le silence » devient, par conséquent, celle du poème. Jules Supervielle écrit que « l'imprimé que l'on suit des yeux, la communion silencieuse et sans intermédiaire du texte muet et du lecteur favorisent une concentration sans égale [...]»<sup>35</sup>. Conscient de ce travail difficile à tous les niveaux du texte, il dirige le lecteur au point de l'orienter dans la trame textuelle par des phares linguistiques qui marquent l'importance d'une lecture attentive visuelle et auditive du poème écrit. Il commence notamment son poème « Le Chant du malade <sup>36</sup>» par la demande : « Croyez-moi, rien n'est plus grand que la chambre d'un malade [...] ». Dès la première phrase, il invite à le suivre et à se fier au langage du poème. Dès le début des liens phonétiques unissent le mot du titre (« chant ») et le mot « chambre » du premier vers – union renforcée par le parallélisme syntaxique entre le « chant du malade » et la « chambre d'un malade ». Tout au long du poème, c'est le mot « chambre » qui apparaît trois fois contre aucune occurrence du mot « chant », comme si la « chambre » avait englouti le « chant » du malade. Inversement, la caractéristique de la chambre, « grande », se rapporte également au mot « chant » par la réciprocité de leurs liens. Le silence « inconciliable avec le mode logique » commence à agir, à créer de nouveaux réseaux sémantiques.

Pour entendre ce silence et pour attirer l'attention du lecteur les poèmes de Jules Supervielle contiennent les tournures d'adresse qui ouvrent fréquemment les poèmes. Les multiples adresses sous forme d'impératifs évoquent un interlocuteur imaginé : « voyez <sup>37</sup>», « vois <sup>38</sup>». Il est à noter que les adresses dans ces exemples ne sont pas suivies de compléments, ce n'est que la virgule qui les met en relief, marque une pause et permet de se concentrer et de plonger dans la lecture du poème.

---

<sup>34</sup> Eugène Guillevic, « Vivre en poésie », entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet, Paris, Stock, 1980, p. 186.

<sup>35</sup> Jules Supervielle, « En songeant à un art poétique », *op. cit.*, p. 565.

<sup>36</sup> Jules Supervielle, *l'Escalier*, Paris, Gallimard, 1956, p. 16.

<sup>37</sup> « Les deux soleils », *l'Escalier*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>38</sup> « Disparition », *Gravitations*, *op. cit.*, p. 209.

Afin d'attirer l'attention Jules Supervielle mobilise le vocabulaire de la vue et de l'écoute qui se rencontrent souvent ensemble dans les poèmes. Ce procédé rappelle le procédé de synesthésie qui réunit des sensations différentes mais appelées à travailler ensemble :

Sous mes tranquilles yeux vous devenez musique,  
Comme par le regard, je vous vois par l'oreille<sup>39</sup>.

La combinaison parallèle « yeux – musique », « le regard – l'oreille » suscite une zone de perception large, ouverte aux sons, aux rythmes, aux images.

Dans le poème « Au feu ! <sup>40</sup>» le poète dit :

Voyez-moi ce cœur,  
Comme il bat dans ma poitrine et m'inonde de chaleur !  
Il me fait un toit de chaume où grésille le soleil.  
Approchez-vous pour l'entendre.

L'impératif « voyez-moi » traduit l'oralité du poème, et relève du langage parlé par l'addition du pronom « moi ». Ici se réalise alors la fonction phatique (à travers l'impératif), le poète invitait à voir (par la sémantique du verbe) et à entendre (par l'oralité du poème). L'appel à entendre est explicité dans le texte mais il se trouve détaché de son objet d'écoute par la syntaxe. Il se trouve par deux phrases éloigné du mot « cœur ». La courbe de l'intonation exclamative de la première phrase renforce par contraste avec la phrase affirmative la distance entre « entendre » et « cœur ». L'appel à entendre, formulé à plusieurs reprises dans les deux phrases, montre qu'il faut être vigilant pour ne pas manquer la possibilité d'entendre et surtout l'objet de l'écoute. Il est intéressant de constater que pour entendre il faut s'approcher – « approchez-vous pour l'entendre » – au sens propre « s'approcher pour entendre le cœur », d'après le poème mais également au sens figuré « interioriser » le poème.

Le besoin de faire entendre le poème est mis par Supervielle au premier plan. Cela est révélé par l'exploitation du champ lexical de la production et de la réception orales comprenant surtout l'oreille et la voix (les paroles):

Où le marin n'obéit  
Qu'a de confuses paroles<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> « Je vous rêve de loin », *Oublieuse mémoire*, Paris, Gallimard, 1949, p. 28.

<sup>40</sup> *Gravitations*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>41</sup> « Une main entre les miennes ... », *l'Escalier*, *op. cit.*, p. 33.

L'adjectif « confuses » souligne le fait que les paroles sont mal identifiées, voire illogiques. Cet adjectif fait écho à la caractéristique de l'oreille, organe de la perception :

Le silence se répète  
De proche en proche, infini,  
A l'oreille universelle  
Et diffuse de la nuit<sup>42</sup>.

Les paroles et l'oreille se retrouvent liées moins par l'appartenance à la chaîne auditive de la parole et de l'écoute que par la rime distante : « confuses - diffuse ». D'un côté la sémantique de ces mots renvoie à l'idée de l'imprécision et du délai ; dans ce sens, les paroles se retrouvent en rapport d'harmonie avec l'hyperbole « l'oreille universelle ». De l'autre, « diffuse » évoque en même temps l'acte de diffuser un message sonore (par exemple, les paroles) et dans ce sens renverse le rôle de récepteur de paroles pour acquérir celui d'émetteur, surtout si l'on se rappelle son acception de « redondant », qu'on utilise dans les combinaisons « langage diffus », « style diffus <sup>43</sup>».

Supervielle indique que même ces paroles confuses méritent d'être entendues :

Une voix sourde et mal fournie,  
Plaintive, sans vocabulaire  
Toute captive dans la chair  
Sollicite ma compagnie<sup>44</sup>.

On observe quatre compléments de nom portant la connotation d'une voix mal entendue face à l'adjectif « plaintive » qui marque l'intonation de la voix et qui l'emporte sur l'absence de paroles. La caractéristique « sourde » de la voix est à double face. D'un côté c'est la qualité d'une voix qui n'est pas timbrée et donc mal perçue ; de l'autre, elle renvoie à l'interlocuteur, incapable d'entendre. Il est intéressant de comparer la rime intérieure qui réunit le mot « vocabulaire » et « chair », termes qui par ce rapprochement échangent leurs caractéristiques. Le vocabulaire devient la matérialité du langage et la chair renvoie au langage du corps et des gestes :

Ce regard solitaire et tendre  
Aimerait à se faire entendre ?  
Et c'est à lui que je dois

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> <http://www.littre.org/definition/diffus>.

<sup>44</sup> « Extra-Systoles », *l'Escalier*, *op. cit.*, p. 31.

Puisque vous n'avez pas de voix ?<sup>45</sup>

La question de la difficulté, voire de l'incapacité d'entendre, débouche sur des modalités différentes. Elle inclut la modalité de la possibilité mais aussi celle de la volonté. On peut écouter sans entendre quand on ne peut pas ou qu'on ne veut pas le faire. Le dicton russe qui circule à la faculté de français langue étrangère à l'Université d'Etat de Moscou de Linguistique « J'écoute mais je n'entends pas ; j'entends mais je ne comprends pas » illustre bien ce paradigme, voire paradoxe conversationnel<sup>46</sup> :

Un chant d'oiseau s'élèvera  
Que nul ne pourra situer,  
Ni préférer, ni même entendre  
Sauf Dieu qui, lui, écouterait  
Disant : « C'est un chardonneret »<sup>47</sup>.

Le verbe modal « pourra » souligne la faute de l'oreille de l'individu qui ne reconnaît plus le chant de l'oiseau, à tel point qu'elle ne l'entend plus. Ce silence porte une signification prophétique qui est marquée par le temps grammatical du futur simple et le pronom négatif « nul », faisant allusion au néant. C'est contre cette surdité tragique que Supervielle prévient son lecteur, la surdité qui empêchera d'entendre Dieu qui écoute et qui parle. L'oreille chez Supervielle est la voie sûre par laquelle passe la voix de Dieu :

Pour connaître mieux ma route  
Je ferme les yeux et j'écoute  
Je crois bien que c'est par l'oreille  
Que Dieu s'avance et prend son temps

On voit paradoxalement que pour se concentrer, pour entendre mieux cette voix divine il faut éloigner d'autres sensations qui peuvent distraire et empêcher d'entendre.

L'écoute contient une valeur critique, celle de l'attention suprême qui est capable de pénétrer profondément jusque dans la matière. Le poème « Dans la rue <sup>48</sup> » met en relief l'écoute et l'oreille en les opposant à la superficialité de vue. C'est un combat philosophique, voire ontologique entre l'homme qui « de toute son oreille [...] voudrait ausculter Paris » et la

---

<sup>45</sup> « Madame », *Oublieuse mémoire*, op. cit., p. 28.

<sup>46</sup> J'écoute mais je n'entends pas ; j'entends mais je ne comprends pas - « Слушаю, но не слышу; слышу, но не аудирую ».

<sup>47</sup> « Prophétie », *Gravitations*, op. cit., p. 105.

<sup>48</sup> *Oublieuse mémoire*, op. cit., p. 113.

voix d'un des passants qui le persuade que « c'est par les yeux que l'on saisit la ville ». L'homme qui écoute Paris est caractérisé par le champ lexical de l'écoute :

– Et si je sens Paris, la joue contre ses murs  
A la pierre accolée,  
[...]  
Quand j'appuie fortement mon oreille réelle  
[...]  
Sur ce calcaire récepteur ?

La foule, elle, est décrite par le lexique de la vue, le poème ouvrant par : « voyez cet homme qui se penche sur la pierre ». Pour les représentants de la foule la vue est le meilleur moyen d'étudier le monde : « c'est par les yeux / que l'on saisit la ville ». La voix du passant prévient l'homme qui écoute Paris :

L'on commence à te regarder  
Et tu es menacé de quelque attroupement.

On dirait qu'il existe pour l'homme un risque d'être vu et mal jugé, comme si la vue comportait un danger. Le point culminant du contraste entre l'oreille et la vue est résumé dans le vers où ces deux mots se trouvent juxtaposés :

Que peut l'oreille ? L'œil élargit ton domaine

Le mot « œil » est mis en relief par un accent d'attaque au début de la phrase, après le blanc. Le continu du contre-accent et à la fois la discontinu de la pause renforcent la tension au sein du couple « oreille-œil ». Syntaxiquement la deuxième phrase n'est terminée ni par un point d'exclamation, ni par un point. Elle s'étend sur trois vers, figurant pour ainsi dire comme l'élargissement du domaine de l'œil :

[...] L'œil élargit ton domaine,  
Il voyage de la couleur au mouvement,  
Le long de la semaine  
Tout lui est ornement.

En même temps une des caractéristiques de la vue est que « tout lui est ornement ». Cela confère un caractère superficiel à la vue, à l'opposé de l'oreille qui cherche à pénétrer dans les âges des pierres de Paris. Il se peut que ce soit le silence des pierres que l'homme cherche à écouter. Le thème de l'écoute des pierres est récurrent chez Supervielle. Par exemple dans le poème « Boulevard Lanne » tiré du recueil *Gravitations* publié en 1925, le poète exploite le

même sujet et presque la même scène que dans le poème intitulé « Dans la rue », publié vingt-quatre ans plus tard :

Ah ! Si je colle l'oreille à l'immobile chaussée  
C'est l'horrible galop des mondes, la bataille des  
vertiges

Les deux exemples semblent dire comment l'on doit les écouter et lire. L'insistance des verbes « écouter » et « entendre » révèle le silence parlant des objets inanimés. Les pierres de Paris parlent, si l'on est capable de les écouter.

Mais chez Supervielle l'opposition œil/oreille n'est qu'apparente. L'œuvre exploite ces termes et leur donne une importance équivalente, en les mettant en rapports complémentaires ou en termes de rivalité. En tout cas « si [les mots] se taisent pour l'oreille, / Ils s'enchaînent pour le regard <sup>49</sup> » car ce qui compte c'est le « langage à toutes les distances <sup>50</sup>».

Maintenant que nous avons constaté la nécessité d'écouter les poèmes, annoncée par les titres des poèmes mêmes, analysons ce langage qu'il faut écouter, car tout parle chez Supervielle. Il suffit de lire les titres de ses poèmes : « Shéhérazade parle » (*L'Escalier*, p. 25), « La Seine parle » (p. 29), « La Terre chante » (*Oublieuse mémoire*, p. 81), « Cette mer qui a tant de choses à dire et les méprise » (p. 107), « Dieu parle à l'homme » (*La Fable du monde*, « Pléiade », p. 356). Certains poèmes ont des sous-titres du type : « Premiers jours du monde (Dieu parle) » (*Oublieuse mémoire*, p. 127), « La goutte de pluie (Dieu parle), (*La Fable du monde*, « Pléiade », p. 360) « Premiers jours du monde (Un arbre parle) » (*Ibid.*). Chaque parole est unique comme chaque poème, donc écouter le poème « La Seine parle » ce n'est pas écouter comment parle le fleuve mais écouter le poème parler. Robert Vivier dit à propos de l'écriture de Supervielle : « Une particularité de l'élocution superviellienne que je ne retrouve en nulle autre, c'est qu'elle ne parle pas *de*, ni *sur*, ni même toujours *à*, mais qu'avec elle c'est l'événement même qui parle <sup>51</sup>».

Les verbes de perception auditive, la mention de la voix et des paroles dans le texte marquent le déroulement de la communication. Dans l'exemple suivant, le verbe « entendre » introduit une réplique des os, en brisant la personnification traditionnelle et acceptée du « cœur » parlant. C'est la réalité du corps qui parle et qui est entendu :

---

<sup>49</sup> « Premiers jours du monde », *Oublieuse mémoire*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Robert Vivier, *op. cit.*, p. 193.

Je reste seul avec mes os  
Dont j'entends les blancheurs confuses :  
« Où va-t-il entre deux ciels, si froissé par ses pensées [...] <sup>52</sup> »

Le sens multiple de l'adjectif « confus » se réalise grâce à son association insolite avec le mot « blancheurs ». Cette caractéristique porte d'une part sur la couleur des os, mais par une forme de déplacement du sens, elle décrit aussi l'état-d'âme du locuteur, et s'associe aux paroles confuses (surtout en liaison avec l'exemple des « paroles confuses » que nous venons de voir *supra*), ce qui contribue aux possibles du langage et crée une image insolite.

Ce silence du texte, qui crée des entités de sens inattendues et inentendues diffère du silence dans le texte, « signe lisible, mot visible et prononçable <sup>53</sup> ». Le mot « silence » étincelle dans l'œuvre de Supervielle et il est bien déterminé par des caractéristiques d'« infini <sup>54</sup> » et d'« éternel <sup>55</sup> ». Le mot fonctionne dans le texte, en restant pourtant le silence dans le texte. Certes, l'occurrence du mot, particulièrement fréquente chez Supervielle<sup>56</sup>, en fait un des concepts les plus exploités par la critique. Le silence acquiert même le statut d'un personnage dans les poèmes, surtout quand il devient à la fois sujet grammatical et logique : « Le silence cherche un abri / Et tout lui semble plein de bruit<sup>57</sup>. » Tantôt « il [...] protège <sup>58</sup> », tantôt, au contraire, « en attendant [de tuer] il nous lance les pierres sourdes <sup>59</sup> ». Les modèles grammaticaux contenant des intensificateurs soulignent ce caractère incommensurable du silence :

Que de silences à remonter  
[...]  
Pour que du fond de mon espoir  
Je vienne à pas de vérité!<sup>60</sup>

---

<sup>52</sup> « 47 Boulevard Lannes », *Gravitations, op. cit.*, p. 101.

<sup>53</sup> Jessika Wilker, « La scission du signe ou l'irréductible ambigüité du mot silence », *op. cit.*, p. 193.

<sup>54</sup> «Chanson », *Gravitations, op. cit.*, p. 121.

<sup>55</sup> « Prisonnier de *peut-être* », *l'Escalier, op. cit.*, p. 44.

<sup>56</sup> Dans le recueil *l'Escalier* il y a sept poèmes sur vingt-trois, donc un tiers du recueil contient le mot « silence ».

<sup>57</sup> « Le silence cherche un abri », *La Fable du monde, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 384

<sup>58</sup> « Tiges », *Gravitations, op. cit.*, p. 124.

<sup>59</sup> «Le silence approchant les objets familiers », *La Fable du monde, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 384.

<sup>60</sup> « Shéhérazade parle », *l'Escalier, op. cit.*, p. 25.

Le mot « silence » est mis au pluriel et renforce l'idée de quantité, introduite par la conjonction « que » en fonction d'adverbe. De plus, le pluriel dote le concept de silence d'un caractère concret. Le verbe « remonter » indique que les silences recouvrent la protagoniste, voire l'enterrent et par cela l'empêchent de sortir « des contes de la nuit des temps <sup>61</sup> ». Le silence représente une barrière infranchissable entre le monde des vivants, que Shéhérezade appelle « votre vivante clarté <sup>62</sup> », et son monde, le « fond de mon mourir <sup>63</sup> ». Dans cet exemple, comme dans le suivant où l'intensité du silence est exprimée par l'adjectif « quel » (« Quel silence pour un nez qui sait et qui pense ! »<sup>64</sup>), l'intonation de l'exclamation et la montée de la voix d'un côté accentuent le mot « silence », et de l'autre rompent l'idée de silence que le mot porte en soi. Comme si le poème cherchait à se débarrasser de ce silence infini par le biais des moyens prosodiques.

Dans toutes les occurrences du mot « silence », son référent renvoie à la valeur négative d'absence de voix, ce qui se distingue tout à fait du silence du texte qui parle. Le contraste suprême que contient l'oxymore « le silence assourdissant<sup>65</sup> » évoque une vertu critique, presque sonore du silence, faisant ressortir sa nature dans le langage. Pour entendre ce silence du texte, il ne suffit pas de se borner au mot lui-même, qui ne sert que de passage d'une image à une autre. Si le mot « silence » possède une signification, le langage la produit. Et c'est ce sens créé par le langage, ineffable, qu'il faut essayer d'entendre dans le poème.

Par exemple, on peut entendre et voir beaucoup de choses qui sont dites sans être nommées dans la dernière strophe du poème « Une étoile tire de l'arc<sup>66</sup> » :

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

D'abord, la répétition asyndétique « un nuage, un autre nuage » évoque le processus de la contemplation méditative infinie. Ensuite, le mot « ramage » est si chargé d'acceptions

---

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> « Le Nez », *l'Escalier*, *op.cit.*, p. 19.

<sup>65</sup> « La Portrait », *Gravitations*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>66</sup> *Gravitations*, *op. cit.*, p. 100.

qu'il se réfère à la fois au dessin imprécis (cette acception se marie avec le mot « nuage » où l'on peut voir des ramages), au chant des oiseaux (surtout accompagné de l'adjectif sourd) et même, enfin, au gazouillement des enfants. Finalement, la strophe est basée sur l'allitération en « r », visible à la frontière des mots « sourds » et « ramages » et renforçant alors le ton sourd de la strophe. Ce « r » crée une continuité qui réunit « autre nuage », « prières », « se répandent », « sourds ramages », « parvenir », et « se défaire ». Tous ces mots résonnent les uns dans les autres, plongés dans le fond sonore de la répétition du « r ».

En conclusion nous voyons que Jules Supervielle incite le lecteur à écouter ses poèmes pour écouter le silence du langage. Il attire l'attention sur l'importance de la langue par les impératifs et le vocabulaire de la chaîne auditive (« voix », « oreille », « paroles »). C'est l'ouïe et le regard du lecteur que le poète cherche à mobiliser avant tout. Ils sont souvent exploités ensemble, au sein du même poème, de la même phrase, par le jeu des appositions, au point de constituer des couples synesthésiques. Le poème contient alors les principes de sa lecture. En suivant cette pédagogie proposée par les poèmes, le lecteur est appelé à entendre la force créatrice du silence formé par le langage. Les entités de mots qui se forment grâce aux assonances, aux rimes, à l'oralité, au rythme, aux images, ou à la syntaxe produisent du sens, alors que le mot « silence » ne fait que le contenir. Nous procédons dans la partie suivante à l'étude typologique du silence du langage.

### **I. 3 Les formes linguistiques du silence**

La problématique historique et théorique du silence nous incite à partir de l'affirmation que le silence et la parole sont inséparables, voire complémentaires. Alors, c'est à travers la parole et par les moyens linguistiques que le silence apparaît.

Percevant le silence comme non-parole, Pierre Van den Heuvel l'inscrit en tant que partie intégrante du texte. Sur le plan matériel le silence se réalise sous différentes formes, distinctes des lettres qui composent les mots et les énoncés. Parmi les réalisations de ce « défaut<sup>67</sup> » de parole Van den Heuvel cite : « les trous <sup>68</sup> », « le vide textuel <sup>69</sup> »,

---

<sup>67</sup> Gérard Déssons, « Le silence du langage », *op. cit.*, p. 51.

<sup>68</sup> Pierre Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 65.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 67.

« l'inachevé <sup>70</sup>», « le manque graphique : la phrase incomplète, contenant un blanc, une biffure, ou se terminant par des points de suspension <sup>71</sup>», la « phrase tronquée <sup>72</sup>», « l'écriture lacunaire <sup>73</sup> ». Tous ces procédés appartiennent aux différents aspects de la langue, allant des moyens typographiques, comme le blanc, jusqu'au niveau syntaxique, avec les phrases inachevées et les ellipses ou d'autres procédés linguistiques que Van den Heuvel appelle « l'écriture lacunaire ».

En cherchant à classer les formes linguistiques du silence, nous aboutissons à trois groupes. Le premier est basé sur l'idée de l'omission délibérée d'un ou de plusieurs termes dans l'énoncé. A la suite de G. Dessons, qui expose sa théorie du « silence grammatical » dans l'article « Le silence du langage <sup>74</sup>» nous considérons le procédé de l'ellipse comme le procédé principal des moyens grammaticaux grâce au processus de l'omission syntaxique des termes de la phrase. L'ellipse renforce alors l'idée du silence en tant qu'absence visuelle et/ou auditive du mot. Le même groupe inclut les variantes de l'ellipse, telles que la brachylogie (l'emploi d'une construction plus courte qu'une autre, sans que le sens de la phrase change), la réticence, l'aposiopèse, la suspension, ou encore l'interruption.

Le deuxième groupe réunit les procédés qui sont appelés à exprimer un autre sens. Plus précisément on n'omet pas les mots, au contraire, on les utilise pour faire surgir autre chose. Ce type est proche de la deuxième catégorie du « silence rhéteur », comme l'appelle Gérard Dessons, silence par lequel « on dit (réellement) [quelque chose] en disant (apparemment) autre chose<sup>75</sup> ». Ce groupe est assez large et ambigu car le silence y est considéré comme ce qui n'est pas dit directement, mais est suggéré par la langue. Ce sont les moyens qui préparent le lecteur à recevoir telle ou telle idée comme une insinuation. Ce sont les formes de détour, comme la litote, la périphrase ou l'euphémisme ; les moyens d'opposition comme la prétérition (du latin "action de passer sous silence", figure consistant à parler de quelque

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Gérard Dessons, « Le silence du langage », *op. cit.*, p. 54.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 55.

chose après avoir annoncé que l'on ne va pas en parler), l'ironie, la permission, l'astéisme (le procédé consistant à louer par un discours donnant l'apparence du blâme)<sup>76</sup>.

Quant au troisième groupe, il fait partie du potentiel poétique et se réalise grâce aux figures phonétiques qui sont présidées par l'allitération et l'assonance.

Selon nous, les deux premiers groupes sont basés sur le principe du sous-entendu qui est mis en jeu. Dans le premier groupe les termes omis se trouvent suggérés, faciles à replacer dans l'énoncé. Ensuite, le sous-entendu des moyens rhétoriques du silence peut être restitué, deviné à travers des termes explicites mais qui disent autre chose, détournent, voilent le sous-entendu. Quant aux procédés phonétiques, ils servent à créer des unités ineffables, souvent sémantiquement éloignées, qui se réunissent uniquement grâce à des insistances sonores. Ces nouvelles entités sonores peuvent renforcer la sémantique de la phrase, ou lui confèrent un sens esthétique particulier.

Nous verrons comment ces trois types de silence se réalisent dans la poésie de Jules Supervielle.

### **Le silence grammatical**

L'ellipse invite le récepteur à rétablir mentalement ce que l'auteur passe sous silence. Mais plus encore, elle organise le poème et favorise son caractère laconique, l'économie de l'espace surtout dans les vers réguliers. La définition de l'ellipse suggère que le but d'omettre un ou plusieurs éléments nécessaires à la compréhension du texte vise à produire un effet de raccourci. Outre cela, ce procédé joue un rôle organisateur en créant un rythme particulier, en gardant le dynamisme du poème. Analysons l'exemple éloquent de l'ellipse dans le poème « L'Escalier <sup>77</sup> » qui révèle les valeurs organisatrices et poétiques de ce procédé phare du silence grammatical.

Le poème est traversé par les constructions typiques dans lesquelles le prédicat est omis : « Les uns ont froid les autres chaud / Les uns sont maigres d'autres gros » ; « Les uns vous montrent leurs blessures / Et d'autres, leurs médicaments » ; « L'un est dans son lit d'hôpital / Et l'autre dans son lit de noces / Celui-ci veille à son négoce / Et celui-là sur son haut-mal ». Le verbe de la deuxième partie de ces constructions parallèles est facilement

---

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *l'Escalier, op. cit.*, p. 11.

rétabli, car il est explicité dans la première partie. Ce type d'ellipse fait penser à la brachylogie, qui vise une brièveté louable dans le langage, à travers le procédé qui consiste à ne pas répéter un élément précédemment exprimé. Néanmoins dans les exemples où le verbe est autre que le verbe « être », cette restitution est moins facile, bien qu'elle puisse avoir lieu par analogie avec le verbe utilisé précédemment. On peut supposer alors que « d'autres [montrent] leurs médicaments » et que « celui-là [veille] sur son haut-mal », ce qui n'est pas du tout univoque et indiscutable. D'où procède le caractère poétique de l'ellipse, qui implique le lecteur dans le décodage du silence de l'auteur. En outre, l'ellipse garde le rythme dynamique du poème et imite alors la dégringolade dans l'escalier, et plus encore métaphoriquement « en poursuivant même sous terre / Une descente délétère ».

Dans le même poème on rencontre un autre type d'ellipse qui se construit sur un autre modèle : « Alors, cette fillette aussi ? ». La phrase qui suit est aussi elliptique :

Alors, cette fillette aussi ?  
Et cet enfant dans son berceau,  
Ce garçon qui n'a pas l'air sot  
Et sa mère dans ses soucis  
Donnant quelques conseils de trop,  
Et attendant qu'on remercie.

La deuxième phrase est longue, elle comprend trois sujets et deux participes présents à la place des prédicats. Ce type de phrase est proche de l'ellipse poétique dans laquelle la phrase est rétrécie aux lexèmes clés qui en constituent le nœud logique, et qui traduisent les impressions fugitives des gens rencontrés en vitesse sur cet escalier. Les constructions parallèles « Et cet enfant dans son berceau / Et sa mère dans ses soucis » font se rencontrer deux autres expressions (« dans son berceau » / « dans ses soucis »), créant un effet de zeugme. L'accumulation des sujets et des compléments favorisée par l'ellipse fait surgir l'idée d'absence de mouvement si bien qu'on ne réussit qu'avec difficulté à restituer les verbes elliptiques.

Dans le cas de l'ellipse, les formes grammaticales des éléments retenus permettent de restituer les mots manquants et par conséquent le sens grammatical et logique de la phrase. Par exemple, dans le premier vers du poème « L'Oiseau de vie <sup>78</sup> » la forme de la deuxième personne du verbe « picorer » dans le vers « Oiseau secret qui nous picores » montre que ce

---

<sup>78</sup> *Oublieuse mémoire, op. cit.*, p. 35.

verbe doit se rapporter au pronom « tu » ; la phrase descriptive se transforme alors en apostrophe. Souvent une semblable omission du sujet est demandée par le rythme et suit donc les règles inhérentes au poème :

Ainsi au loin tout nous échappe  
Et quand y pensons le moins<sup>79</sup>

Le procédé linguistique de l'ellipse est souvent marqué par la ponctuation :

L'avenir sans un pli glisse vers le passé  
Le jour nous dévisage et le temps, espacé<sup>80</sup>.

La virgule détache visuellement le mot « temps » de son attribut. En plus elle fait voir un espace réel qui est créé après ce mot.

Certainement dans le langage poétique la fonction de l'ellipse ne se limite pas à une simple tâche de restitution. Ce procédé grammatical entre en contact avec la sémantique du texte et produit des effets de sens inédits. Par exemple, dans le poème « A la femme <sup>81</sup>» la forme elliptique de la phrase brouille l'ordre logique de la phrase :

Et le vent de tes remous,  
Tes écumes et tes coups,  
Égarent qui te regarde  
Et de ses désirs te farde,  
A bonne distance de loup.

L'absence du pronom « celui » devant « qui » rapproche encore plus les mots dont la sonorité est similaire (« égarent » et « regarde »), qui résonnent l'un dans l'autre et constituent une sorte de cadre sonore qui renferme le pronom « qui » en voilant encore plus celui qui se cache derrière ce « qui ».

Le silence né de l'ellipse crée alors l'espace nécessaire – grammatical, sémantique, typographique – qui permet d'entendre les liaisons qui se nouent entre les mots et les font agir et signifier différemment en dépassant leur fixité dans l'ordre logique du langage.

Une des variantes de l'ellipse est la réticence. Elle fonctionne aussi par la suppression grammaticale des termes. L'étymologie latine du mot « réticence » peut être associée à un

---

<sup>79</sup> « La Colombe », *Oublieuse mémoire*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>80</sup> « Les deux soleils », *l'Escalier*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>81</sup> *Oublieuse mémoire*, *op. cit.*, p. 160.

silence obstiné, une omission volontaire de ce qu'on devrait dire. La réticence sert à traduire une hésitation, un refus de dire expressément sa pensée. Elle est utilisée surtout pour atténuer le sens d'une expression en laissant le soin à l'interlocuteur d'en deviner la suite, ce qui souligne le caractère sous-entendu de cette figure. Dès lors, la réticence peut exploiter le caractère polysémique de l'énoncé. Voici un autre exemple, tiré du poème analysé plus haut « l'Escalier » :

Un autre tombe et se rattrape,  
Mon pauvre ami, il était temps.

Le point à la fin du vers montre que tout est déjà dit, tandis que syntaxiquement la phrase semble inachevée, en raison en partie de l'inversion de ses parties. Cependant même si l'on essaie de restituer l'ordre direct, par exemple, « il était temps de se rattraper », on ne se contente pas de la sémantique rétablie. La phrase cherche à dépasser ce sens grâce à la présence de l'expression « un autre tombe » dont le verbe a la même fonction syntaxique que celle du verbe « se rattraper ». On n'arrive pas alors à mettre un point définitif après cette phrase. Elle reste donc inachevée, contenant une suite sous-entendue, dont le message fatal est renforcé par le lexème « temps », un concept qui vise l'infini mais qui acquiert dans la phrase la signification de « l'heure », en tant que moment précis et définitif. L'idée d'hésitation comprise dans la réticence est incluse dans cet exemple si bien que l'hésitation de l'auteur devient celle du lecteur en train de décoder le texte. La ponctuation de cette phrase est d'autant plus surprenante qu'on a l'habitude d'associer la réticence aux points de suspension.

Les points de suspensions sont rares dans le langage poétique de Jules Supervielle et d'autant plus intéressants quand on les retrouve dans ses poèmes. Par exemple, le titre du poème « Soucis ...<sup>82</sup> » comprend lui-même les points de suspension qui, compte tenu de leur place inhabituelle directement après le titre, servent à tenir le lecteur dans l'attente de ce qu'on a annoncé mais pas encore dit, ce qui ajoute une difficulté au lecteur. Lui faire décoder ces points de suspension crée donc une sorte de mise en abyme. La deuxième valeur de cette suspension est la mise en relief du sujet principal, voire unique du poème. Le quatrain où le poète s'adresse aux soucis finit aussi par les points de suspension :

Vous me mettez dessus votre lanterne dure  
Pour voir si c'est bien moi, comme si ne saviez...

---

<sup>82</sup> *Oublieuse mémoire, op. cit.*, p. 73. Nous gardons la ponctuation du titre.

L'interruption de la phrase, marquée par les points de suspension contre le désespoir du poète, le fait qu'il est à bout de forces, à bout de paroles. L'apparition des points de suspension dans le titre et dans le quatrain permet de dresser un parallèle entre eux grâce au potentiel typographique que nous allons étudier plus à fond dans notre deuxième chapitre. Notons ici les éléments remarquables. Tout d'abord, le blanc après le titre renforce la suspension marquée par la ponctuation. Le quatrain du poème est imprimé tout en bas en petits caractères tandis que le titre est placé tout au centre de la page et mis en capitales. Cette inégalité de caractères instaure une sorte de dialectique entre le titre et le quatrain qui se veut très petit, comme cherchant à s'écarter des soucis inclus dans le titre. Le désir de trouver un abri est annoncé au début du poème. Reprenons ce début avec le titre, en laissant s'imaginer le grand espace entre le titre et le poème, comme dans la version imprimée du poème:

SOU CIS...

Soucis, vous qui savez toujours me retrouver,

Trouverai-je jamais une cache assez sûre

Si les moyens du silence grammatical appellent le lecteur à restituer le sens de la phrase en essayant de restituer les termes qui manquent mais qui sont sous-entendus, les moyens rhétoriques mettent en jeu le processus de décodage du sens à travers les mots donnés.

### **Le silence rhétorique**

Les moyens rhétoriques dans l'œuvre de Jules Supervielle ne sont cependant pas très exploités. Les périphrases et surtout les euphémismes sont appelés à dire autrement, masquer ce qui est sous-entendu et surtout, dans le cas de l'euphémisme, ce qui comporte une connotation déplaisante qu'on cherche à passer sous silence. Chez Supervielle ce sont avant tout les mots se référant à la mort qui font souvent l'objet d'une périphrase.

L'euphémisme peut voiler les mots appartenant au champ lexical de la mort, ce qui est l'usage traditionnel de cette figure. Il est, par exemple, facile de décoder le verbe « mourir » dans le vers « et si s'arrête leur cœur <sup>83</sup> ». Il y a des poèmes qui se basent sur de multiples périphrases qui passent à travers tout le texte et évoquent l'euphémisme de la mort. Par

---

<sup>83</sup> « Chanson », *Gravitations*, *op. cit.*, p. 121.

exemple, le poème « Madame <sup>84</sup>» met en scène un personnage féminin auquel le poète s'adresse tout au long du poème en l'appelant « dame de la profondeur », « grande dame des profondeurs », « voisine de l'autre monde », « mon obscure reine », « dame de mes eaux profondes », « beau fantôme ». L'accumulation du vocabulaire aux connotations funestes : « profondeurs », « l'autre monde », « obscure », « la cendre », « fantôme », « ombres » évoque immédiatement l'image de la mort. Il est intéressant de voir que les périphrases agissent de paire avec le procédé de la personnification car cette « dame » du poème est dotée de traits humains : « attentive », « tacite », caractérisée par la « douceur ». Le fait que le poète s'adresse tout le temps à elle en la vouvoyant la dote aussi d'un caractère animé. Cependant, la caractéristique principale de la dame est le silence. Le poète évoque son « délicat sourire / Qui veut tout dire sans le dire ». Le silence du personnage est d'autant plus distinct qu'il se découpe de l'intonation interrogative du poète, le poème de dix-sept strophes contenant dix-neuf phrases interrogatives. L'insistance des questions trahit en même temps l'état d'âme du locuteur, qui passe de l'hésitation à la peur.

Le procédé de l'euphémisme, basé sur la personnification est fréquent chez Supervielle. La perception de la mort aux traits féminins apparaît dans le poème « Disparition <sup>85</sup>». Sans jamais nommer son interlocuteur, le poète fait allusion à la mort sous forme de métaphore (« bête blanche et silencieuse »). En plus la mort est évoquée par les mots et les expressions du champ lexical de la mort : « un suicide intéressé », « mon squelette », « qui nous saute à la gorge », « tu m'as poussé sur la voie ». La demande du poète (« fais ton métier ») est aussi présentée sous forme d'un euphémisme qui sous-entend le verbe « tuer ». Le poète souligne le caractère animé du personnage auquel il s'adresse par une série d'impératifs sous forme d'instructions : « vois », « entre dans ce train, fouille sous les banquettes, / Parle au chauffeur [...], interroge le chef de la gare ». On observe un rapport étroit entre le poète et ce personnage par l'évocation « d'une bague » sur le doigt et même par une allusion érotique, quand le poète dit : « il est vide ce lit », « agite les draps en tous sens », « il n'y a plus personne dans cette couche à deux places », « et les rideaux sont endormis dans les bras l'un de l'autre ».

Cet exemple montre que l'euphémisme chez Supervielle n'est point seulement d'ordre éthique, il passe par la métaphorisation et alors acquiert des valeurs esthétiques. Son désir de

---

<sup>84</sup> *Oublieuse mémoire, op. cit.*, p. 27.

<sup>85</sup> *Gravitations, op. cit.*, p. 209.

voiler quelque chose de désagréable se transforme en moyen de dire plus que ne dirait le sens second du mot voilé. Dans le poème « Attente <sup>86</sup>», tout est explicité, il étale une « folle toute nue / Qui se prend pour une statue ». La fin du poème est bouleversante car on assiste à un contraste tranchant :

A s'approcher de sa blancheur,  
Mais elle est noire à faire peur.

La couleur « noire » et l'expression « faire peur » sont immédiatement chargées de connotations désagréables, voire funestes. Cependant le texte ne fait qu'allusion à la mort, mentionnant en passant « le bras, bizarre, ridé » de la folle comme insinuant son âge. Le sujet du poème souligne également l'absence de mouvement, grâce au champ lexical de la « statue » : « sa tête et son cœur savent bien / Que les voilà marmonnéens », « elle est très fière / De se sentir Vénus de pierre » ; la folle ne bouge pas, « elle attend les adorateurs ». L'immobilité extérieure du corps et en même temps les processus intellectuels qui ne cessent pas, car « sa tête et son cœur savent bien », « elle est très fière », produisent eux-aussi un effet de contraste qui d'un côté fait allusion à la mort mais de l'autre ne le dit pas, et même le conteste.

Si l'euphémisme est facilement décodable grâce au champ lexical, les périphrases peuvent avoir plusieurs interprétations, voire des sens contraires en cas d'absence de repères lexicaux. Dans le poème « Le chant du malade <sup>87</sup>» le point culminant est l'arrivée du médecin dans la chambre du malade :

Mais voici que s'ouvre la porte  
Et le médecin entre, énorme, parce qu'on a beaucoup pensé à lui.  
Son corps et celui du patient ne forment plus qu'un monstre souffleur à une seule  
oreille qui va et vient par derrière, par devant,  
Et soudain se crispe sur le cœur.  
Et le savant se retire tout petit et boitant un peu parce qu'on n'a plus besoin de lui

Ce passage est basé sur l'antithèse qui montre la métamorphose du médecin. Au début « énorme », il finit par devenir « tout petit », « boitant ». Les constructions parallèles renforcent cette transformation et en présentent la cause : « parce qu'on a beaucoup pensé à lui » au début et « parce qu'on n'a plus besoin de lui » à la fin. En plus, la fonction même du

---

<sup>86</sup> *Oublieuse mémoire, op. cit.*, p. 150.

<sup>87</sup> *l'Escalier, op. cit.*, p. 17.

docteur change, « le medecin », celui qui est appelé à apporter de l'aide pratique, à guérir devient « le savant », le théoricien, « laissant un sillage dans l'air, une flottante pharmacie ». La transformation du médecin commence à se réaliser pendant la lutte acharnée qui dénature les traits humains en évoquant « un monstre » et « une seule oreille ». Cette image est loin d'être convenue, ce qui la rend forte sans pour autant évoquer le ou les référents éventuels. La phrase « on n'a plus besoin de lui » peut sous-entendre la guérison du malade qui n'a plus besoin d'aide médicale. Le reste du poème se focalise sur le malade qui « redevient assiégé solitaire » dans sa chambre. Cependant ce dernier passage est chargé du champ lexical de guerre, mais la guerre déjà perdue pour le malade :

Et le malade redevient l'assiégé solitaire avec sa tête qui émerge de sa  
citadelle effondrée  
Dont seules les meurtrières sont intactes  
Et construites avec tant de perfidie  
Qu'il lui faut recevoir tous les coups sans pouvoir en donner un seul.

On y voit de même l'évocation de Dieu et l'accumulation du vocabulaire de la mort puisque à travers ses « meurtrières » le malade « voit ses amis morts [...] le reconnaître comme un des leurs » et lui faire « le signe intime d'approcher ». Ce dénouement fait repenser au moment clé de l'arrivée du médecin, pour y apporter une conclusion opposée à celle de la guérison. Finalement on voit surgir des sens multiples qui se croisent, en s'excluant en même temps. Ils sont possibles grâce au silence de la phrase qui incite à travailler et à deviner, voire créer ses sens.

Parmi autres figures de détour, c'est l'ironie, qui se découpe dans l'œuvre de Supervielle. Mais elle est particulière, tout autre que l'ironie française voltairienne. Plus délicate, elle se développe dans le texte comme une tonalité moqueuse. Et chez Supervielle elle est toujours adressée à lui-même, prend la forme de l'humour. L'exemple du poème « Tu mourus de pansympathie <sup>88</sup>» le souligne à plusieurs reprises. Le poème commence par une dédicace « A moi-même quand je serai posthume » et dès le début introduit le ton auto-ironique, compte tenu du fait que ce n'est que le début de la voie poétique de Supervielle. L'effet ironique se fait entendre à travers les combinaisons de mots et se joue sur leur sonorité:

On dit que tout s'est bien passé

---

<sup>88</sup> *Poèmes, Œuvres complètes, op. cit., p. 75.*

Et que te voilà trépassé.

Le verbe « trépasser » contient le préfixe « tré- » qui par homonymie évoque l'adverbe « très » et alors, fait du mot « trépasser » une soudure de deux mots. L'intensificateur « très », à son tour, apparaît souvent dans l'expression « tout se passe bien » qu'on voit au vers précédent et rapproche par la suite les deux vers. Ils se répercutent si bien qu'on semble entendre : « tout s'est très bien passé » et « te voilà très bien trépassé », comme si « mourir » voulait dire que tout se passe bien. Le jeu de mot avec les sonorités continue plus loin dans le poème :

Horizontal sans horizon

Sans désir et point désirable

Ces deux vers soulignent la différence frappante entre les mots de mêmes racines « horizon – horizontal » et « désir - désirable », surtout sous l'influence de la négation « sans » et « point ». Le drôle de jeu de mots prend alors une tonalité triste. Cela nous renvoie au nom de la section dont le poème fait partie, « Poèmes de l'humour triste », titre comportant un oxymore et évoquant à la fois une tonalité moqueuse et triste. Jules Supervielle souligne ce paradoxe en disant : « Mon ironie me semble être dans la plupart de mes *Poèmes de l'humour triste* la fille dévoyée de ma mélancolie – dévoyée, non pas ingrate <sup>89</sup>».

Le jeu sur des mots ayant des sonorités presque identiques nous amène au troisième type de silence, le silence phonétique.

### **Le silence phonétique**

Les procédés phonétiques basés sur la répétition des sonorités similaires font partie intégrante de la poésie de Jules Supervielle. L'allitération, l'assonance, la rime révèlent le potentiel créatif du langage poétique. Les insistances consonantiques et vocaliques favorisent la naissance de nouvelles entités phonétiques qui semblent créer leur propre langage dans les poèmes grâce à des effets sonores qui sortent du mode logique du langage.

Souvent, les allitérations constituent le noeud du poème, en subordonnant sa tonalité à une sonorité particulière. Dans le poème « Haute mer <sup>90</sup>», la base phonétique est l'allitération

---

<sup>89</sup> Voir la préface de Paul Fort des *Poèmes*, « Pléiade », *op. cit.*, p. 49.

<sup>90</sup> *Gravitations*, *op. cit.*, p. 176.

en « ch ». La force de cette allitération est moins dans la fréquence de l'occurrence de ce son que dans sa concentration qui devient signifiante :

Des mille poissons sans visage  
Qui **cachent** en eux leur **chemin**,

Le noyé **cherche** la **chanson**  
Où s'était formé son jeune âge,  
Ecoute en vain les coquillages  
Et les fait **choir** au sombre fond.

D'abord, l'allitération réunit deux strophes, ce qui est renforcé par la syntaxe de la phrase qui enjambe les strophes. Ensuite, elle sert à rapprocher les poissons qui « cachent en eux leur chemin » et le noyé qui « cherche la chanson ». Le verbe « choir » représente le dénouement qui résume à la fois les efforts des poissons et du noyé et le destin de leur « chemin » et « chanson ». L'insistance des consonnes sourdes « f », « s » (« poissons », « sombre fond ») et l'allitération en « ch » semblent l'emporter sur la chanson recherchée par le noyé et l'étouffer en représentant une sorte de mise en abyme de la perte de la chanson. En même temps le champ lexical de la mer inondant le texte : « mers », « écume », « noyé », « sillages sous-marins », « poissons », semble nous faire entendre par l'allitération en « ch » le chant de la mer, mais nous réserverons cette remarque à notre interprétation subjective cultivée par la tradition nationale.

L'exemple du poème « *Ordre*<sup>91</sup> » met en avant l'allitération en tant que procédé central, créateur de sens. Tout d'abord le poème abonde en consonnes « t/d », « r » et leurs combinaisons : *d'être, foudre, contre terre, coeur traître, poitrine*, qui renvoient au titre du poème « *Ordre* », lui-même ne comprenant que la suite des consonnes « r » et « d », comme si la dispersion de ces consonnes à travers le poème réalisait déjà cet ordre. Il est notable que lorsque le poète s'adresse à son cœur, la concentration de la combinaison consonantique « tr » devient ultime :

Je ne veux plus cœur **traître**, de tes salutations dans ma poitrine,  
Je te veux **triangulaire**, séché au soleil des **tropiques**  
Durant **trente** jours.

Cette concentration attire l'attention, représente une apogée phonétique et dramatique. Elle s'entend dans le dernier vers qui contient les mêmes consonnes « t » et « r » :

---

<sup>91</sup> *Gravitations, op. cit.*, p. 204.

Rasez de près la Terre. Faites-en  
Une fille terrorisée.

La similitude sonore basée sur les mêmes consonnes « t » et « r » et même les débuts des mots identiques rapprochent les mots « Terre » et « terrorisée ». Cette nouvelle entité née uniquement de l'allitération, apporte un sens inédit. Deux mots qui sont sémantiquement incompatibles comme « terre » et « terreur » se retrouvent réunis, appelés à travailler ensemble. L'image traditionnelle de la terre en tant que lieu sécurisé, symbole de fertilité et des soins maternels retrouve une autre signification à côté de la sémantique de « terreur », comme si la terreur était un trait inné de la Terre.

L'occurrence insistante des consonnes « t » et « r » révèle une autre combinaison phonétique pour une fois vocalique. C'est l'assonance en [u] qui surgit dans les mots : « routes », « retournent », « sources » dans la première strophe et « tourne » dans la dernière strophe. Le mot « tourne », sémantiquement et phonétiquement, fait retourner au début du poème en formant un cercle qui « tourne sur soi-même ». L'idée de cercle nous renvoie de nouveau au titre (que nous avons évoqué au début de notre analyse du poème) dont la graphie de la première lettre « o » devient symbole de ce cercle vicieux plein de terreur.

L'allitération qui fonde le poème « Ordre » représente le cas radicalisé de la combinaison « Terre – terreur » que Supervielle exploite vingt ans avant dans le poème « Chanson <sup>92</sup>» publié dans le recueil *Gravitations*, ce qui crée un continuum emblématique dans l'œuvre du poète. Si dans le poème « Ordre » les mots qui constituent une nouvelle entité phonétique sont en plus liés syntaxiquement, puisque la « Terre » se voit caractérisée par l'adjectif « terrorisé », dans le poème « Chanson » ces deux mots appartiennent à des groupes syntaxiques autonomes qui constituent une série des compléments régis par la phrase « Jésus, tu sais [...] » :

La terreur de l'éphémère  
A l'approche de la nuit,  
Et le soupir de la Terre  
Dans le silence infini.

Le mot « terreur » et « Terre » sont cette fois plus éloignés syntaxiquement l'un de l'autre. Cependant le parallélisme des constructions « la terreur de l'éphémère » et « le soupir de la Terre » commence à les réunir en rapprochant les mots « terreur » et « soupir », qui ont

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 121.

par ailleurs une connexion causale. La rime croisée contribue à l'apparition d'une autre entité phonétique : « Terre éphémère ». Finalement les entités créées par les processus phonétiques et syntaxiques permettent de sortir de la lecture linéaire et de procéder à l'écoute simultanée où surgissent à la fois « la terreur », « le soupir », « la Terre » et l'« éphémère ». Par conséquent, le réarrangement des éléments permet le surgissement éventuel d'un nouvel espace sémantique. Il est aussi remarquable de suivre la chaîne prosodique autour de « tourmentant », « tournent » et « retournent » :

Tu peux suivre les poissons  
Tourmentant les profondeurs,  
Quand ils tournent et retournent

La racine « tourne », répétée dans ces vers, fait de nouveau écho au poème « Ordre », ce qui permet de parler d'une sorte de symbole chez Supervielle qui est construit autour de l'entité « terre-terreur ».

L'exemple du poème « Chanson » que nous venons d'analyser révèle le potentiel créatif de la rime. Il devient d'autant plus fort au moment où elle réunit des mots sémantiquement et logiquement éloignés. Alors, ils ne deviennent proches que par leur signifiant. Cependant, dès qu'ils se retrouvent réunis, les liens de la rime les attachent fermement, les font parler et signifier autrement, car dorénavant ils ne signifient que par rapport à leurs reflets réciproques dans leur voisinage indissoluble. L'exemple du poème « Rêve <sup>93</sup>» illustre la signifiante de la rime dans la création de nouvelles entités qui deviennent inséparables :

On entre, on sort, on entre,  
La porte est grande ouverte.  
Seigneurs du présent, seigneurs du futur,  
Seigneurs du passé, seigneurs de l'obscur.

La rime réunit les mots « futur » et « obscur », si bien que le futur est désormais marqué fortement par la caractéristique de l'obscurité. En même temps, « obscur » s'inscrit dans le paradigme de trois temps – « présent », « passé » et « futur » – et constitue par analogie un quatrième temps, celui de « l'obscur », du côté de l'inconnu ou bien du néant. Comme ce quatrième temps n'a pas de place dans le système classique, il peut facilement se superposer non seulement au « futur » mais aussi bien au « passé » et au « présent ». Cela démontre de nouveau que le silence phonétique permet une empreinte simultanée des éléments du langage

---

<sup>93</sup> *Gravitations, op. cit.*, p. 152.

poétique et non plus seulement une lecture linéaire, logique, si bien que « le principe de la rime explique que le poème construit sa propre grammaire et également son propre lexique <sup>94</sup>».

A côté des procédés de l'allitération et de la rime apparaît le procédé de l'assonance qui permet également de créer des liens signifiants entre les mots. Dans l'exemple suivant ce n'est pas la rime mais plutôt l'assonance et plus encore la sonorité semblable des mots qui contribuent à l'apparition de l'union ineffable :

L'aube touche d'un regard long  
Les tours et les urbaines combes.  
Le ciel guidé par les colombes  
Descend sur la ville à tâtons<sup>95</sup>.

L'assonance en [ō] réunit les mots : « long », « combes » et « colombes ». Ce qui est remarquable dans cette union c'est que les trois mots semblent résonner les uns dans les autres. Par exemple, le mot « colombes » inclut phonétiquement à la fois « combes » et « long » comme si « long » s'introduisait dans « combes ». Si l'on analyse les domaines auxquels ces trois mots font référence, on voit que « long » appartient au domaine du céleste, de l'abstraction, grâce aux mots « aube » et « regard », tandis que « les tours », soutenues par l'adjectif « urbaines » qui caractérise le mot « combes », l'attachent au terrestre. Le mot « colombes » finalement réunit le céleste et le terrestre car il est rattaché au mouvement de descente du ciel sur la ville, annoncé dans deux derniers vers. Finalement, le mot « colombe » sémantiquement et contextuellement réunit le céleste et le terrestre. Cette union est pourtant inhérente à sa forme phonétique ce qui est révélé par le langage du poème.

Cette inclusion phonétique des mots instaure une sorte de jeu qui, lui aussi, permet d'entendre un autre mot dans le mot donné. Cette inclusion réciproque est aussi possible au sein d'un seul mot :

L'âme d'obscures patries  
Rôde désespérément dans le ciel indivisible.

Le mot « indivisible » est intéressant par sa composition. Il inclut deux adjectifs qui peuvent se combiner avec le préfixe de négation. Ainsi, la langue comprend un potentiel créatif qui laisse le lecteur entendre, choisir et créer les rapports entre le mot « ciel » et quatre

---

<sup>94</sup> Gérard Dessons, *Emile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, Ed. IN PRESS, 2006, p. 197.

<sup>95</sup> « Grenade », *Gravitations, op. cit.*, p. 130.

adjectifs qui sont contenus dans un seul mot : « indivisible », « invisible », « visible » et « divisible ». Il est intéressant de constater que c'est le mot « visible » et plutôt sa forme négative « invisible » qui se lisent en premier et surgissent inévitablement à chaque lecture de ces vers. Cela est lié au processus naturel de la lecture, l'œil capturant immédiatement la combinaison la plus habituelle, la plus familière. Ce procédé permet d'inclure dans le mot initial un autre qui y glisse silencieusement mais permet au mot imprimé de dire plus qu'il ne dit.

Nous avons donc étudié trois catégories de silence : grammatical, rhétorique et phonétique. Tous les moyens dont ils font usage sont loin d'être techniques. Ils s'entrelacent et impliquent le lecteur à la découverte de nouveaux sens. Dans le cas du silence grammatical et rhétorique le sens est sous-entendu et peut être restitué grâce aux termes retenus dans la phrase, ou décodé à travers les mots qui le voilent et qui créent des sens particuliers grâce aux figures de l'analogie. Le troisième type, silence phonétique, fait naître de nouvelles entités sonores qui se retrouvent et se reflètent simultanément. Dans tous les cas le silence joue un rôle créateur, car il permet de sortir du mode logique du langage et d'avoir la liberté de découvrir ce qui reste inentendu par le *logos*. Les formes du silence agissent conjointement et sont étroitement liées à la création du sens à travers les images, étant organisées par le rythme particulier de chaque poème et par la typographie qui parle et qui fait parler les mots. Cela nous conduit à l'étude détaillée de la poétique du silence que nous allons réaliser dans le chapitre suivant.

## **CHAPITRE II. La poétique du silence**

### **II. 1 Les liens tacites de l'image**

Jules Supervielle attribue la première place à l'image dans son écriture poétique en l'appelant « la lanterne magique qui éclaire les poètes dans l'obscurité <sup>96</sup> ». Le poète met en relief la fonction magique qui agit indépendamment de la volonté du poète ou du lecteur. Son caractère flou, imprécis permet d'avancer très loin dans les interprétations sans fin. Alors, pour Jules Supervielle, l'image devient le messenger principal du silence, ouvrant une large voie aux sens multiples. En comparant le concept et l'image, Jules Supervielle accorde plus

---

<sup>96</sup> Jules Supervielle, « En songeant à un art poétique », *op. cit.*, p. 561.

de puissance à cette dernière car « elle rayonne davantage et va plus loin dans l'inconscient. Elle l'incarne dans le poème alors que le concept, plus ou moins formulé, n'est là que pour l'intelligibilité et pour permettre au poème d'attendre une autre image qui émerge peu à peu des profondeurs <sup>97</sup> ».

Le sens ne préexiste pas. Il se construit au cours de l'écriture puis au cours de la lecture. Comme le dit Louis Aragon dans son « Traité du style » publié en 1928 : « Le sens se forme en dehors de vous. Les mots groupés finissent par signifier quelque chose <sup>98</sup> ». L'image est une combinaison inédite du comparant et du comparé, de deux univers initialement séparés. Dans leur rencontre fortuite mais inévitable se creuse le silence du langage « qui signifie plus ce qu'il ne dit, pas que ce qu'il dit <sup>99</sup> ». Ce qui importe et ce qui signifie c'est la suggestion qui fait découvrir le sens, le construire. « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve <sup>100</sup> ». Ce travail de suggestion révèle le caractère unique, incomparable de l'image. Elle dit et en même temps ne dit pas. C'est par là que passe le silence du décodage.

Considérée souvent comme composante essentielle de la poésie, l'image est avant tout un élément constitutif du langage. Plusieurs mots usuels ont perdu leur sens métaphorique ou plutôt se sont lexicalisés comme dans le cas des catachrèses (« les ailes d'un avion », « les pieds d'une chaise »). Les images sous-entendent des rapports d'analogie, qui peuvent se baser sur la ressemblance ou le simple rapprochement. La contamination de deux univers parfois très éloignés établit le caractère poétique de l'image, surtout si l'on prend en considération qu'« elle draine un arrière-plan psychologique qui la place à la croisée des théories de la perception et de l'imagination<sup>101</sup> ».

Les images contiennent une énigme, qui n'est pas toujours régie par des mécanismes logiques. L'image introduite par une comparaison, par exemple, aussi claire soit-elle du point de vue de sa construction syntaxique, peut recevoir une autre signification si l'on admet la

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 563-564.

<sup>98</sup> Voir Gérard Dessons, *Poème*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 86.

<sup>99</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 15.

<sup>100</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 869.

<sup>101</sup> Gérard Dessons, *Poème*, *op. cit.*, p. 76.

possibilité de renverser les termes de la comparaison (ce qui peut être justifié par l'acception de la comparaison en rhétorique classique en tant que rapprochement de deux réalités) :

Et l'on rencontre parfois, avenue du Bois  
De grandes familles de morts habillées en chair et d'étoffe comme vous et moi<sup>102</sup>

En rapprochant les morts et les vivants, la comparaison les met sur le même plan. Cela devient frappant puisque cela signifie que si les morts sont comme les vivants, alors, les vivants (d'ailleurs très proches de nous, étant « vous et moi ») inversement sont comparables à ces morts.

Cet exemple vient prouver de nouveau que les images parlent et traduisent des sens multiples qui demeurent, certes, du côté de l'interprétation – mais cela n'en diminue point leur potentiel créatif.

Les images de Jules Supervielle procèdent à la réunion de réalités différentes, par l'union d'un vocabulaire concret et d'un vocabulaire abstrait qui renvoie à des domaines imaginaires. Le poème « Réveil<sup>103</sup> » évoque ainsi la transformation des objets de la vie quotidienne bien connus, qualité que soulignent le démonstratif « ce » et l'article défini « le » : « ce tapis », « ce livre », « le balcon », « les quatre murs », « le plafond », « le parquet ». D'abord ils commencent à bouger : « ce tapis, ce livre / Vous vous en allez », « les quatre murs partent ». Ils se dirigent vers une autre réalité : « le balcon devient un nuage libre », les murs se transforment en « une barque ». Cette transformation est renforcée par les comparaisons explicites : « Et comme une barque les [les murs] commandent / D'invisibles flots », « comme si tombait un homme à la mer », termes qui comparent des réalités éloignées. De plus, les objets quotidiens sont personnifiés : « le plafond se plaint de son cœur de mouette / Qui se serre en lui », « le parquet mirant une horreur secrète / A poussé un cri ». Ce type de transformations du quotidien démontre que les images sont condensées et créées par le biais d'éléments divers, renforcés par le parallélisme des constructions syntaxiques : « le balcon devient un nuage libre », « le plafond se plaint », « le parquet [...] a poussé un cri ». La transformation des choses habituelles et le titre « Réveil » acquièrent un sens intéressant, donné par Jules Supervielle : « c'est au réveil que les contours s'effacent et que le rêve devient flou, inconsistant <sup>104</sup> ».

---

<sup>102</sup> *Oublieuse mémoire, op. cit.*, p. 169.

<sup>103</sup> *Gravitations, op. cit.*, p. 147.

<sup>104</sup> Jules Supervielle, « En songeant à un art poétique », *op. cit.*, p. 560.

L'exemple du poème « La Table<sup>105</sup> » montre le passage du quotidien à l'inhabituel, voire l'irréel. Le titre et le premier vers, « Des visages familiers », créent une atmosphère domestique qui est immédiatement dérangée par le vers suivant : « Brillent autour de la lampe du soleil ». La métaphore de « la lampe du soleil » sert de passage entre le monde familier et le monde céleste, qui devient de plus en plus présent grâce au champ lexical du ciel :

Des gestes autour de la table  
 Prennent le large, gagnent le haut-ciel  
 .....  
 L'homme, la femme, les enfants  
 A la table aérienne  
 .....  
 Il est là une porte toute seule  
 Sans autre mur que le ciel insaisissable  
 .....  
 Le ciel est effrayant de transparence

On voit également que la scène revient tout le temps vers le thème de la table, par la répétition du mot, passant de la simple « table » à la « table aérienne » pour disparaître à l'avant dernière strophe :

Je reconnais les visages des miens autour de la lampe  
 Rassurés comme s'ils avaient  
 Echappé à l'horreur du ciel [...].

Ici le poème se renferme sur lui-même mais à la différence du début, les mots « briller » et « soleil » n'y sont plus, tandis que le ciel est connoté par l'« horreur ».

Les mondes quotidien et céleste sont alors opposés. Ce qui les réunit, c'est le « je » lyrique et la vue du poète qui sert d'ancrage entre deux mondes. Ce « je » apparaît dans le mot « familier » et intervient soudainement au milieu du poème :

L'homme regarde par ici, malgré l'énorme distance,  
 Comme si j'étais son miroir

Puis le « je » surgit encore deux fois vers la fin du poème : « je me retrouve sur la Terre cultivée » et « Je reconnais les visages des miens ».

Le thème insistant de la Table et du ciel évoque la Cène biblique qui fait naître un nouveau sens, voire un symbole. L'homme dans les cioux et le « je » sur la Terre sont réunis

---

<sup>105</sup> *Gravitations, op. cit.*, p. 147.

par un miroir et ils coïncident pour ne faire plus qu'un, à la fois divin et terrestre. En plus le sujet biblique est renforcé par le symbole chrétien du poisson :

Il [l'homme] s'inquiète  
Comme un poisson qui saute  
A la recherche d'un élément,  
Entre la vase, l'eau et le ciel

Le mot « un élément » au singulier attire l'attention. Il fait penser aux quatre éléments dont trois sont mentionnés dans le poème : la vase<sup>106</sup>, l'eau, le ciel. Le dernier est le feu, qui n'apparaît pas dans le texte, si ce n'est sous forme d'euphémisme. La vase, l'eau et le ciel font partie du même champ lexical que le poisson tandis que ce quatrième élément y est étranger. On voit encore que l'image est moins créée par la comparaison que par la symbolique qui traverse le texte. L'allusion à la Cène (par l'évocation de la table qui croise le terrestre et le céleste, la figure de l'homme dans le ciel qui voit son reflet sur la terre, projeté dans le « je » du poète) fait revenir à la connotation négative du ciel qui « est effrayant de transparence », « comme s'ils avaient / Echappé à l'horreur du ciel ». Le poème évoque la colère du ciel qui voit tout ce qui se passe sur la terre.

Nous voyons que le poème est basé sur le silence. Il est loin d'être narratif ou explicatif. C'est à partir des métaphores, des personnifications, des allusions que le lecteur construit un sens, suit le mouvement du regard de celui qui dit « je » et s'identifie en partie à celui-ci.

Outre la contamination du lexique concret et abstrait, l'art des images de Jules Supervielle passe aussi par les oxymores. Le fait que ces derniers pénètrent dans les titres des recueils : « Oublieuse mémoire », « Les Amis inconnus », « Le Forçat innocent », souligne l'importance de cette figure dans l'œuvre du poète. La figure des oxymores sous-entend un articulateur d'opposition qui vient corriger le substantif par l'adjectif apposé : mémoire, mais oublieuse ; amis, mais inconnus. Cette tendance correctrice est remarquable dans les oxymores qui réunissent le monde des morts et des vivants :

Jurez, jurez-le-moi, morte encore affairée  
Par tant de souvenirs<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> « Un mélange de très fines particules terreuses et de matières organiques formant un dépôt au fond des eaux calmes », *Dictionnaire Hachette encyclopédique*, Ed. Hachette Livre, Paris, 2001, p. 1680.

<sup>107</sup> « La revenante », *Gravitations, op. cit.*, p. 168.

L'oxymore « morte affairée », renforcé par l'impératif répétitif du verbe « jurer », indique la volonté de s'accrocher au dernier espoir de garder la morte en vie.

La figure de l'oxymore souligne le caractère double, indéterminé de l'image. En réunissant les contrastes, elle leur attribue une valeur égale, sans pourtant laisser s'arrêter sur l'un d'eux. Le poème « A une femme<sup>108</sup> » est construit autour de l'oxymore « familière inconnue » qui est entouré de plusieurs oppositions mises ensemble sous une forme attributive : « es-tu plusieurs ou bien une », « brune ou blonde », « ressemblante, mais changeante », ou sous forme verbale : « approchante, tu t'éloignes », « tu me fuis et tu me hantes ». Cette série de contrastes évoque une image de femme insaisissable mais parfaite à la fois.

A côté des oxymores et des comparaisons, les métaphores restent le procédé principal de la création des images chez Supervielle. Elles sont dans la plupart des cas *in absentia* car le comparé est souvent omis et reste à décoder. Là encore c'est par le silence et un appel à l'imagination et à l'interprétation que le poète construit son langage poétique.

L'exemple révélateur de la métaphore *in absentia* exploité par Supervielle c'est le tour métaphorique baudelairien qui est construit autour de la métaphore attributive. Ce tour est condensé dans la formule de Rimbaud « Je est un autre ». Ce modèle est emblématique de l'avènement de la poésie moderne. Cette tournure dans l'œuvre de Hugo<sup>109</sup>, Baudelaire<sup>110</sup>, Nerval<sup>111</sup>, ou Rimbaud<sup>112</sup>, met en relief le « je » en en faisant le lieu de rencontre entre le microcosme et le macrocosme, et témoigne d'autre part de la dépersonnalisation du sujet lyrique, tout en ouvrant à l'infini les frontières de la poésie vers l'objectivité. La métaphore attributive que Supervielle utilise va dans ce sens :

Et je suis un paysage échappé à ses fuseaux [de la terre],

Une vague de la mer naviguant depuis Homère<sup>113</sup>

---

<sup>108</sup> *Oublieuse mémoire*, *op. cit.*, p. 159.

<sup>109</sup> « A celle qui est voilée », *Contemplations*, 1854.

<sup>110</sup> « - Je suis un cimetière abhorré de la lune » dans « Spleen II », *Les Fleurs du mal*, 1857.

<sup>111</sup> « Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé » dans « El Desdichado », *Les Chimères*, 1854.

<sup>112</sup> « Je suis le saint [...] Je suis le savant [...] Je suis le piéton » dans « Enfance IV », *Illuminations*, 1874.

<sup>113</sup> « Houle », *Gravitations*, *op. cit.*, p. 125.

On voit dans ce modèle « l'omniscience du poète cosmique <sup>114</sup>» qui réussit à « confondre en quelque sorte le monde extérieur et l'intérieur <sup>115</sup>».

Ce tour métaphorique sert à relier de façon insensible et inattendue par le biais du « je » les sujets du poème, ce que montre le poème « Le survivant »<sup>116</sup>. Le sujet de la première partie du poème est un noyé. Le passage du noyé à un certain « je » au milieu du poème se réalise de façon brusque, par le biais de cette formule métaphorique attributive :

Et serais-je ce noyé chevauchant parmi les algues

Le lexème « algues » renvoie à la formule de Hugo dans son poème « A celle qui est voilée » (*Contemplations*, 1854) : « Je suis l'algue des flots sans nombre ». L'intertextualité crée un continuum poétique et historique, transmet la voix « de mémoire profonde <sup>117</sup>».

La transformation du « je » lyrique annoncée dans ces tournures métaphoriques met à l'avant-scène les mécanismes de la poésie objective dans laquelle le sens « se forme en dehors de vous ». Dans cette perspective les images surgissent de façon autonome, réunissent plusieurs poèmes, voire plusieurs recueils. Nous analyserons les images récurrentes de la rose, des oiseaux et de l'eau. Il ne s'agit pas de trame thématique car le seul mot « rose » ou « oiseau » entraîne des connotations imprévisibles qui se construisent à travers le texte du poème et s'enrichissent en dépassant la frontière d'un seul poème.

L'image de la rose traverse ainsi plusieurs poèmes issus de recueils différents. Dans le poème « Dans la rue »<sup>118</sup>, elle surgit de façon inattendue, dans un contexte lexical qui lui est étranger. Au contraire elle apparaît à travers le champ lexical de la pierre, car la scène se passe dans une rue de Paris :

Sache mieux te garder,  
Fais semblant de chercher par terre quelque chose,  
Ramasse si tu peux d'un geste retardé  
Sur le pavé de bois une invisible rose

---

<sup>114</sup> Jules Supervielle, « En songeant à un art poétique », *op. cit.*, p. 559.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Gravitations*, *op. cit.*, p. 107

<sup>117</sup> Jules Supervielle, « En songeant à un art poétique », *op. cit.*, p. 566.

<sup>118</sup> *Oublieuse mémoire*, *op. cit.*, p. 114.

La rime avec « quelque chose » renforce l'occurrence accidentelle de la rose et lui confère le sens d'une chose indéterminée, d'autant plus qu'elle est caractérisée par l'adjectif « invisible ». De l'autre côté, la rose est associée à l'homme qui veut « ausculter Paris », dont les « paupières [...] battent, battent comme des papillons de pierre ». On observe une double métaphore des paupières-papillons et des papillons de pierre. Cette concentration métaphorique est renforcée par l'allitération en « p » qui relie ces trois mots en créant une entité sonore particulière. Elle se délimite dans le texte et crée son propre récit. Le fait que la rose est associée à l'homme rêveur, hors du commun, la dote d'une valeur poétique, ce qui la rend invisible à ceux qui ont « les oreilles cachées par la mélancolie » et qui préfèrent observer les convenances et ne se distinguer aucunement des autres.

L'incompatibilité de l'image avec le contexte lui confère aussi de la force. Dans le poème « La sanglante Métamorphose<sup>119</sup> », l'image de la rose s'inscrit dans le contexte du tribunal :

Coupables ! regardez le tribunal sans fin

Où témoigne à la barre une explicante rose.

Tout d'abord la rose acquiert la qualité d'« explicante », ce qui suggère une personnification développée dans le dernier vers où la rose se voit dotée d'« un parler vermeil ». Cette couleur rouge, vive, fait écho à l'adjectif du titre (« sanglant ») et crée avec lui un continuum horrifiant. L'évocation du sang est étroitement liée à l'activité communicative de la rose, à ses efforts vains d'être entendue quand « elle dit ce qu'il faut jusqu'à le ressasser ». Le verbe « ressasser » est pris ici au sens familier<sup>120</sup> ce qui exprime l'attitude de ces « coupables », « affamés l'un de l'autre », « durs d'oreille » contre lesquels « témoigne » la rose.

Enfin, l'image de la rose est d'autant plus forte qu'elle prend de nouvelles connotations selon le contexte des poèmes. En passant d'un poème à un autre cette image sert de phare qui saute aux yeux et parle au lecteur. Elle accumule des caractéristiques qui se transposent d'un poème à un autre en créant une continuité poétique. En passant par les caractéristiques « vulnérable<sup>121</sup> » ou « explicante », elle devient un symbole riche à tel point qu'elle acquiert

---

<sup>119</sup> *L'Escalier, op.cit.*, p. 14.

<sup>120</sup> <http://www.littre.org/definition/ressasser>.

<sup>121</sup> « Notre Ere », *l'Escalier, op. cit.*, p. 47.

des caractéristiques divines. Par exemple, dans le poème « Mon Dieu 122 » où le poète s'adresse à maintes reprises à Dieu, insaisissable pour lui mais qu'il essaie de situer en l'appelant « chef-d'œuvre de l'obscur », « Dieu de montagne » pour conclure finalement « seul Dieu que j'ai mérité », Dieu et la rose sont réunis par les liens de la comparaison :

Tu n'es pas Dieu de surface,  
Sous mille plis tu t'effaces  
Resserré comme un bouton  
De rose en sa cécité.

La « cécité » de la rose devient par analogie « la cécité » de Dieu auquel le poète s'adresse de façon moqueuse au début du poème en le taquinant : « C'est pour que l'on s'agenouille/ Que tu n'offres pas de chaise ». L'enjambement entre le troisième et le quatrième vers « Resserré comme un bouton / De rose » met l'accent sur le mot « rose » et introduit une pause nécessaire comme une respiration. Si Dieu est comparé à la rose, réciproquement celle-ci acquiert un caractère divin.

Comme l'image de la rose, l'image de l'oiseau parle à travers des poèmes. Comme l'image de la rose, elle apparaît également de façon inattendue, comme autonome. Dans le poème « Une étoile tire de l'arc <sup>123</sup> » elle éclate dans la quatrième strophe pour disparaître aussitôt après la septième au milieu du poème. C'est l'image d'un oiseau omniscient, tout puissant :

Oiseau des Iles outreciel  
Avec tes nuageuses plumes  
Qui sait dans ton cœur archipel  
Si nous serons et si nous fûmes<sup>124</sup>

L'oiseau est présenté comme clairvoyant, c'est le destin même, ce qu'on voit dans l'adresse du poète : « [Toi qui] prends le soleil dans ton bec / Quand tu le trouves sur ta course<sup>125</sup>. » Le mot « outreciel » est un néologisme qui est construit selon le modèle d'outre-mer, appartenant au même champ lexical maritime que le mot « Iles ». Ce néologisme suscite

---

<sup>122</sup> « Mon Dieu », *l'Escalier*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>123</sup> *Gravitations*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>124</sup> *Gravitations*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>125</sup> *Ibid.*

une image nouvelle, unissant le ciel et la mer dans un univers inséparable. L'unité est encore gagnée par la figure de l'hypallage, qui combine le « cœur » à l'« archipel » au lieu d'associer ce dernier aux « Iles ».

L'image du coq comme oiseau spécifique représente un autre côté de l'oiseau omniscient. Il apporte une connotation perturbante dans le poème :

Fantôme d'un défunt soleil  
Un coq de lune se réveille,

Et ce coq d'un gosier qui leurre  
Fait basculer l'heure après l'heure.<sup>126</sup>

Le coq garde sa fonction d'annonceur de l'heure. Cependant, entouré des mots « fantôme », « défunt », « lune », « basculer », il devient l'opposé d'un bon messager matinal. La strophe suivante met en parallèle le coq avec le cœur humain :

Notre cœur frappe drôlement  
Ses coups comme quelqu'un qui ment.<sup>127</sup>

La structure parallèle « ce coq [...] qui leurre » et « notre cœur [...] qui ment » rapproche le cœur et le coq, et dote le cœur de caractéristiques mensongères et nocturnes, voire funestes.

Nous voyons que les images sont complexes et appellent à voir et à entendre plus que le signe linguistique. Il est intéressant de voir comment les images se superposent dans les textes. Dans le poème « L'Escalier<sup>128</sup> », ce dernier est présenté sous forme d'un fleuve, grâce au mouvement répétitif de montée et de descente : « Nous descendons l'escalier / Pendant que d'autres le remontent / Mais pour le redescendre après ». D'autres types de mouvement sont notables : « disparaissant, reparaisant », ou encore « il s'élargit, il s'amincit ». Le vocabulaire appartenant au champ lexical de l'eau : « affluents », « ruissellement », « vagues de l'océan », contribue à l'image du fleuve. Finalement l'escalier qui est déjà en soi une image de la vie, du mouvement, se joint à celle du fleuve, métaphore classique de la vie.

De même, l'image de l'eau est renforcée par les mouvements répétitifs dans le poème « Le Chant du malade »<sup>129</sup>. Le poème incorpore le champ lexical de l'océan qui transforme

---

<sup>126</sup> « Les deux soleils », *l'Escalier*, p. 50. Nous gardons le blanc typographique entre deux strophes.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *L'Escalier, op. cit.*, p. 11.

<sup>129</sup> *l'Escalier, op. cit.*, p. 16.

« ces quatre murs » de la chambre du malade en océan qui « va et vient sans paraître incommodé / par l'étroitesse de la chambre ». Le mouvement des vagues est traduit, alors, par la combinaison verbale « va et vient ». Ce procédé est repris plus loin, quand à l'arrivée du médecin on évoque l'image d'« une seule oreille qui va et vient par derrière, par devant [...] ». L'image de l'océan apporte du mouvement au début du poème grâce aux verbes de mouvements : « bouge faiblement une tête », « la chambre se met à tourner », « l'âme commence à s'agiter comme quelqu'un qui ne tient plus en place ». Le mouvement comparable à celui des vagues est atteint grâce au mouvement produit dans le texte par la succession des verbes impliquant eux-mêmes un mouvement : « On entre, on sort, on entre »<sup>130</sup>. Ce mouvement donne un effet hypnotisant pareil à celui des flux.

Le sous-entendu de la vie que l'image de l'eau comporte se voit dans le poème « Grenade »<sup>131</sup>:

Son cœur par le marbre pressé  
A son pas fait un bruit de chaîne  
Rien ne lui peuvent les fontaines,  
L'eau qui coule pour consoler.

Il faut dénouer les images qui surgissent et qui attirent l'attention de nouveau par leur étrangeté. Le sous-entendu du vers invite à relier le lion de marbre, son cœur qui « fait un bruit de chaîne » et l'eau des fontaines. Le bruit de chaîne est un bruit métallique, qui présuppose que le cœur est fait de fer. Le vers « rien ne lui peuvent les fontaines » est intéressant par sa forme archaïque. Le sujet et le complément d'objet direct se trouvent inversés, tandis que le pronom « lui » est utilisé comme un datif de destination. L'expression se concentre, alors, sur le « rien ». Le dernier vers « l'eau qui coule pour consoler » amène à choisir la connotation positive grâce au lexème « consoler ». Quand on revient au « bruit de chaîne » on voit que les fontaines ne peuvent pas libérer le cœur car l'eau ne fera que rouiller le fer, ce qui métaphoriquement entraînera l'image du sang par analogie de couleur et de substance. Alors, l'eau ne pourra consoler le cœur qu'en le tuant.

Pour conclure soulignons le caractère complexe de l'image qui par des liens sous-entendus relie des univers différents, souvent très éloignés l'un de l'autre. L'image est d'autant plus forte qu'elle surgit hors contexte et par cette particularité elle se rapproche de

---

<sup>130</sup> « Rêve », *Gravitations*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>131</sup> *Gravitations*, *op. cit.*, p. 130.

l'image surréaliste, dépassant le poème même. La construction des sens à travers les images permet d'entrouvrir la porte des liens tacites qui réunissent les réalités différentes. En même temps, formant une des composantes essentielles de la langue poétique, l'image n'en est pas la seule. Jules Supervielle ajoute qu' « elle est aussi la surface éclairée lorsqu[e le poète] s'approche de ce centre mystérieux où bat le cœur même de la poésie<sup>132</sup> ». Etudions alors la pulsion du poème qui se manifeste dans les procédés rythmiques qui à leur tour font naître le sens poétique.

## II. 2 La pulsion rythmique du poème

L'étude du rythme est d'autant plus importante qu'il crée une pulsion spécifique dans chaque poème. L'accentuation particulière des mots les met en relief, permet de les entendre. Dans cette perspective le rythme fonde l'armature du texte et en comporte une méthodologie de sa lecture. Par la pulsion inhérente au poème, le rythme appelle à être entendu, à être sensible à ses modifications au cours d'un poème. C'est un langage qu'il faut repérer.

La poésie moderne libère le vers de la métrique classique, l'alexandrin constituant un mètre de référence dans la tradition poétique française jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Les romantiques, guidés par Victor Hugo, brisent les frontières logico-syntaxiques et métriques, en « disloqu[ant] ce grand niais d'alexandrin ». La deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est marquée surtout par la recherche de nouvelles formes qui est provoquée par le besoin de repenser la nature de la poésie et le rôle du poète. Le rythme devient aussi l'objet de nouvelles réflexions et recherches.

Ce n'est qu'au XX<sup>e</sup> siècle qu'Emile Benveniste publie son article sur « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » (1951), invitant à repenser la notion de rythme et ouvrant la voie aux analyses de cette notion surtout dans les travaux théoriques d'Henri Meschonnic. Benveniste fait émerger une notion pré-platonicienne, distincte de la conception traditionnelle antique (platonicienne) qui impliquait la notion de régularité, de cadence, de mesure ainsi que le retour régulier d'un même élément. Les philosophes avant Platon donnent au mot grec « *rhythmos* » l'acception de « forme », « une configuration, une disposition, une

---

<sup>132</sup> Jules Supervielle, « En songeant à un art poétique », *op. cit.*, p. 561.

organisation “ sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d’un arrangement toujours sujet à changer” »<sup>133</sup>.

Ayant gardé la notion de forme de la tradition grecque pré-platonicienne comme nœud de l’acception de rythme, l’approche moderne initiée par Benveniste et Meschonnic parle alors d’une forme « improvisée », « momentanée », « modifiable <sup>134</sup> ». Le rythme devient la caractéristique individuelle de chaque poème, l’accentuation étant « ce qui fait que le poème signifie et qu’il signifie différemment de l’autre<sup>135</sup> ». Les types d’accentuation sont tellement variés qu’ils peuvent former des entités rythmiques différentes au sein du même poème et de la même phrase.

Le rythme est créé par la succession des accents, dont la répartition particulière donne du dynamisme ou, au contraire, favorise la facilité (lenteur) de la parole. Prenons l’exemple du poème « Dans la rue <sup>136</sup>» où la différence des successions rythmiques révèle la différence des discours des protagonistes :

- Ami, ce n’est pas ainsi  
Que l’on fait dans une ville,  
Une ville comme Paris.

Cette voix appartient au protagoniste qui chasse un homme désirant écouter Paris au milieu de la rue. Les mots « ami », « ainsi », « ville », « Paris » sont doublement accentués par l’accent syntaxique et prosodique. Leur succession étroite produit un effet de rythme pointillé. Il est intéressant de remarquer en passant que l’accumulation des mots accentués vers la fin de la réplique du protagoniste met en relief les mots « ville » et « Paris » ce qui, couplé avec la répétition du mot ville souligne le caractère exceptionnel d’une telle ville qui est en plus accompagnée par un article indéfini marquant la singularité de cette ville. Ce rythme par saccades<sup>137</sup> est retrouvé plus loin dans la réplique du même protagoniste :

- Va, va, c’est par les yeux  
Que l’on saisit la ville

---

<sup>133</sup> Gérard Dessons, *Poème, op. cit.*, p. 117.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> *Oublieuse mémoire, op. cit.*, p.113.

<sup>137</sup> Cette caractéristique du «rythme par saccades» est, certes, du côté de l’arbitraire - ainsi que la mention d’«un effet haché» que l’on retrouve à la page 50 - et ne provient que de l’intention purement subjective de matérialiser au maximum le travail du rythme.

Le premier vers est coupé en trois parties qui comprennent deux groupes de monosyllabes identiques accentués, et un groupe rythmique de quatre syllabes ce qui donne un effet haché. Ce rythme fait écho au rythme de la phrase du début du poème qui annonce l'apparition de l'homme écoutant Paris et dont les paupières sont comparées aux papillons: « Battent, battent comme des papillons de pierre [...] ». Les monosyllabes répétitifs accentués « battent, battent » créent le dessin rythmique identique à « va, va ». De plus, la ressemblance des labiales « b » et « v » renforce l'effet de la similitude de deux scènes, qui s'interpellent et résonnent réciproquement. Cette accentuation produit une impression de mouvement à la différence du rythme calme du deuxième protagoniste, homme amoureux de Paris qui rétorque par une longue phrase qui réunit sept vers :

- Et si je sens Paris, la joue contre ses murs  
A la pierre accolée,  
Si les âges affluent à l'humain coquillage  
Par la rugosité des pierres en son âge,  
Quand j'appuie fortement mon oreille réelle  
Et même un peu le cœur  
Sur ce calcaire récepteur ?

La lenteur de ce rythme est assurée par l'enjambement et en partie par les mots longs de deux ou trois syllabes comme « coquillage », « rugosité », « fortement », ou encore « récepteur ». Même les mots monosyllabiques se voient allongés par leur position finale accentuée et surtout devant les consonnes « r » et « g » (dans « pierre », « coquillage ») et sous l'influence de l'accent circonflexe ( dans « âge »).

Le rythme, alors, participe à la construction des personnages, de leur caractère et de leurs actions. Il permet non seulement d'entendre la voix impatiente du premier homme ou le ton méditatif du deuxième, mais aussi de s'imaginer clairement leurs gestes, à travers la pulsion rythmique du texte.

Si les monosyllabes accentués peuvent servir à l'accélération du rythme, les polysyllabes produisent parfois l'effet de ralentissement. On peut dégager dans l'œuvre de Supervielle les mots qu'il utilise pour produire ces ralentissements rythmiques. Par exemple, la longueur du mot de cinq syllabes « s'immobiliser »<sup>138</sup> favorise le ralentissement du rythme

---

<sup>138</sup>« Dans la rue », *Oublieuse mémoire*, op. cit., p. 113.

du vers, qui semble s'arrêter sur ce mot-là. L'exemple du mot de six syllabes « impassibilité »<sup>139</sup>, met un frein, ralentit la lecture par sa forme même :

Ton parfum tu le refuses  
Dans l'impassibilité

La particularité des polysyllabes consiste en ce qu'ils portent plusieurs accents, ce qui est requis par leur forme. L'accent principal à la fin du mot et l'accent secondaire créent une pulsion particulière au sein d'un seul mot. Cela met ce dernier en valeur et lui accorde une place spécifique dans la phrase. On peut dire que ces mots acquièrent même un statut à part dans la langue grâce à leur accentuation.

Donnons encore un exemple d'un mot polysyllabique (de cinq syllabes) qui par sa forme apporte un autre sens dans le poème :

L'avenir ne s'écoule plus vers le passé  
Et le présent en est tout décontenancé<sup>140</sup>

Le rythme ralenti par le mot « décontenancé » introduit un moment de bouleversement rythmique qui souligne la perte de sûreté, contenue dans la sémantique du mot. La longueur du mot et le fait qu'il porte plusieurs accents demandent une pause devant ce mot, en le détachant encore plus des mots qui précèdent.

L'accentuation de ces polysyllabes permet d'écouter ces mots plus attentivement, car chaque syllabe de ces mots commence à résonner, acquiert une importance spatiale et sonore. Ces mots par leur forme invitent à s'arrêter sur eux pour mieux les écouter, savourer leur prononciation.

Le rythme particulier est souvent créé par le détachement des termes au sein d'une même phrase. C'est un trait fréquent de l'écriture de Supervielle qui entraîne des effets intéressants. Dans le poème cité *supra*, « Dans la rue », le verbe et le complément d'objet direct se trouvent aux deux bouts opposés de la phrase :

Ramasse si tu peux d'un geste retardé  
Sur le pavé de bois une invisible rose

Le verbe « ramasse » se trouve au début de la phrase, tandis que son complément d'objet direct « rose » se retrouve rejeté à la fin de la phrase. Cette disposition met en relief le mot « rose » à l'aide de l'accent final fort. Par ailleurs, la distorsion syntaxique renforce le

---

<sup>139</sup>« Mon Dieu », *L'Escalier*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>140</sup> « Les deux soleils », *L'Escalier*, *op. cit.*, p. 49.

signifié du « geste retardé », car rythmiquement aussi bien que visuellement le moment de ramasser la rose est éloigné. L'accumulation de compléments circonstanciels qui séparent le verbe de son complément d'objet direct repousse dans le temps l'apparition de la rose, et intrigue le lecteur.

Supervielle joue donc sur l'inversion de l'ordre des mots dans la phrase pour créer des effets rythmiques singuliers :

Sans armes vient de loin une baleine blanche<sup>141</sup>

C'est de nouveau l'accentuation qui met en relief le sujet de la phrase, qui est à la fois sujet grammatical et logique. Cependant l'inversion du sujet et du prédicat renverse le rapport entre le thème et le rhème si bien que le thème, « une baleine blanche » devient le rhème, information nouvelle précédée syntaxiquement d'un article indéfini. La césure du vers favorise aussi la rupture entre le prédicat et le sujet en détachant encore plus cette information nouvelle, contenue dans le rhème. L'inversion du sujet et du prédicat est accompagnée par l'inversion du complément « sans armes » et du verbe « vient ». Cela crée une pause après « sans armes », ce qui met ce complément circonstanciel en relief. En même temps l'enchaînement phonétique entre « loin » et « une », et l'accent prosodique qui apparaît grâce à l'allitération en « l » et en « b », créent une autre entité signifiante - « de loin une baleine blanche » - qui permet d'appliquer une nouvelle pulsion rythmique, au-dessus du rythme principal. L'accentuation du poème propose, alors, une lecture ouverte.

Le vers suivant (« Qu'il est loin le harpon qui d'un côté vous penche ! ») est en continuité avec le précédent à travers le lexème « loin » et un autre enchaînement phonétique entre l'article « le » et le mot « harpon ». Pris isolément, ce vers écarte le danger du harpon. Cependant le mot « loin » dresse un parallèle entre la baleine et le harpon qui sont tous les deux loin et peuvent, alors, coïncider dans ce lointain dramatique.

L'inversion des termes peut aboutir à la création d'un espace considérable entre eux, ce que nous pouvons voir dans le poème « L'escalier »<sup>142</sup>. Le sujet de la phrase « nous » n'apparaît qu'au dixième vers, précédé par de multiples attributs : « remplis », « tenus », « habillés », « nus », « fidèles », « accrochés », « seuls », « liés » ; ou les compléments

---

<sup>141</sup> « Les deux soleils », *L'Escalier*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>142</sup> *L'Escalier*, *op. cit.*, p. 11.

circonstanciels : « à pied », « à cheval », « en voiture », « à bicyclette », « sur nos reins », tous mis en apostrophe.

Cette série mélangée d'attributs et de compléments descend syntaxiquement et visuellement vers le nœud logique de la phrase : « Nous descendons un escalier ». L'image de la descente désorganisée est alors renforcée par l'inversion des termes de la phrase, par le mélange des attributs et des compléments, ou encore par le faux parallélisme de deux vers qui commencent avec la même construction adverbiale : « A la bousculade fidèles,/ A pied, à cheval, en voiture ». De plus, le lexème « pêle-mêle » qui ouvre le poème sert aussi d'attribut au sujet « nous ». La juxtaposition des compléments crée un rythme rapide de plus en plus accéléré, voire une sorte de vertige rythmique et visuel. Le sujet de la phrase « nous », en position inaccentuée au tout début du vers et particulièrement éloigné du début du poème, semble deux fois plus insignifiant que le mouvement rapide et désordonné présenté auparavant. Les compléments semblent descendre vers le sujet, par imitation avec le verbe « descendre » qui figure à la dixième ligne.

Les mots sont souvent accentués grâce à l'enjambement, « agent courant du rythme instable<sup>143</sup> » :

Et s'avancer vers moi quelque secrète barque  
Vide, où mon cœur tout seul et sans le corps embarque.

L'attribut « vide » est détaché par sa place en rejet, au début du second vers. Ce rejet est accentué par la virgule qui le suit et qui introduit une pause significative. Ce procédé est systématique dans l'écriture de Supervielle :

Voyez, il a suffi d'un geste de la main  
Barbare, pour fermer la porte au lendemain.<sup>144</sup>

Les mots « voyez » et « barbare » au début de chaque vers sont accentués et marqués par la virgule qui visuellement et rythmiquement les met en relief. Le rejet dans ces exemples perturbe le rythme du poème et porte l'accent sur les adjectifs.

Le fonctionnement du rythme est plus intéressant encore lorsqu'il change au sein du poème. Dans le poème « Les deux soleils<sup>145</sup> » le rythme des distiques varie, comme si le

---

<sup>143</sup> Walter Geerts, *Le silence sonore : La poésie du premier Gide entre intertexte et métatexte*, Presses Universitaires de Namur, Namur, 1992, p. 29.

<sup>144</sup> « Les deux soleils », *L'Escalier*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>145</sup> *Ibid.*

poème contenait trois parties. Cette impression est créée par le changement du rythme consécutivement au changement du nombre de syllabes dans le vers. Six distiques sont remplacés par sept distiques plus rythmiques (dynamiques) car les alexandrins des six premiers sont remplacés par sept et huit syllabes intermittentes. Le poème se termine par sept « longs » distiques, comme si l'on retournait au rythme initial et que le poète clôturait la structure circulaire du poème. Observons cette transition vers un rythme plus dynamique au début du poème :

Qu'un moi lointain nous aide à refaire le monde  
Poussant vers nous la terre et les mers vagabondes !

Une lumière d'yeux fermés  
Ne voudrait pas nous alarmer.

Elle nous offre un crépuscule  
Et ses timides tentacules.

Le premier distique de l'exemple est fondé sur un mètre complexe qui rappelle l'alexandrin et en tant que tel fait allusion au passé. Au contraire, les distiques qui suivent, fondés sur un mètre simple (pas plus de huit syllabes), sont isolés aussi bien rythmiquement que visuellement. Ils semblent se moquer du rythme balancé des alexandrins. Ces distiques courts se détachent au point d'être les intrus du poème où ils constituent leur propre poème au sein de l'autre, l'idée de redoublement étant soulignée par le titre « Les deux soleils ».

Après sept distiques construits sur un mètre simple le poème revient au au rythme initial équilibré:

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, espacé.

La troisième partie constitue un retour vers l'harmonie grâce au préfixe « re- » : « renaissent le cheval, le coq et le lion », « le poisson redevient marin », « chacun reprend sa place et retrouve son cœur ». Cette harmonie retrouvée est soulignée par l'antithèse entre les vers de la première partie (« L'avenir ne s'écoule plus vers le passé ») et ceux de la troisième (« L'avenir sans un pli glisse vers le passé »).

Séparé dorénavant des canons contraignants de la métrique, « le rythme, étant de tout le langage, dissout les oppositions génériques, et notamment la plus célèbre, constitutive des classements des textes, mais aussi des protocoles d'analyse : l'opposition entre la poésie et la prose<sup>146</sup> ». Ce n'est pas le nombre déterminé de syllabes ou la rime qui sont marqueurs de la poésie, c'est le rythme qui est une composante essentielle du vers régulier, du vers libre, et du poème en prose.

C'est cette pulsion rythmique que Jules Supervielle met à la base de sa poésie quand il parle d'un coefficient indispensable de prose en toute poésie : « Je crois aussi beaucoup en la vertu au sein du poème de certaines phrases de prose (encore faut-il qu'elles soient bien accentuées et soulevées par le rythme). Par leur grand naturel dans un moment tragique elles lui apportent un pathétique extraordinaire<sup>147</sup>. »

Le dernier recueil de poème de Jules Supervielle, « Le corps tragique », se termine par neuf poèmes en prose. Cette section s'intitule « Prose et Proses », attirant l'attention sur la signification particulière de chaque poème en prose.

Le poème « Ma dernière métamorphose <sup>148</sup>» retrouve dès le début son rythme particulier : « J'étais de fort mauvaise humeur, je refusais de me raser et même de me laver ». Ici, l'accent syntaxique permet de dégager trois groupes rythmiques qui sont séparés par la virgule et la conjonction « et ». Deux premiers groupes contiennent chacun huit syllabes et un accent à l'intérieur du groupe sur la quatrième syllabe, c'est-à-dire sur les mots « fort » et « refusais ». Si l'accent du deuxième groupe est prosodique, en raison de la répétition de la consonne sonorisée « s » à l'attaque des mots « refusais » et « raser », l'accent portant sur l'adjectif « fort » est secondaire, il est là pour mettre en relief le mot important et par cela traduire la gravité de la mauvaise humeur du personnage lyrique. De plus, ces deux groupes sont marqués par certains rapprochements sonores : « fort » avec « humeur » et « refusais » avec « raser ». Ces sonorités similaires réunissent encore plus deux premiers groupes rythmiques tout en isolant davantage le troisième groupe. Dans ce troisième groupe c'est le mot « même » qui porte l'accent le plus fort. D'un côté cet accent est prosodique grâce à la répétition de « m » à l'attaque dans « me » aussi répétitif, mais il est surtout accentué pour

---

<sup>146</sup> Gérard Dessons, « Le silence du langage », *op. cit.* p. 60.

<sup>147</sup> « En songent à un art poétique », *op. cit.*, p. 564.

<sup>148</sup> *Le Corps tragique*, « Pléiade », *op. cit.*, p. 644

son importance dans la phrase, appelé à introduire un effet de surprise portant sur le fait que la personne refuse de se laver. L'accent sur « même » est si fort qu'on dirait que le blanc qui le suit et alors, la pause, sont infiniment longs.

Au troisième paragraphe, les souffrances du héros semblent finies, car le besoin de devenir quelqu'un d'autre, même un animal, semble heureusement accompli :

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.

Ce passage est bien rythmé par l'accent syntaxique qui marque chaque groupe rythmique nettement distingué par les virgules, la conjonction « et » et le relatif « où ». Mais ce qui est plus remarquable, c'est que l'accent syntaxique fait ressortir et entendre l'insistance de la consonne « s » à la fin des mots accentués « rhinocéros », « brousse », « cactus », « délice ». Ces mots à eux seuls suffisent à représenter un paysage et l'émotion du personnage lyrique « délice » qui s'y inscrit parfaitement bien. Nous ne pouvons pas ne pas remarquer l'apparition du mot « rhinocéros » dans le poème, qui fait un clin d'œil à Eugène Ionesco et au théâtre de l'absurde. Cependant il s'agit ici d'une intertextualité de réception car le recueil *Le corps tragique* (1959) de Jules Supervielle sort un an plus tôt que *Rhinocéros* d'Ionesco (1960). En même temps le vrai lien intertextuel apparaît à la fin du poème :

Ma 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.

Le poète Mallarmé, évoqué ici, provoque une conversion du héros. Dans la première phrase particulièrement longue, on dégage tout de suite deux parties, séparées par une pause forte, marquée par la virgule. Cet accent du blanc accentue le mot « chef-d'œuvre » tout en se révélant très ironique. L'accent prosodique fait ressortir les mots « paraissait » et « réussie », tandis que dans la deuxième partie après la virgule l'accent prosodique s'appuie sur les attaques en « d » dans plusieurs mots (« deux », « de », « dans », « dure »), jusqu'à ce qu'on se trouve en présence d'une tension en « di » à la frontière de deux mots (« entendis **d**istinctement »). Cet accent prosodique en « d » à l'attaque englobe également la dernière phrase du poème et frappe le mot « décidément », qui montre une volonté ferme en introduisant une figure rythmique de clausule.

Bien sûr, l'analyse de ce poème, ainsi que celle des autres, peut être approfondie mais nous avons essayé de montrer le travail du rythme qui soutient l'énigme du poème.

En conclusion on peut dresser un parallèle entre le rythme dans le poème et le rythme en musique sans, bien sûr, les confondre. Les percussions et la guitare de basse fondent par exemple le rythme qui est au cœur de la chanson. La section rythmique qu'ils développent n'est pas toujours perceptible pour les oreilles même expérimentées, et elle est même souvent imperceptible, sauf pour ceux qui ont la possibilité d'être en présence des séparations des partitions des instruments différents, pendant les séances de répétition ou d'enregistrement d'un album. Ce qu'on retient et ce qu'on chante c'est la mélodie et non pas la partition de la guitare de basse, bien qu'elle y soit toujours présente inconsciemment. C'est la même chose avec le poème : on mémorise les mots, tout en sentant le rythme qui les sous-tend. Le rythme en musique est le pivot sur lequel se base la voix chantante et la voix des autres instruments. Le rythme dans la poésie est la pulsion qui organise la texture poétique.

### **II. 3 La typographie éloquente**

A partir de la fin du XIXe siècle la typographie et la mise en page deviennent des questions primordiales. Ce sont les moyens de dire plus, de rendre le lisible encore plus lisible en le rendant visible. Par exemple, depuis l'Antiquité, on connaît et on pratique l'écriture des vers formant un dessin, écriture qui au XXe siècle reçoit le nom de « calligramme » grâce au poète français Guillaume Apollinaire. Ce type de mise en page cherche à réunir deux mondes, celui des choses et celui des signes mais aussi deux arts, poétique et artistique. La plupart du temps, le dessin formé par les vers est en rapport avec le texte écrit, mais lorsque cela n'est pas le cas, il peut apporter du nouveau sens, et favoriser une découverte sémantique par son caractère visuel.

Ce n'est là qu'un exemple de jeu qui pourtant par son caractère exagéré révèle le mieux l'importance de la typographie et montre que « la signification d'un poème est tributaire de son actualisation graphique<sup>149</sup> ». Cependant, mis à part la disposition graphique des vers, le travail sur la typographie reste marginal jusqu'à l'ère moderne. La rigidité de la métrique du vers et son étymologie latine « versus », qui signifie « retour », implique un retour à la ligne, c'est-à-dire un premier code typographique dans la notation de la poésie. La révolution des

---

<sup>149</sup> Gérard Dessons, *Poème, op. cit.*, p. 67.

symbolistes dote la typographie d'une importance extrême. Elle devient la réalisation du dessein poétique propre à chaque poème. Les caractères, la ponctuation, la mise en page, le placement du titre – tout est significatif, tout parle et implique le lecteur dans le mystère du poème.

La mise en italiques d'un mot ou d'un groupe de mots attire notamment l'attention du lecteur. Par exemple, dans le poème de Jules Supervielle « Prisonnier de *peut-être*<sup>150</sup> », on observe le mot *peut-être* mis en italique. Graphiquement le mot se découpe du reste du texte et attire le regard pendant toute la lecture du poème qui occupe une demi page, ce qui procure une vision simultanée du poème et de la page. On dirait que le lecteur devient prisonnier de ce mot qui attire tout le temps son regard. La graphie du mot renforce son accentuation qui se superpose à l'accent du groupe rythmique. Les phonéticiens appellent ce type d'accent des caractères graphiques la « joncture démarcative », qui à l'oral est accompagnée par un changement de la courbe intonative:

Prisonnier de *peut-être*

J'attends à la fenêtre

L'adverbe de modalité invite à réfléchir sur lui, et acquiert une importance syntaxique et sémantique qui dépasse sa signification première (notion de doute). L'italique est ici une sorte de mise en scène par le poète de sa propre pensée ou discours (comme s'il se citait lui-même), dans lequel il est enfermé.

La mise en italiques d'un mot n'est pas un procédé fréquent chez Supervielle. En revanche il y a toute une section dans le recueil de poèmes *Oublieuse mémoire* (dans la publication de 1949) qui contient un certain nombre de poèmes dont le texte tout entier est mis en italiques. Quelques-uns ont la forme de vers libres, tandis que d'autres tendent vers les versets. Analysons comment la mise en italiques de tout le texte travaille dans le poème « La mer 151 ». Les italiques permettent d'apporter visuellement du dynamisme par leur inclinaison à droite. Ce mouvement accompagne le mouvement régulier du texte, assuré par les anaphores sur lequel repose le poème. Chaque vers commence par l'expression de la mise en relief « ce que » ou « ce qui » : « C'est tout ce que nous aurions voulu faire [...] », « Ce qui a voulu prendre la parole [...] », « Tout ce qui nous a quittés [...] », « Ce que nous pouvons

---

<sup>150</sup> *L'Escalier*, op. cit., p. 44.

<sup>151</sup> *Oublieuse mémoire*, op. cit., p. 105.

toucher [...] » etc. Les séquences semblables en « ce qui » et « ce que » débouchent à la fin du poème sur une répétition qui prend la forme d'un chiasme:

Ce qui avance dans les profondeurs et ne montera jamais à la surface

Ce qui avance à la surface et redoute les profondeurs

Le chiasme relie davantage les profondeurs et la surface et en outre continue l'idée du mouvement rythmé qui peut faire écho au mouvement répétitif, «rythmé», des vagues. Cette image n'est pas gratuite car le lexème apparaît dans le texte et il est en plus répété : « Ce qui est devenu vagues et encore vagues parce qu'il se cherche sans se trouver ». Le deuxième mot « vague » est surajouté et contribue aussi au mouvement répétitif. Supervielle joue sur l'homonymie du substantif « vague » avec l'adjectif « vague », qui malgré le pluriel du mot s'introduit implicitement.

La typographie vient avec le sens du poème en évoquant le mouvement des vagues de la mer, d'autant plus que les poèmes qui suivent ce poème analysé *supra* parlent aussi de la mer : « Cette mer qui a tant de choses à dire et les méprise <sup>152</sup> » et « Devant la mer sous mes yeux je ne parviens pas à rien saisir <sup>153</sup> », poèmes qui sont aussi tout entiers mis en italiques.

Si la mise en italiques attire l'attention par son étrangeté par rapport au reste du texte ou encore au reste des poèmes du recueil que nous venons de voir dans le recueil *Oublieuse mémoire*, la longueur des vers, voulue par la typographie, est aussi importante pour l'interprétation du poème. Prenons l'exemple du poème « Ascension<sup>154</sup> ». Le premier vers : « Ce nuage est traversé par le vol des forêts mortes » est très long, il comporte quatorze syllabes et est caractérisé par la complexité du mètre. Ce qui est frappant c'est que c'est le seul vers qui soit ainsi, tous les autres, issus de la même strophe ou des trois strophes qui suivent, sont deux fois plus courts, métriquement et typographiquement:

Ce nuage est traversé par le vol des forêts mortes  
Regagnant leurs origines,  
Effleurant l'axe du monde  
Sous le givre sidéral.

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>154</sup> *Gravitations, op. cit.*, p. 146.

La longueur du premier vers attire l'attention, il semble annoncer le poème qui va apparaître. La phrase se veut insécable, comme si visuellement elle invitait à voir sur la même ligne horizontale « le nuage », les « forêts mortes » et l'espace entre eux. Le champ lexical de la mort : « fantômes », « ombres », « la mémoire de la vie », en relation avec le titre religieux du poème, « l'ascension », fait voir dans la forme du poème une croix ou un tronc d'arbre volant dans le blanc de la page qui entoure le poème comme un nuage du ciel. Il est intéressant de voir comment Supervielle a réécrit ce premier vers. Dans les deux manuscrits, on lit « L'infini est traversé du frisson des forêts mortes » et dans le préoriginal : « L'avenir est traversé par le vol des forêts mortes ». Les notions abstraites et lointaines de « l'infini » et de « l'avenir » sont finalement devenues « ce nuage » plus proche grâce au sens concret et au démonstratif « ce ».

Nous aboutissons avec ce poème à la question du blanc, théorisée par Stéphane Mallarmé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le blanc de la page est pour lui un « significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que les vers <sup>155</sup> ». Mallarmé indique un lien direct entre le langage et le blanc, le « significatif silence », celui-ci entre dans la texture du texte comme une composante langagière.

Comme toutes les typographies diffèrent, tous les blancs diffèrent également. Plus encore, le blanc qui précède le texte n'est pas le même que celui qui le suit. Le premier type « inaugure <sup>156</sup> » le texte, il est « encore un silence négatif, extérieur au langage <sup>157</sup> » tandis que le blanc qui « revient, tout à l'heure gratuit, [devient] certain maintenant pour [...] authentifier le silence <sup>158</sup> ». Le langage et le silence commencent à faire un, ils se transforment mutuellement par l'écriture qui favorise leur interpénétration.

Supervielle joue ainsi sur ce blanc de la page, comme par exemple dans le poème intitulé « Les vieux horizons déplacent les distances, les enfument<sup>159</sup> ». Ce poème comprend seulement trois vers, qui figurent au milieu de la page, l'occupant tout entière en flottant entre deux blancs, avant et après le poème. Visuellement la typographie imite la ligne horizontale,

---

<sup>155</sup> Stéphane Mallarmé, « Sur Poe », *op. cit.*, p. 872.

<sup>156</sup> Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *op. cit.*, p. 340.

<sup>157</sup> Olivier Kachler, « Le sujet du silence chez Mallarmé », *Revue Stella, études de langue et de littérature françaises*, Université de Kyushu, Japon, n°27, janvier 2009, p. 43.

<sup>158</sup> Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *op. cit.*, p. 340.

<sup>159</sup> *Gravitations*, *op. cit.*, p. 127.

véritable horizon qui sépare le ciel et la terre. Cela évoque le silence du ciel et celui de la terre. Le sujet du poème, l'univers marin, se trouve alors, entre deux silences. Lui, « orgueilleux d'être sans corps comme Dieu qui les créa » (parlant des « horizons »), se trouve par conséquent à la fois sans parole, dépourvu de corps et englouti par les deux silences de la page tout en possédant la parole suprême de Dieu, une parole créatrice<sup>160</sup>. De nouveau le silence et la parole sont rapprochés, voire mêlés. Par ailleurs, la forme du poème rappelle celle du haïku japonais, maître du silence signifiant.

Les éditions Gallimard des recueils *Oublieuse mémoire* et *l'Escalier*, publiés du vivant du poète, réservent à chaque poème une place isolée sur la page. Cela permet de jouir de la mise en page des poèmes de Jules Supervielle. La section « Gravures » du recueil *Oublieuse mémoire* accorde une double page à chaque poème qui est imprimé sur la page de droite et entouré du blanc de la page de gauche et du blanc qui précède le poème car il est imprimé tout en bas, comme si les poèmes constituaient en soi des gravures séparées. La Page est alors « prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite<sup>161</sup> ». Elle appelle alors le lecteur à un effort d'interprétation. De fait, le titre du poème plongé ainsi dans le blanc commence à travailler dans le blanc qui le sépare du poème et mobilise toutes sortes de connaissances et de connotations qui elles-mêmes parlent à part au lecteur. Cela souligne le caractère signifiant des blancs qui servent à apporter l'espace nécessaire pour pénétrer dans la complexité du langage, et découvrir le sens du poème. « Au principe du vers, qui restait formel, Mallarmé substitue un principe du blanc qui est signifiant <sup>162</sup> ».

Le blanc de la page entre aussi à l'intérieur du poème. On commence à sentir sa fonctionnalité en prêtant attention aux espaces délibérés visibles entre les strophes. Dans le poème « Chanson <sup>163</sup>», le blanc sépare nettement les deux parties du poème, de taille inégale. C'est la rupture signifiante entre deux images distinctes de Jésus qui est le sujet des deux parties. Dans la première partie, plus longue (seize vers) Jésus est Dieu tout-puissant qui « sai[t] chaque feuille [...], la racine en terre [...], « peu[t] suivre les poissons », « fai[t] naître

---

160 « Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu », L'Évangile selon Jean, I, 2.

<sup>161</sup> Stéphane Mallarmé, Préface à « Un coup de dés », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 455.

<sup>162</sup> Olivier Kachler, « Le sujet du silence chez Mallarmé », *Revue Stella, études de langue et de littérature françaises*, Université de Kyushu, Japon, n°27, janvier 2009, p. 44.

<sup>163</sup> *Gravitations, op. cit.*, p. 121.

les chansons ». Le Jésus de la deuxième partie, qui ne contient que quatre vers, est tout autre. Ce n'est « qu'une statue / peinte sur la cheminée ». L'opposition entre ces deux Jésus est marquée de plus par le système des pronoms. Dans la première partie le locuteur le tutoie, comme s'il pouvait lui parler, le sentir proche. Dans la deuxième partie Jésus est désigné par la troisième personne : « Ecoutez-le bien, demain ». Ce passage à la troisième personne éloigne Jésus, en fait l'objet de l'observation et de la conversation par le biais de l'impératif qui sert à attirer l'attention d'autrui. Le blanc, alors, élargit visuellement le gouffre qui ne permettra jamais aux deux parties du poème de se réconcilier, comme il ne permet pas à la statue de Jésus de se réconcilier avec le grand Dieu de la création.

Dans le poème « Chemin de ronde »<sup>164</sup> le blanc sépare deux strophes en séparant deux sujets, « la terre » et « les nuages » :

La terre file son chemin  
Et tourne autour de son idée  
Mais force champs, villes, jardins  
A garder l'immobilité.

Les nuages passent rapides  
Inquiets des évasions.

La première strophe qui forme une phrase comporte l'idée de fixité grâce à la combinaison « tourne autour ». Cette expression exprime un mouvement circulaire et alors, évoque le retour sur le même point, l'impasse. En outre, les termes proches sémantiquement et phonétiquement « tourne autour » insistent sur l'idée de la répétition, absence de changements. Le blanc qui vient après le mot « immobilité » est déjà rempli de cette immobilité, le mot y résonne. Le blanc assume la fonction de la pause qui permet d'arrêter la lecture, de s'immobiliser au sens propre. Par contraste déjà la deuxième strophe acquiert encore plus de mouvement, ce qui est annoncé dans chaque lexème de la phrase dont elle est constituée.

Dans ces exemples où le blanc intervient pour séparer deux strophes, on peut séparer les parties du poème au point d'en faire deux poèmes distincts. Cela révèle la fonction libératrice du blanc qui permet de rompre la linéarité imposée et d'essayer d'entendre les strophes différemment.

---

<sup>164</sup> *Gravitations*, *op. cit.*, p. 139.

Gérard Dessons appelle le potentiel typographique « un spectacle où le poème met en scène sa spécificité d'objet de langage<sup>165</sup> ». La poésie moderne a avancé l'importance du travail de la lecture en découverte du poème. Dans ce travail le blanc dépasse ses frontières et élargit son domaine quand on tourne la page. Le fonctionnement du blanc et son effet se renforcent, se matérialisent par le mouvement des doigts et du regard. L'édition Gallimard NFR du recueil *Oublieuse mémoire* permet de le sentir au cours de la lecture du poème « Premiers jours du monde (Dieu parle) <sup>166</sup> ». Le poème est divisé en deux parties par le geste de tourner la page. La première partie et, alors, la page se terminent par les vers :

Et j'épouse de ma lumière  
 Tout ce qui bouge sur la terre

La syntaxe, la rime et l'intonation descendante rendent la phrase de ces deux vers bien achevée malgré l'absence de la ponctuation à la fin. Cependant, après avoir tourné la page, on retrouve non seulement la suite du poème mais la suite de cette phrase :

Et tout ce qui ne bouge plus.

On se heurte ici à une surprise. D'un côté on est en présence d'une structure parallèle, mais antithétique. De l'autre la négation définitive grâce à la particule « plus » donne une représentation euphémistique de la mort. Pour une fois, la phrase est définitivement achevée par le point. La pause est inévitable, elle semble programmée, mise en scène par le blanc entre deux pages. Conscients de l'importance de la mise en page, nous proposons ici un schéma de la lecture de ce passage pour mieux représenter le spectacle de la page tournée :

Et j'épouse de ma lumière  
 Tout ce qui bouge sur la terre  
 -----on tourne la page-----  
 Et tout ce qui ne bouge plus.  
 -----pause-----  
 Et je veux que tout signifie

Et tout signifie vraiment, les paroles, la langue, le blanc. Remarquons encore le jeu de mots quand le poète passe de « tout ce qui bouge » à « tout ce qui ne bouge plus » : après avoir été tournée, la page ne bouge plus, car c'est ici que finit le poème. Le verbe « bouger » réunit étroitement le poème et le papier.

---

<sup>165</sup> Gérard Dessons, *Le Poème*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>166</sup> *Oublieuse mémoire*, *op. cit.*, p. 127-128.

Dans le poème « Vivre <sup>167</sup> » le blanc sépare le tout dernier vers (« Ah ! vous tombez des arbres ») des trois quatrains qui le précèdent. D'abord, l'exclamation rompt l'intonation neutre et calme de tout le poème. Ensuite, les allitérations vocaliques à la fin des quatrains sont interrompues par la profusion des consonnes du mot « arbre », qui termine trop brusquement le dernier vers détaché. Finalement, le « je » des quatrains : « je suis un homme pris », « j'ignore le repos », « nudité de mes jours », est remplacé par « vous », qui ne retrouve pas immédiatement d'antécédent en raison de la distance avec la strophe précédente, à cause du blanc. Le regard est obligé de revenir à la strophe précédente, retraverser le blanc qui la sépare afin de trouver le mot « oiseaux » qui peut se cacher derrière « vous » :

Nudité de mes jours,  
On t'a crucifiée ;  
Oiseaux de la forêt  
Dans l'air tiède, glacés.  
  
Ah ! Vous tombez des arbres.

Syntaxiquement et sémantiquement, les « oiseaux » sont déjà détachés des deux vers précédents de la strophe. D'abord le point virgule détache le mot « oiseaux », ensuite la virgule met en relief l'adjectif « glacés », comme l'étape suivante du détachement pour finalement pousser les oiseaux dans le gouffre du blanc en les transformant en « vous ».

Nous voyons également que le blanc devant le dernier vers intervient aussi pour annoncer une voix, l'exclamation du locuteur. Ce blanc apparaît devant les interjections : « Ah ! vous tombez des arbres <sup>168</sup> », « O cher soleil <sup>169</sup> », devant les phrases à l'intonation interrogative : « Vous appellerai-je fantôme, / Amalgame de ténèbres <sup>170</sup> », « Se pourrait-il / Qu'il tombât sous innombrable fusillade des étoiles <sup>171</sup>? » ou devant les phrases à l'intonation exclamative : « Attention ! voilà l'homme qui bouge et qui regarde à droite et à gauche [...] <sup>172</sup>. » Le blanc traduit l'oralité du poème, il matérialise le souffle indispensable avant l'interjection, l'interrogation, l'exclamation.

---

<sup>167</sup> *Gravitations, op. cit.*, p. 153.

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> « Interrogations », *Oublieuse mémoire, op. cit.*, p. 154.

<sup>170</sup> « Projection », *Gravitations, op. cit.*, p. 141.

<sup>171</sup> « Aux creux du monde », *Gravitations, op. cit.*, p. 189.

<sup>172</sup> *Ibid.*

La question de l'oralité amène à réfléchir sur la croisée de l'écrit et de l'oral, sur les moyens à l'aide desquels la poésie cherche le ton de l'œuvre. Outre le blanc de la page c'est la ponctuation particulière qui vient traduire ce mode du langage. Les virgules et les tirets attirent l'attention et créent des lieux sur lesquels il faut s'arrêter, décoder leur dessein.

Dans le poème « Je vous rêve de loin, et, de près, c'est pareil <sup>173</sup> » les virgules mises des deux côtés de la conjonction « et » la mettent immédiatement en relief. Ces deux virgules rompent le rythme de la phrase, en apportant deux pauses. Cela crée un effet de suspens, les pauses font réfléchir sur la suite de ce « et » pour en tirer une conclusion qui grâce à la deuxième pause est attendue comme l'opposition au début de la phrase. La suspension introduite par la deuxième virgule traduit l'oralité d'un souffle bien matériel qui s'infiltré dans le poème et qui présage quelque chose de surprenant, au moins un développement de ce rêve, annoncé dans la première partie. La troisième virgule après « de près » augmente encore plus la tension de l'attente. Cependant la suite sémantique (« de près, c'est pareil ») renverse la logique présumée, ce qui devient un deuxième bouleversement pour le lecteur qui se voit attrapé par le poème. Visuellement ce « et » joue le rôle du signe « égal » en mathématiques, il égalise les deux parties de la phrase en soutenant le lexème « pareil ». C'est une sorte de miroir où se reflètent également ce qui précède (« Je vous rêve de loin ») et ce qui suit (« de près, c'est pareil »). Finalement, deux virgules marquent l'autonomie de la conjonction « et » qui montre que la suite de la phrase peut être aussi autonome, comportant à la fois la sémantique d'identité et le bouleversement de la logique par la pause.

La virgule chez Supervielle peut séparer le prédicat du sujet, comme on le voit dans le poème « Prisonnier de *peut-être*<sup>174</sup> » :

Le silence éternel  
Où s'avacent, reculent,  
La houle des scrupules  
Et le char solennel  
Aux chevaux tout en ciel.

La virgule après le mot « reculent » le sépare de son sujet et même de ses sujets qui sont disjoints « la houle » et « le char ». D'un côté elle renforce l'idée de distance déjà marquée par les sujets disjoints spatialement mais aussi thématiquement. De l'autre, elle est

---

<sup>173</sup> *Oublieuse mémoire, op. cit.*, p. 15.

<sup>174</sup> « Prisonnier de *peut-être* », *l'Escalier, op.cit.*, p. 44.

répétée comme celle qui sépare deux prédicats « s'avancent » et « reculent » et qui est justifiée grammaticalement. L'idée de répétition, de duplicité – deux sujets, deux prédicats, deux virgules, deux rimes qui se succèdent AABB – se superpose avec la sémantique des verbes qui traduit des mouvements répétitifs qu'on peut continuer à l'infini dans « le silence éternel ».

Plus que la virgule c'est le tiret qui traduit l'oralité du poème. Signe utilisé d'une nouvelle manière depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, il devient porteur de sens, très exploité par les poètes de la modernité (Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Mallarmé) qui ouvrent le chemin de la poésie moderne.

Chez Jules Supervielle les tirets sont utilisés pour marquer les répliques du dialogue, ce qui s'inscrit parfaitement dans les règles de ponctuation. Cependant, et c'est là le cas qui demande une analyse, le tiret apparaît de deux côtés du vers :

Mais des milliers d'enfants  
Sur la place s'élancent  
En poussant de tels cris  
De leurs frêles poitrines  
Qu'un homme à barbe noire,  
– De quel monde venu ? –  
D'un seul geste les chasse  
Jusqu'au fond de la nue.

Les deux tirets assument la fonction de parenthèses et insèrent la question comme une digression ou une remarque jetée au vol. Cette réplique peut être facilement extraite du poème sans que la syntaxe de la phrase ne soit affectée. Les tirets réalisent, alors, une double fonction : ils introduisent une voix de plus, qui est indéterminée et peut être une voix collective, et ils offrent une liberté syntaxique et typographique à cette voix qui résonne en se distinguant du ton narratif du poème.

Dans le poème « Terre <sup>175</sup>» on voit deux tirets qui renferment un passage qui ne se distingue pas par l'apparition d'une autre voix car c'est la même voix énonciative qui passe à travers le poème, avant, dans et après les tirets :

Quand c'est leur tour de s'offrir à tes abattoirs silencieux,  
– Ah ! tu fais payer cher aux aviateurs leurs permissions de vingt-quatre  
heure,

---

<sup>175</sup> *Gravitations, op. cit.*, p. 212.

A trois mille mètres de haut tu leur arraches le cœur  
Qui se croyait une fleur dans la forêt du ciel bleu –  
Serons-nous longtemps pasteurs de ta bergerie de nuages [...]

Le premier tiret devant l'interjection « ah » augmente le contraste entre les « abattoirs silencieux » et l'exclamation, marquée par « ah ». Cela rapproche la fonction du tiret de celle du blanc que nous venons de voir *supra*. Le tiret marque, alors, le passage à la vocalisation émotive. Le deuxième tiret vient constituer une sorte de cadre pour mettre en relief la tonalité d'accusation contenue entre deux tirets. La fonction des tirets qui consiste à faire entendre une voix et sonoriser le poème est d'autant plus remarquable que les tirets sont mis à côté des guillemets qui apparaissent dans le même poème. Les guillemets annoncent la réplique de « la troupe des jeunes soleils<sup>176</sup> ». On voit le même procédé des guillemets dans le poème « Loin de l'humaine saison<sup>177</sup> », où les guillemets introduisent la réplique des « muets [qui parlent] dans leur langue sans voix <sup>178</sup> ». Cela attribue aux guillemets la fonction de répliques dépourvues de retentissement, tandis que ce sont les tirets qui sont appelés à transmettre une voix.

Pour voir comment les tirets et les guillemets fonctionnent ensemble, regardons le poème « La Seine parle <sup>179</sup> ». Tout le poème est pris entre guillemets et représente le monologue de la Seine qui parle à la première personne. A l'intérieur du poème et alors, à l'intérieur des guillemets, apparaît le tiret qui introduit la voix d'un interlocuteur qui répond à la Seine : « – Tu es la source et l'embouchure, / Tu es le trajet qui perdure. » De nouveau, le tiret apporte de la sonorité dans la texture écrite du texte.

Le potentiel de la ponctuation est très riche et varié. Nous avons analysé, en parlant des formes du silence linguistique, les points de suspension en tant que signe fréquent des figures de la réticence, de l'aposiopèse et de la suspension. Signe fréquent mais qui ne marque pas uniquement l'action de se taire. Il introduit également l'espace et le temps indispensables pour entendre et voir les mots qui le précèdent et les repenser. Ou bien ils viennent marquer l'idée

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>177</sup> *Gravitations, op. cit.*, p. 185.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *L'Escalier*, dans *Œuvres complètes*, coll. « Pléiade », *op. cit.*, p. 579.

<sup>180</sup> *Oublieuse mémoire, op. cit.*, p. 154.

de l'infini qu'on ne veut pas rompre : « Tu luis, tu luis... <sup>180</sup>». L'exemple du poème « La Terre<sup>181</sup> » évoque la fonction illustrative des points de suspension :

Eprise de ses fruits,  
Distraite jour et nuit...

Ces deux vers sont la suite logique du titre et parlent, alors, de la terre. Ici, tout est dit, les points de suspension ne contiennent aucune insinuation. Ils semblent souligner, voire matérialiser le caractère distrait de la terre, comme symbolisant l'interruption soudaine de la parole ou de la pensée. En outre, le vers qui suit contient une adresse : « Voulez-vous une orange, / Voici tout l'oranger ». La forme du discours direct, réalisée par le vouvoiement, fait croire qu'on entend la voix de la terre qui vient de sortir brusquement de sa rêverie distraite.

Nous voyons que les blancs et la ponctuation parlent, invitent à faire une pause, à entendre plus et mieux. Ils réalisent en quelque sorte la fonction des signes du silence en musique : pause, demi-pause, soupir, demi-soupir, etc. Mais si le silence en musique est mesuré, la possibilité de la respiration poétique reste libre, accordant le temps nécessaire pour la sentir et en bénéficier.

Si la ponctuation particulière crée du sens et favorise l'oralité du poème, l'absence de ponctuation permet d'avoir de nouveaux réseaux langagiers. Par exemple, dans la deuxième partie du poème intitulé « L'oubli me pousse et me contourne », qui commence par « Ami silence de minuit », les mots « ami » et « silence » se trouvent en apposition, ce qui pourrait appeler une virgule. Cependant, l'absence de virgule après « ami » apporte une intonation particulière. Tout d'abord cette typographie favorise la prononciation coulante du vers, aucune pause n'empêchant sa facilité – comme si les deux mots cherchaient à s'unir pour ne devenir qu'un. L'absence de rupture, la recherche de l'union passe à travers tout le poème qui n'est pas réparti en strophes malgré le fait que le vers d'ouverture (« ami silence de minuit ») se répète trois fois, et l'on peut par la suite dégager trois séquences, trois sortes de couplets. Cette unité inséparable est renforcée par l'assonance en « i » qui se répète quatre fois dans le vers en question et qui favorise cette union inséparable « ami-silence ». Il est intéressant également de noter que ce poème a connu sept variantes du point de vue de la ponctuation. La

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 93.

publication finale de ce poème rattache le texte à un autre poème distinct, « L'oubli me pousse et me contourne », qui a donné le titre final à ces deux poèmes initialement indépendants<sup>182</sup>.

L'absence de ponctuation juxtapose des mots qui commencent à créer d'autres entités syntaxiques et sémantiques. Notamment, dans le poème « Au creux du monde<sup>183</sup> », le détachement du caractérisé et du caractérisant et le voisinage proche avec un autre mot font naître une ambiguïté au niveau du sens qui commence à fonctionner dans le poème à chaque lecture : « Son ombre ne le suit plus, comme sur la Terre fatiguée ». Le détachement des mots « ombre » et son adjectif « fatiguée » et l'ellipse après la virgule font que ce n'est plus l'ombre mais la Terre qui semble fatiguée. Finalement logiquement et prosodiquement le mot « fatiguée » est attribué à la fois à deux noms de la phrase sans être répété.

En dressant le bilan de cette partie, nous pouvons souligner l'éloquence de la typographie qui fait surgir des sens inattendus, qu'il faut repérer et introduire dans la lecture du poème. La lecture de la typographie, elle, mobilise la vue qui est appelée à recevoir plusieurs types d'information qui se complètent et qui parlent. Dans ce sens la vue assume à la fois la fonction de l'œil et de l'oreille. « C'est en regardant qu'on écoute », disait Robert Vivier en parlant de la poésie de Jules Supervielle<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> Françoise Brunot-Maussang, « Notes et variantes » pour *Oublieuse mémoire* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 946.

<sup>183</sup> *Gravitations*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>184</sup> Robert Vivier, *op. cit.*, p. 130.

## CONCLUSION

Le silence du langage c'est le silence qui agit par le langage et dans le langage. Il reste pourtant très délicat, ce qui lui permet de rester silence. L'absence de méthodes et de moyens pour saisir ce silence le rend glissant, difficile à fixer. La seule possibilité de le percevoir c'est de l'écouter dans le texte. Ecouter ici ne veut pas seulement dire écouter une récitation à haute voix. Cela relève d'une activité plus intime, plus silencieuse, plus attentive. Ici surgit la première préoccupation du texte, qui demande à être écouté avant d'être compris, et qui invite le lecteur à trouver un sens qui dépasse le sens sémantique ou les liens logiques.

Les poèmes de Jules Supervielle semblent contenir la pédagogie de leur lecture. Ils s'interpellent et interpellent le lecteur. D'où vient l'abondance des mots relevant de la chaîne auditive, tels que « la voix », « l'oreille », « les paroles ». En répétant souvent au début des poèmes les impératifs « vois », « voyez », le poète sollicite l'attention du lecteur. L'occurrence fréquente du mot « silence » ne fait qu'attirer l'attention sans pour autant se contenter de s'arrêter sur le niveau du mot, niveau thématique.

Le silence inhérent au langage apparaît grâce aux moyens linguistiques. On peut dégager trois groupes de silence : grammatical, rhétorique et phonétique. Le silence grammatical est basé sur l'idée de l'omission délibérée d'un ou de plusieurs termes dans l'énoncé. La figure phare dans l'œuvre de Supervielle en est l'ellipse. Le deuxième groupe réunit les procédés qui sont appelés à exprimer un autre sens. Chez Supervielle c'est la périphrase et l'euphémisme qui sont les plus exploités. Quant au troisième groupe, il fait partie du potentiel poétique et se réalise grâce aux figures phonétiques qui sont présidées par l'allitération et l'assonance. Dans les trois cas le silence joue un rôle créateur, car il permet de sortir du mode logique du langage et d'avoir la liberté de découvrir ce qui reste inentendu par le *logos*.

Le silence passe par la suggestion qui fonde les images. Dans cette perspective le sens n'est pas premier, il se construit. La langue imagée ne sert pas à nommer les objets, à enregistrer les faits du monde, elle sert à créer, à rapprocher des univers différents. Le mécanisme des liens tacites créés par les images permet d'accéder à plusieurs réalités à la fois, ce qui dépasse le mode logique du langage.

Le silence englobe tous les niveaux du texte, y compris sa pulsion rythmique. Le rythme, en tant que composante essentielle du poème, donne à entendre, et demande à être

entendu. Il organise les mots en les mettant en relief, en évoquant les façons de parler des protagonistes, et en créant des entités distinctes au sein d'un poème, ce qui apporte une nouvelle signification au texte.

Le silence pénètre d'autre part au niveau typographique qui lui aussi a sa langue et cherche à être remarqué. Tout commence à signifier, les caractères, la mise en page, les blancs, la ponctuation. Si les blancs sont signifiants par le fait même de faire résonner les mots et leurs combinaisons, ils offrent des pauses nécessaires à l'intérieur des poèmes. Par cela ils marquent les lieux de rupture entre les parties du poème ou le souffle avant la réplique ou une intonation particulière comme l'exclamation ou l'interrogation. L'étude de la ponctuation est d'autant plus importante qu'elle traduit l'oralité du poème et invite à l'entendre.

Etudier le silence de Jules Supervielle c'est, donc, entendre mieux son langage poétique. Ses poèmes sont si condensés qu'il est difficile et injuste de les disséquer pour étudier un des aspects du silence. Ils appellent une écoute à plusieurs niveaux : au niveau prosodique, à celui des images, et à celui des figures fondées sur la sonorité particulière (telles que l'allitération, l'assonance qui créent des chaînes paronomastiques). Ces procédés agissent ensemble pour dire plus à travers ce qui est déjà dit. La question de l'accentuation est étroitement liée à l'oralité du poème, surtout quand il s'agit de l'accent secondaire du blanc et de l'alinéa. En outre l'accentuation prosodique se base sur l'allitération, moyen par lequel « le français se libère du vers classique sans s'arrêter au "vers libre"<sup>185</sup> ».

L'écriture de Supervielle est loin d'être hermétique mais en même temps elle est paradoxale. Elle cherche à réunir les contrastes qui sont fondés sur la négation immédiate des choses affirmées. D'où naissent les possibilités de « croire sans croire<sup>186</sup> », de « regarder sans le regard et toucher sans les doigts ». Son écriture comporte, alors, le signe du mystère qui attire l'attention et donc peut comporter du silence à entendre.

L'étude du silence dans l'œuvre de Jules Supervielle s'ouvre sur l'écoute du silence dans la littérature et constitue une étape importante vers la conception du sens des poèmes contemporains.

---

<sup>185</sup> Yulia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Ed. du Seuil, 1974, p. 211.

<sup>186</sup> *L'Escalier*, *op. cit.*, p. 42.

Le silence du texte dépasse la logique de l'énoncé, que viennent confirmer le rythme brisant les frontières traditionnelles logico-syntaxiques, et les images surréalistes cherchant à dépasser le poème. Le silence du langage est chaque fois unique, c'est un nouveau modèle, incomparable. Le silence commence à agir quand les mots s'unissent indépendamment du *logos*, acquérant une liberté suprême. Le silence, c'est le côté créateur de la langue.

La problématique du silence est un domaine à creuser en analyse littéraire et en linguistique. On continue à dialoguer avec le XIXe siècle, avec les symbolistes qui jouent certainement un rôle capital dans la théorisation du silence du langage. Le processus de la théorisation du silence devrait commencer par la recherche d'un terme plus univoque pour objet d'étude. Georges Bataille appelle le mot « silence » « le plus pervers, ou le plus poétique [...] », « un mot qui n'est pas un mot<sup>187</sup> ». En tout cas quelle que soit la difficulté que présente l'étude du silence, il permet d'approfondir le domaine du langage, « penser des problèmes du langage inatteignables par d'autres voies<sup>188</sup> ».

L'écoute du silence élargit les frontières et surtout la direction de la lecture. Ce mode de lecture rompt la lecture linéaire, il permet à la fois d'écouter et de voir, d'écouter le rythme et la mélodie sonore des vers, le signifié et le signifiant des images, les signes et les blancs, le silence et le langage,

Dans le grand silence apparent  
Où tous parlent en même temps.

(Jules Supervielle, « Premiers jours du monde »,  
*Oublieuse mémoire*)

---

<sup>187</sup> George Bataille, *Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 2000, p. 28.

<sup>188</sup> Gérard Dessons, *Emile Benveniste, l'invention du discours, op. cit.*, p. 195.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus principal

1. SUPERVIELLE, Jules, *Oublieuse mémoire*, Paris, Gallimard, 1949.
2. SUPERVIELLE, Jules, *Gravitations*, Paris, Gallimard, 1985.
3. SUPERVIELLE, Jules, *l'Escalier*, Paris, Gallimard, 1956.

### Corpus secondaire

1. SUPERVIELLE, Jules, *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1996.

### Ouvrages critiques

1. BATAILLE, George *Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 2000.
2. DESSONS, Gérard, *Le Poème*, Paris, Armand Colin, 2011.
3. DESSONS, Gérard, *Emile Benvéniste, l'invention du discours*, Paris, Ed. IN PRESS, 2006.
4. DEWULF, Sabine, *La Fable du Monde, Jules Supervielle*, coll. « Parcours de lecture », Paris, Bertrand-Lacoste, 2008.
5. DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
6. GEERTS, Walter *Le silence sonore : La poétique du premier Gide entre intertexte et métatexte*, Presses Universitaires de Namur, Namur, 1992.
7. GREEN, Tatiana W., *Jules Supervielle*, Genève, Librairie Minard, 1958.
8. KRISTEVA, Yulia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Ed. du Seuil, 1974
9. MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, coll. « Pléiade », Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.
10. MESCHONNIC, Henri, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989.
11. PERELMAN, Chaïm, OLBRECHT-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Editions de l'université de Bruxelles, 2008.
12. ROY, Claude, *Jules Supervielle*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1953.
13. SÉNÉCHAL, Christian, *Jules Supervielle, poète de l'univers intérieur*, Paris, Jean Flory, 1939.

14. VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole Mot Silence, Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1984.

15. VIVIER, Robert, *Lire Supervielle*, Paris, Librairie José Corti, 1972.

### **Articles critiques**

1. DESSONS, Gérard, « Le silence du langage », *Gragoata*, n°18, 2005, p. 49 – 64.

2. KACHLER, Olivier, « Aglavaine et Sélysette: une tour de silence au milieu des mots », *Revue Stella, études de langue et de littérature françaises*, Université de Kyushu, Japon, n°24, janvier 2007, p. 20 – 35.

3. KACHLER, Olivier, « Le sujet du silence chez Mallarmé » : *Revue Stella, études de langue et de littérature françaises*, Université de Kyushu, Japon, n°27, janvier 2009, p. 43 – 50.

4. MAETERLINCK, Maurice, « Le silence », *Le Trésor des Humbles*, Ed. Labor, 1998, pp. 15-23.

5. WILKER, Jessika, « La scission du signe ou l'irréductible ambiguïté du mot silence », Lille, ELLF, Université Charles de Gaulle, Lille III, n° 17, 2007, p. 189-204.

### **Autres :**

1. Dictionnaire Hachette, Paris, Hachette Livre, 2001.

2. Dictionnaire Robert, Paris, 1986.

3. Dictionnaire Littré, <http://www.littre.org> (consulté le 10 avril 2014).

4. GUILLEVIC Eugène, « Vivre en poésie », entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet, Paris, Stock, 1980, p. 186.

5. Dictionnaires et Encyclopédies sur Academic, <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1429152> (consulté le 14 février 2014).

6. *Rainer Maria Rilke (1875-1926). Collection des lettres. Inédits, Hors-texte, Etudes et notes*, Paris, Les Lettres, 1952.