



Légende et vérité de Silvia Baron Supervielle

Stéphane Chaudier

► To cite this version:

Stéphane Chaudier. Légende et vérité de Silvia Baron Supervielle. Jacqueline Michel. Une écriture en exil,, éditions Caractères, p. 59-85, 2012. hal-01675049

HAL Id: hal-01675049

<https://hal.science/hal-01675049>

Submitted on 4 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « **Légende et vérité de Silvia Baron Supervielle** », *Une écriture en exil*, textes réunis par Jacqueline Michel, Paris, éditions Caractères, 2012, p. 59-85.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés :

Résumé : Silvia Baron Supervielle, *L'Alphabet du feu*,

Cet article se présente comme une introduction à l'imaginaire de Silvia Baron Supervielle, ressaisi à partir d'une œuvre, *L'Alphabet du feu*, qui se présente comme une exigeante autobiographie poétique. Les grands thèmes de l'exil et du déracinement choisi (le saut existentiel), de la diversité des langues et de l'intrication de l'amour charnel et spirituel constituent les trois clés majeures pour pénétrer dans cet univers poétique.

Légende et vérité de Silvia Baron Supervielle

L'œuvre de Silvia Baron Supervielle est une œuvre incarnée. Elle tire sa substance d'une succession d'expériences fondatrices. Malgré tout, cette œuvre ne se limite pas aux circonstances biographiques qui en sont l'origine ; car l'écrivain a transformé les épreuves vécues – qu'elles soient subies ou choisies – en nécessités intimes. Silvia ne cesse en effet de lire, de traduire, d'interroger sa vie à la lumière de la littérature, et l'écriture, dès le commencement, n'est pour elle que le prolongement ou l'accomplissement d'un geste de lecture indéfiniment repris, en vue de la constitution d'une œuvre, qui est sa légende. La légende, ainsi entendue, n'est pas une chimère, mais un exercice et une exigence spirituels. La légende désigne, comme chacun sait, ce qui doit être lu : pourquoi écrire, pourquoi se lire et se relire sans fin, et pourquoi associer la foule anonyme des lecteurs à cette entreprise – l'une des plus nobles, des plus difficiles, et pourtant des plus nécessaires qui soit, assurément ?

Une œuvre qui ignore ces questions essentielles et qui ne daigne pas donner au lecteur ces quelques éléments de réponse qu'on peut nommer ses vérités, n'est tout simplement pas une œuvre. Seules l'urgence communicative et la nécessité avec lesquelles ces questions sont approchées, et sans cesse retravaillées et approfondies par l'écrivain, constituent l'œuvre. Aussi n'est-il pas inutile de rappeler ce qui peut sembler *a priori* une banale évidence, et qui est pourtant la plus forte et la plus essentielle des affirmations. Si l'on peut présenter Silvia Baron Supervielle, et si on éprouve le désir et le bonheur de le faire, c'est d'abord et tout simplement parce que très vite, l'intuition d'être en présence non d'une série de livres, si achevés soient-ils, mais bien d'une œuvre, ne cesse de se vérifier, tout au long des lectures. Cette œuvre déploie de texte en texte la cohérence de son imaginaire, sa légende et ses vérités.

Si ces vérités étaient indicibles – nous n'aurions plus qu'à nous taire. Mais comme toute grande œuvre littéraire, celle de Silvia fait le pari et fournit la preuve que ces vérités utiles, qui méritent d'être dites et entendues, ne sont pas inaccessibles au langage. Sans aucun doute, elles dépassent le niveau de l'expérience ordinaire ; mais elles restent à la portée du lecteur, cet homme ordinaire qui découvre et comprend en lisant ce qu'il ne se croyait pas capable de nommer, ni même de ressentir. Ce ne sont pas forcément des vérités thérapeutiques – de celles qui consolent ou qui réconfortent. Elles peuvent être au contraire tragiques ou inquiétantes. Mais comme ces vérités portent sur la vie intérieure, elles sont l'enjeu de ce qu'on peut nommer une quête spirituelle ; car l'exemplarité de l'œuvre de Silvia Baron Supervielle tient à ce qu'elle

montre en acte, comme on prouve le mouvement en marchant, la réconciliation de la spiritualité et de la connaissance. Dans cette œuvre, la lumière rationnelle qui éclaire, qui nomme ou qui montre à la raison ce qui est, s'associe à la lumière affective, celle qui brûle, et témoigne de ce que sent le cœur, de ce qu'éprouve la chair, et qui est invisible. L'œuvre de Silvia Baron Supervielle est faite de la combinaison féconde de ces deux sources lumineuses les plus dignes de retenir l'attention du langage poétique – cette extraordinaire faculté d'exploration des frontières et d'investigation des limites.

Pour des raisons de commodité, cette présentation s'en tiendra pour l'essentiel à la cartographie des problématiques qu'expose, avec toute la netteté souhaitable, *L'Alphabet du feu*. Cet essai où s'insèrent des fragments autobiographiques mérite en effet d'être considéré comme la meilleure des « introductions » à l'œuvre de Silvia ; l'examen du titre ne permet pas d'en douter. *Petites études sur la langue*, le sous-titre du recueil, indique que « la » langue qui fait l'objet de la méditation de Silvia n'a rien à voir avec celles que parle l'auteur – car il faudrait dire alors « les langues » et négliger le double singulier qui dès le début s'affirme : « la langue », « l'alphabet de feu ». Indûment suspicieux, certains lecteurs pourraient considérer l'emploi de l'article défini comme une marque d'autorité, de prétention, voire d'arrogance – et ils se méprendraient sur le sens et la valeur de ces articles. Les petites études, les langues, les livres, les histoires qui tissent nos existences – n'en avons-nous qu'une ? ce serait passer bien vite sur les pouvoirs du rêve ou de l'imagination –, toute cette pluralité peut être ordonnée, orientée, à l'aide de ces deux mots singuliers qui sont comme l'alpha (« la langue » ou « l'alphabet ») et l'oméga (« le feu ») de toute l'œuvre. Cet alpha et cet oméga sont d'ailleurs réversibles – tant il est vrai que c'est le feu (le désir) qui conduit vers la langue, mais qu'une fois la langue approchée, apprivoisée, c'est vers le feu qu'amoureusement elle reconduit, afin de l'accroître ou de mieux le connaître.

Dès le début de ce bref *opus*, le lecteur est aimanté par la quête d'une unité vivante qui ne nie pas, qui ne renie pas le multiple, mais porte toute cette riche diversité au point d'incandescence (le « feu ») ou tout, par la langue, communique, s'éclaire et s'exalte à la fois. Si la langue est donc bien « l'alphabet du feu », c'est parce qu'au-delà de ces « territoires » distincts, parfois étrangers l'un à l'autre, que sont les idiomes humains, il existe une réalité indivise, transfrontalière, une réalité ardente, partagée par Silvia et ses lecteurs, mais aussi par tous ceux et celles qu'elle lit et traduit. La langue est un univers à la fois intime – qui dit ce qu'est Silvia, qui elle est – et ouvert, communautaire ou collectif, un univers de relations dans lequel ces trois activités – écrire, lire, traduire – n'en font qu'une. Lire, écrire, traduire, c'est en effet activer les pouvoirs de la langue, apprendre à connaître cette langue, qui se révèle feu, qui donne accès au feu : le feu qui embrase toute son œuvre. Le mot « alphabet » donne certes la priorité à la lettre sur le phonème ; et donc à la littérature. Mais rien de moins mutilant, tel que la vit et l'explicite Silvia, que cette expérience de la « littérature » ; « l'alphabet de feu », cette belle périphrase, la définit par une métaphore. La littérature, langue ou alphabet de feu, ne divorce pas d'avec la chair ; elle creuse des absences – mais des absences non abstraites, qui n'éloignent le monde ou l'instant présent que pour revenir à leurs sources immanentes en partie cachées, et toujours à redécouvrir. Ces sources que l'écrivain aspire à retrouver s'avèrent parfois perdues – douloureusement disparues. Mais la perte est l'aimant de la quête : ce que le titre exprime, par ces beaux substantifs définis, « la langue », « l'alphabet » et « le feu », ce ne sont pas des essences, stables et fixes ; c'est la certitude que l'amour donne à l'écrivain ; comment douter, en effet, que ce à quoi le désir s'applique – la langue – existe bel et bien, y compris sur le mode paradoxal d'une absence qu'on conjure, d'une plénitude qui se refuse, ou se dérobe ?

*

* *

Quelqu'un a dit : « Celui qui s'en va est déjà parti. »

Le récit qui ouvre *La pèlerine* nous plonge d'emblée dans le légendaire familial. Ce tissu de récits forge moins une identité ou une tradition qu'il n'éveille, en Silvia, auditrice captive, une promesse où elle reconnaît après coup l'esquisse d'un destin :

On raconte que l'un de mes ancêtres, le béarnais, s'embarqua parce que ses parents l'obligèrent à porter une pèlerine pour aller à l'école où il était pensionnaire : il avait quatorze ans. Il suivait les traces de son jeune frère, parti pour le Brésil, dont la famille n'avait pas de nouvelles. [...]

Quelques années après, un autre de ses frères s'embarqua vers ces rives au reflet d'argent. Sans doute la nécessité poussait-elle les jeunes à s'en aller, mais probablement aussi partaient-ils pour des raisons personnelles plus profondes, par exemple lorsque le chemin ne se conformait pas à leur pas, ou quand le chagrin leur serrait la poitrine, ou parce qu'ils étaient enlevés par un rêve tout-puissant. D'un coup, alors, ils exécutaient le saut à travers l'Atlantique.

Je suis le fruit de ce saut. (AF, 10-11)

On comprend ce que signifie « légende », et l'écart que creuse ce mot par rapport au terme plus objectif, mais plus pauvre, de « biographie ». L'important, pour entrer dans l'univers de Silvia Baron Supervielle, n'est pas de savoir quand exactement elle est née, mais de comprendre comment elle se figure son entrée en littérature – dans « l'alphabet de feu ». La légende déploie une généalogie spirituelle : il ne s'agit pas de nier « la nécessité », c'est-à-dire l'ensemble des facteurs sociaux, économiques, politiques, par lesquels l'histoire des hommes contraint chaque homme en particulier. Il n'y a rien d'éthéré, de niaisement idéaliste dans la spiritualité de Silvia. Mais il convient selon elle d'aller au-delà de cette nécessité et de discerner les forces sous-jacentes : le « pas » qui ne se conforme pas au chemin, le « chagrin » qui serre, le « rêve tout-puissant ». Telles sont les forces vives, ces forces spirituelles invisibles qui traversent les corps, les font se mouvoir, et produisent à la fois un « saut » et le « fruit de ce saut », Silvia elle-même. Le saut, la « déterritorialisation » consentie, l'exil, voilà la source de l'écriture – ce bond vers l'inconnu.

Ni Baudelaire ni Rimbaud ne peuvent revendiquer une ascendance de voyageurs. Les Gaulois chers à Rimbaud sont d'ineptes « brûleurs d'herbe » : idolâtres et sacrilèges tant qu'on voudra, mais aventuriers, nullement. Baudelaire considère le voyage avec le mépris du métaphysicien ; du point de vue de Sirius (c'est-à-dire de Paris, capitale de la mélancolie), le monde est « monotone et petit » ; le seul vrai voyage se fait sous l'égide d'une allégorie de la destruction, la Mort versant le poison qui « reconforte » et qui conduit « au fond du gouffre », « au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! » Le poète français moderne est, quoi qu'il dise, un enraciné qui doit d'abord se délivrer du poids de ses racines ; le saut chez lui relève d'un espoir, d'un programme. Rien de tel pour Silvia qui peut dire non sans un peu, je crois, de fierté : « on reçoit l'exil en héritage, de génération en génération » (AF, 11). Le pronom « on » désigne une communauté d'appartenance qui explique pourquoi Silvia Baron Supervielle, écrivant en français, ne sent pas un écrivain français (AF, 124). Pour les Argentins, l'exil est une seconde nature ; dans l'exil, ils peuvent donc éprouver une forme paradoxale de fidélité à soi, de persistance dans un être reçu, avant d'être vécu à la première personne.

Quand Silvia se décide à son tour à faire ce « saut », voilà que de nouvelles questions surgissent : « à l'énigme du pourquoi je suis partie de l'Argentine, j'ajoute celui [*sic*] du pourquoi je suis restée en France » (AF, 38). Un grand écrivain est toujours un grand producteur de paradoxes ; à l'énigme somme toute banale du « partir » s'ajoute celle, plus retorse, du « rester », de cet enracinement paradoxal dans le déracinement. La réponse se nomme bien sûr écriture :

Deux mots : Paris et Rêve. Ils signifient la même chose. Une fois atteint ce lieu, je ne conçus pas davantage l'idée que je ne retournerais plus à mon point de départ. En l'écrivant aujourd'hui, le fait m'impressionne, m'affecte à nouveau : une folie salvatrice peut ne pas déboucher sur une conjoncture normale des choses. (AF, 40)

Dans l'équation Paris / Rêve, ce n'est nullement Paris qui intéresse Silvia ; très vite, les deux syllabes chargées de référer à la ville incomparable, à l'imaginaire qu'elle nourrit, aux séductions qu'elle exerce, sont évincées par l'expression plus pauvre, plus plate : « ce lieu ». Ce n'est pas de pittoresque que se nourrit l'écriture. Les « raisons » qu'elle a de partir ou de rester sont inaccessibles à la raison : « je ne conçus pas davantage l'idée » de rester, écrit-elle, retrouvant, pour le congédier, l'axiome de Boileau : « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ». Des idées, des raisons, l'écriture glisse vers quelque chose de plus essentiel que la raison : « en l'écrivant aujourd'hui, le fait m'impressionne, m'affecte à nouveau ». L'écriture reconduit le sujet à la matrice émotionnelle primitive. Celle-ci est sans âge ; elle est éternelle : le passé n'est pas passé, il n'est même pas encore présent ; il ne cesse d'advenir, de revenir hanter celle qui s'étonne encore du tour qu'a pris son destin. Une bibliothèque remplie d'auteurs français, une grand-mère francophile, une ascendance de *porteños*, aucune de ces explications objectives ne peut rendre compte et venir à bout de l'étonnement perpétué que suscitent ce destin, cette équation de Paris et du Rêve – le rêve de se réaliser en tant qu'écrivain.

Les langues, la langue

« Je suis née à Buenos Aires » (AF, 43). Oublions un instant le sens de l'énoncé, et mettons-nous à l'école du signifiant. Le B de Buenos Aires précède le A. Le nom de la ville expose cet alphabet à rebours qui n'est plus grec, mais juif et talmudique. Alphabet de feu ? Le B – Bereshit, le commencement de la Bible – précède et donne accès à l'Aleph, cher à Borges, le souffle créateur, l'esprit dont on n'approche que par la voie médiate de la lettre. Aussi, je ne m'étonne pas que les « Aires » de la ville natale de Silvia l'aient portée jusqu'à Paris, capitale où le Rêve se fait écriture :

Je suis née à Buenos Aires, où, je ne sais plus à quel jeune âge, je me suis attachée à écrire des poèmes et des nouvelles. C'était une occupation irrégulière, j'étais loin de penser que je deviendrais un jour un écrivain, et j'en suis encore étonnée. Je suis arrivée à Paris en 1961 pour y séjourner quelques semaines. Paris attirait les Argentins, la langue française, aimée de tous, n'étant pas seulement réservée à une élite [...].

Au bout de quelques années, des amis, qui ne savaient pas l'espagnol, souhaitèrent lire un de mes textes. D'abord, en vain, j'ai voulu me traduire. Ensuite, j'écrivis un, deux, trois, dix poèmes directement en français et en écrivis d'autres et encore d'autres. J'eus l'impression d'avoir une révélation : j'étais stupéfaite. (AF, 43-44)

Écrire ne surgit que depuis les marges de l'altérité. Il est émouvant et révélateur que l'écriture procède pour Silvia d'un double décentrement. Ce n'est pas le « je », armé de pied cap par les nobles facultés de l'entendement du vouloir, qui décide, librement, d'écrire. L'écriture advient par la bande – en l'occurrence une petite bande d'amis. À l'origine de la vocation, on trouve une injonction affective, la demande qui émane de l'amour ou l'amitié. Puis il y a, concomitante au désir de lire, l'impossibilité de le faire. La langue se dresse alors comme un barrage : « à Paris, d'un coup, je pris conscience des langues. De ce mot énigmatique, *langue* » (AF, 44). Silvia fait l'apprentissage de l'étrangeté de la langue, des langues ; cette initiation parvient à son point nodal lorsque le poète en elle qui s'ignore encore, et qui déjà se déclare, échoue à passer de l'espagnol au français. Cette résistance est étonnante chez un écrivain qui tient la traduction en si haute estime qu'il n'hésite pas à définir l'écriture comme un art de la traduction : « tout poème est une traduction à partir d'une langue quelconque vers la langue de l'art » (AF, 112). La dialectique de la création est celle de la traduction : le poète passe d'une

langue quelconque à la langue agissante en lui, celle qui le trouble et dont il se reçoit, qui lui apprend les vérités essentielles. Puis il lui faut repasser de cette langue de feu, intime, toute mêlée de chair et d'affects, à une langue d'art intelligible, qui emprunte ses signes à la langue commune, les renouvelle, les transfigure.

L'expérience de Silvia témoigne de la troublante connexité entre la question de l'exil et celle de la langue – de ce lien densément matériel entre un idiome et un territoire. Une première contingence historique voue le sol argentin à la langue espagnole ; elle est fracturée par l'exil. À Paris, la persistance de l'espagnol comme langue d'écriture achoppe sur cette deuxième contingence : l'existence d'un lectorat ignorant l'espagnol. Cette contingence toute matérielle est à son tour fracturée par le refus inconscient d'une simple traduction. C'est alors qu'advient la vocation, cet appel immanent mais nécessaire venu d'une langue non territorialisée : le choix français pour un sujet hispanophone. L'écriture échappe, comme un flux, à la gangue fonctionnelle de la traduction d'un texte déjà existant. Il y a quelque chose de surréel à constater qu'un obstacle, par la force toute physique qu'il oppose à l'écriture, ait engendré une découverte qui excède le projet initial. La vie spirituelle surgit quand la vie matérielle a épuisé ses dons, source tarie.

Et c'est bien pourquoi, pour Silvia, l'écriture est un fleuve – métaphore qui se développe lentement, comme un fleuve, dans le chapitre « La langue du fleuve perdu » :

Depuis que j'ai traversé la mer, j'ai vécu dans une île au cœur de Paris. De ma fenêtre, près de la table où j'écris, je vois courir un fleuve sur lequel naviguent le soleil, la pluie, les ombres des nuages, les bateaux de touristes, les péniches chargées de charbon ou de sable. Et, de loin en loin, sur des eaux tourbillonnantes, courent et tintent des éclats d'argent. (AF, 59)

Une fois de plus, le signifiant nous guide : comment ce fleuve sur lequel jouent « des éclats d'argent » (l'expression, mise en valeur par l'inversion, clôt le premier paragraphe du chapitre) pourrait-il ne pas conduire et reconduire l'esprit du poète en Argentine ? Ces trois phrases construites à l'identique sont autant d'invitation au voyage immobile. Les compléments détachés, en tête, semblent désancrés : ils font attendre un cœur de phrase qui peut ensuite s'étoffer librement (phrase 2) ou se limiter (phrase 1 et 3), appelant par cette incomplétude même le complément d'une phrase plus ample. On songe, face à la Seine, au fleuve Alphée, tant aimé par Cailliois, cet écrivain quasi argentin. Né dans les monts du Péloponnèse, Alphée se jette dans la mer ionienne, traverse la Méditerranée et redevient fleuve, face à Syracuse. Trait d'union amoureux entre des terres séparées, il permet à l'amant Alphée de rejoindre son amante, la nymphe Arétuse. Ce fleuve au nom de lettre n'est-il pas le fleuve écriture, par lequel Silvia abouche la Seine, rivière si française, au Rio de Plata – dont les rives unissent Argentine et Uruguay, Buenos Aires et Montevideo ?

De là, avec ma pensée, je poursuis la trajectoire de la Seine ; elle se dirige vers le nord, pénètre dans la Manche, se jette dans l'Atlantique et descend en diagonale vers le sud d'un autre continent, où elle se mêle à un autre fleuve, le Río de la Plata. Celui-ci, sur la rive occidentale, au nord de Montevideo, se colore de bleu : les Uruguayens l'appellent *mar* parce que la mer y flue et y reflue. En amont, face à Buenos Aires, ses eaux se brouillent et brillent au soleil, rayées lentement par les mêmes péniches. Ce fleuve me concerne spécialement, quoique ma vie, à l'image d'un bateau qui a quitté le port, me retienne à jamais loin de lui. (AF, 59-60)

En vertu des pouvoirs spéciaux que la poésie décerne à la paronomase, plus les eaux se brouillent, plus elles brillent et font briller l'imaginaire liant de l'écrivain : le fleuve se mêle à l'Océan ; redevenu fleuve, il est à nouveau nommé mer, ou plus exactement *mar*. Par la pensée, le « je » qui poursuit la trajectoire de la Seine devient un « elle » qui devient « il », « celui-ci », lequel ramène, en fin de paragraphe, le je à lui-même. Mais ce « je » mal ancré se transforme

en « bateau », qui a quitté port et mer – père et mère – même si, d'un Océan à l'autre, ce sont les « mêmes péniches » que portent les flots de la Seine et du Río de la Plata.

Il est possible que je ne puisse pas m'en aller de cette île parce que ses eaux me reconduisent à mes rives.
Il a fallu les quitter pour les surveiller. (AF, 60)

Sur le grand fleuve du langage, rives et rêves correspondent ; entraîné par le fleuve de la métaphore, le prudent « il est possible » devient un « il a fallu », comme si l'écriture était la force qui transforme l'hypothèse en nécessité, le doute en certitude. La dialectique de l'exil se découvre : ici *est* là-bas, aussi sûrement que « JE est un Autre ». La proximité se réalise dans la distance ; ce que voit Silvia de sa fenêtre parisienne, c'est le fleuve perdu, ce qu'elle entend, c'est la langue disparue. L'exil n'a rien d'un oubli ou d'une fuite – et encore moins d'un reniement. Jamais la prose très pure de cet *Alphabet du feu* n'est troublée par les lourdes ambiguïtés de la culpabilité ; on sait que c'est moins Silvia qui a quitté ses origines que ses origines qui, tragiquement, l'ont désertée – dans cet abandon involontaire que crée la mort d'une mère trop tôt en allée. Le dernier fil qui s'enroule dans le thyrse de l'écriture est celui de la tragédie : si l'exil parle de terres et de langues, il s'enracine aussi dans l'affect – braise inextinguible qui nourrit le feu de la spiritualité.

Spiritualité et affectivité : le legs de la poésie

Le français est la seule langue romane où le nom « pas », cher à Silvia, ne désigne pas seulement le mouvement le plus caractéristique de l'homme, bipède marchant, mais aussi la négation totale – celle qui ajoute à tout « étant » la tragique opération de soustraction qui le condamne à n'être plus. L'un des plus beaux recueils de poèmes de Silvia s'intitule *Après le pas*. Aucun poème ne dit mieux l'intime conjonction du néant et du mouvement que ce terrible et bref poème, fondé sur l'opposition de 5 rimes féminines et de l'ultime rime masculine et vocalique :

sans relâche
je dresse
un échafaudage

dont la planche
s'effondre
après le pas

(*Après le pas*, p. 23)

Au cœur des deux strophes se répondent les deux syllabes de ces vers : « je dresse » / « s'effondre ». « Après le pas » est le moment de suspens et de lucidité où le poète confronte sa propre survie à la disparition de toutes les réalités qu'elle croyait avoir sauvées par le monument censé consacrer leur mémoire : l'échafaudage n'a pas besoin de se faire échafaud pour être le plus vain et le plus clair témoignage de la destruction partout à l'œuvre. Ce temps « après le pas » coïncide, je crois, avec « l'instant » décisif :

entre la pause
de l'éclair
et l'explosion
du tonnerre

l'instant
me reconnaît

(Après le pas, p. 26)

Quelle est la nature exacte de cette reconnaissance accordée par l'instant à l'être qui semble extérieur aux grandes agitations du cosmos ? L'éclair qui éclaire et foudroie, le tonnerre qui assourdit et avec qui nulle parole humaine ne peut rivaliser, enveloppent l'humain : mais comment savoir si ces manifestations ont quoi que ce soit à nous dire ? Quel sens leur donner ? Quelle place leur faire ? Le constat est tragique selon lequel ces présences hostiles, sublimes peut-être, éclair et tonnerre, restent à jamais muettes, étrangères à nos aspirations les plus chères. Cet entre-deux, « l'instant », est un moment de grâce ; une fraternité sourde de l'immanence ; mais cette fraternité qui relie l'homme à la nature, au temps et peut-être à lui-même, n'enchaîne pas. Et la puissance irrésistible du « pas », de ce mouvement qui est l'élan, le rythme même de la vie, reprend possession du poète, si bien que c'est par ces mots que s'achève et s'ouvre le recueil :

même à moi
revenue
je reste
partie

(Après le pas, p. 59)

C'est à ces méditations poétiques sur le « pas » que font écho la prose de *L'Alphabet du feu*, dans ces lignes qui évoquent avec pudeur l'événement déterminant la forme d'une vie, la vocation de Silvia : « il se peut que *mon pas* soit dévié de son cours au moment du départ de ma mère. Peut-être ai-je répété ce départ en quittant le rivage où elle m'avait quittée » (AF, 40, je souligne). Comment survivre à cette catastrophe où la langue maternelle devient, d'un jour à l'autre, une langue orpheline, langue sans mère chargée de dire l'absence de celle sans qui pourtant ni langue ni enfant ne seraient ? Il reste à comprendre pourquoi l'œuvre de Silvia n'est pourtant ni funèbre, ni endeuillée ; et pourquoi chez elle, même l'expression de la souffrance revêt une intensité qui n'a rien à voir avec le morne affaissement qui caractérise le chagrin de nos contemporains. Rares aujourd'hui sont les âmes qui savent être tristes – profondément tristes – sans se sentir honteuses, indignes – comme si la tristesse impliquait le dégoût de soi, la perte de l'estime de soi ! Silvia est l'une de ces âmes capables d'une tristesse qui n'amoindrit pas celle en qui elle se déploie, une tristesse anti-spinoziste, qui est peut-être l'envers mais non la négation de la joie. Et qu'un tel affect soit possible – et qu'une vie puisse se vouer à l'exploration de ce dont il rend capable, c'est exactement le sens de cet admirable récit qu'on ne craindra pas de citer longuement, tant il est riche d'enseignement :

Première rencontre

Je me souviens d'un jour, à Buenos Aires, c'était un dimanche, je devais avoir trois ans. Nous étions, mon père, ma sœur, qui avait presque mon âge, et moi, à l'église du Santísimo Sacramento. Nous assistions à la messe du matin comme tous les dimanches. Mon père portait un costume sombre et, sur la manche de sa veste, un brassard de deuil à cause de la mort de ma mère.

Il y avait de la musique, nous étions assis sur un banc, mon père entre nous deux. Soudain, je levai ma tête vers lui : il me regardait, légèrement penché. Un sourire, d'une extraordinaire tendresse, passait sur ses lèvres et sur ses yeux mouillés de larmes. Alors, je sentis ma main dans la sienne ; j'avais pris sa main sans m'en rendre compte, ce geste ayant provoqué en lui une émotion inusitée, consolatrice, qui baignait son visage de lumière.

J'eus l'impression d'entrer dans une dimension inconnue. Ce geste spontané, avoir glissé ma main dans sa main, avait déclenché quelque chose d'ineffable. Je ne savais ce que l'amour voulait dire mais, aussitôt, l'émotion rayonna sur le visage de mon père et monta en moi comme une ample chaleur. Nous nous regardâmes, en souriant, comme si chacun eût été l'autre : moi en m'initiant au don, lui en le recevant.

Il se peut que dans la pénombre de l'église, où les cierges scintillaient près des images, mon père ne s'attendît pas à ce que ma main vienne vers lui. Surpris autant que moi, vaincu par l'affection, son âme déborda et me montra la mienne. À mon insu, j'avais suscité un miracle double : son émerveillement et le mien. (AF, « De l'amour », 96-97)

Même si la scène se passe dans une église, le geste furtif et ô combien fondateur de l'enfant s'improvise en dehors du rituel – et à son insu. À aucun moment, le texte ne suggère que l'initiative de la petite Silvia lui ait été inspirée par Dieu ; on pourrait même dire qu'en cette église du Santísimo Sacramento, rien, dans le texte n'indique la présence divine. En revanche, le vocabulaire de la mystique abonde : « quelque chose d'ineffable » s'empare de l'enfant, qui pénètre « dans une dimension inconnue » ; elle suscite « un miracle double ». La chair n'est certes pas oubliée : l'émotion altère et magnifie le visage du père, qui rayonne ; le petit corps de l'enfant sent monter en lui « une ample chaleur ». Pour décrire cette expérience qu'on nomme parfois « extase » ou « transport », le texte ne recourt à aucune des sublimes figures de la langue mystique : ni métaphores splendides et déroutantes, ni aposiopèses déroutantes, ni ellipses ou raccourcis d'expression qui obscurcissent le discours pour le rendre inaccessible aux esprits grossiers. Silvia rend hommage à l'esprit de l'enfance – qui veut apprendre et comprendre – par une prose limpide. Et pourtant, cette page narrative si simple en apparence, et aussi peu théorique que possible, explicite ce que signifie une spiritualité de l'immanence – laquelle n'a rien à voir avec une vague sentimentalité favorisée par l'atmosphère de sensualité et de recueillement qui, dit-on, caractérise la liturgie catholique.

Une spiritualité de l'immanence n'est tout simplement pas dualiste. Elle ne pose pas l'axiome que la chair est aveugle, stupide ou méchante ; elle pose au contraire la possibilité d'une prodigieuse intelligence de la chair – au point que c'est à cette chair, si justement décriée pour sa fragilité, qu'il faut se fier, plus qu'à la raison et à la volonté ; c'est elle qui mérite d'être écoutée pour conduire sa vie, comme le prouve le geste de la petite Silvia. Ce geste si tendre et si profond précède la conscience et le langage : l'enfant sent sa main dans celle de son père ; la conscience sensible ne vient qu'après l'action – dont l'origine est à jamais obscure. Le regard brillant de larmes du père, le rayonnement quasi glorieux de son visage ne sont pas la cause – et l'appel – qui ont aimanté le geste puisque c'est au contraire le geste qui a créé, produit, la communion des émotions, et la révélation des âmes. Il faut sans doute revenir sur ce mot et dissiper quelques malentendus.

La chair est créatrice : elle ne montre pas l'âme qui la précède et qu'elle aurait voilée, et dont on ne comprendrait pas d'ailleurs qu'elle pût la montrer – puisque l'âme, selon les dualistes, est d'une autre nature que la chair. Au rebours de cette tradition longtemps dominante, le texte définit l'âme comme ce dont la chair est capable – comme la puissance qui rend la chair agissante, créatrice, et joyeuse de l'être. La chair crée donc « un double miracle » qui est celui de l'unité. D'une part, entre le père et sa fille, la séparation des corps, des consciences et des sexes est abolie, révélant ainsi qu'une telle division est superficielle, étrangère à l'expérience de la vie ou de la joie ; d'autre part, l'unité se fait en chaque être, chacun découvrant sa cohérence et sa plénitude propres. Le premier temps est celui où chaque sujet semble devenir l'autre : « moi en m'initiant au don, lui en le recevant ». L'échange ne porte pas sur des réalités mesurables et commensurables, que la raison rapproche et évalue ; l'échange est ici une dynamique imprévisible : la raison est associée (ou emportée, mais non violente) par un processus qu'elle n'a pas initié. D'autre part, et c'est là l'essentiel, l'unité se réalise aussi sur plan de l'individu : « son âme déborda et me montra la mienne ». Ce n'est nullement le visible qui s'abolit dans l'invisible – mais bien le tangible d'un corps ému qui a ouvert un plan d'existence invisible, qu'on nomme l'âme et l'amour.

Ces réalités existent, sans nul doute, mais seulement si un sujet les éprouve. Les éprouver signifie les reconnaître comme siennes, non comme un simple attribut, dont la présence ou l'absence ne change rien au fond – mais comme le fondement ultime, radical, de

la subjectivité. Car aimer, ce n'est pas être un « x » qui aurait en plus la faculté d'aimer, c'est vivre la coïncidence entre « qui je suis » et « ce que j'éprouve » ; cette épreuve de soi par soi « me » fait, « me » constitue, bien plus que « je » ne la fais. Nul besoin d'être grand clerc pour deviner la force qui a porté Silvia et l'a conduit à devenir, sa vocation cheminant obscurément, un grand écrivain argentin de langue française : cette force se nomme l'amour. Par la précision de son analyse, une telle page relève assurément d'une phénoménologie de l'amour. Mais comme nous sommes en littérature et en non philosophie, c'est par le biais du langage, du signe linguistique, que transitent les vérités les plus hautes. Relisons : « surpris autant que moi, vaincu par l'affection, son âme déborda et me montra la mienne ». Si Silvia était un auteur français, porté par la tradition puriste qui voit dans la correction grammaticale un idéal insurpassable, elle eût écrit : « surprise », « vaincue ». Mais le « e », cette marque de féminin parfois muette (« vaincue »), parfois audible (« surprise »), manque. Dira-t-on que si l'âme déborde, ce n'est parce qu'elle transgresse les lois de la stricte grammaire et impose au code une violence qui est celle de son propre excès ? Peut-être ; mais je préfère m'en tenir à cette vérité plus simple : l'âme se manifeste quand l'individu compartimenté – doté d'un corps réduit, en l'occurrence étroitement masculin, et d'une identité restreinte, celle de l'adulte veuf et père de deux petites filles – est congédié : c'est l'homme masculin – le *vir* – qui est surpris, pris par surprise et vaincu par la force qui lui révèle son âme, sa capacité d'aimer. Le trajet syntaxique qui part des adjectifs détachés (de genre masculin) et qui mène au sujet féminin de la phrase ménage un abîme, que marque cet impossible accord en genre de l'adjectif et du substantif. À cet abîme, où je reconnais la puissance transfiguratrice de l'amour, Silvia donne le nom de « langue » : « langue de l'absence », puisqu'elle est engendrée par l'absence de la mère, mais aussi « alphabet de feu », puisqu'il est capable d'illuminer les chairs qu'elle capture dans son grand filet. Langue et alphabet : en ces deux vocables, l'un grec, l'autre latin, le féminin et le masculin s'unissent, de même qu'en l'église du Santísimo Sacramento, absence et présence, mort et vie sont réconciliés et emportés dans le grand mouvement du devenir, qui est aussi celui de la création.

Sur le mot vérité en littérature

Il me faut revenir, au terme de cette présentation, sur ce mot intimidant de « vérité ». De quelle vérité la littérature est-elle capable ? Dans une lettre datée du 6 février 1914, Proust fait à Rivière cet aveu bouleversant : « J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Vérité que je parlais, ni en quoi elle consistait pour moi¹ ». Là où le philosophe expose la vérité – dans la langue savante de la démonstration – l'écrivain, lui, veut la faire deviner au lecteur. Progressivement, insensiblement parfois, cette Vérité se découvre. Ce temps interne à la lecture varie selon les lecteurs, mais il permet à chacun de refaire pour son propre compte, à la suite de l'écrivain, le processus de maturation nécessaire à la recherche puis à la mise au jour de ces vérités qui, comme le dit si bien la langue, nous « tiennent à cœur ». Et Proust ajoute : « Non, si je n'avais pas de croyances intellectuelles [...], je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d'écrire² ». Pour Proust, les « vérités » ne sont pas de sèches et froides abstractions ; ce sont des croyances, lestées d'un poids d'affectivité. Il n'envisage pas, pour un homme intelligent et sensible, de dépression morale pire que celle qui consiste à vivre privé de toute croyance, dans le dilettantisme. Avant de rencontrer la fameuse petite phrase de Vinteuil, la vie de Swann, oisive, se dissipe : « ne se sentant plus d'idées élevées dans l'esprit, il avait cessé de

¹ Proust, *Correspondance*, édition en XXI volumes de Philippe Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, t. XIII, p. 99.

² *Ibid.*

croire à leur réalité, sans pouvoir non plus la nier tout à fait³. » La musique tire l'esprit de son sommeil sceptique. La croyance est le nom que prend le désir quand celui-ci se porte non sur des corps, mais sur des idées. Seules sans doute existent pour nous les choses auxquelles nous croyons et que nous faisons exister par notre croyance, ces choses qui nous importent au premier chef – et à qui nous confions le meilleur de nous-même. Un écrivain transforme ses croyances en écriture, afin de les faire reconnaître et goûter par le plus grand nombre.

Quand tout, dans notre monde contemporain, nous invite à la nier, à la négliger, Silvia Baron Supervielle rappelle que la vie spirituelle existe – et que l'amour en est le fondement ou, pour le dire de manière plus pédante, la condition de possibilité. La spiritualité n'exige nullement qu'on renonce à la chair, puisqu'au contraire, comme on l'a vu, elle procède d'elle et l'assume. Comme l'a montré la relation entre l'enfant et son père, cette spiritualité, qui ne peut être mise au jour que par un sujet singulier, n'en est pas moins dotée d'une portée et d'une valeur universelles – sans quoi elle ne ferait pas l'objet d'un texte littéraire. Celui-ci s'adresse en effet à une communauté anonyme qui, si petite qu'elle soit, est toujours le vecteur concret de l'universel. Cette vie spirituelle n'est évidemment ni une évasion hors du monde, ni la négation de la matérialité du monde, ni enfin une posture arrogante prétendant en finir avec le monde au nom d'un arrière-monde. J'en veux pour preuve le chapitre intitulé « La lettre inachevée ». Silvia se rend à Buenos Aires pour y écrire une lettre qu'on devine être une lettre d'amour : « l'amour est devenu l'espace extraterrestre qui m'entoure », dit-elle, dans l'avion qui l'emporte (AF, 103). Mais à peine est-elle arrivée à destination, que l'odeur chérie du jasmin – qui est pour elle le parfum même de la mémoire – est supplantée par l'odeur atroce de la misère, causée par la crise :

Je vous écris avec une main qui s'est déprise du rêve. Je n'éprouve plus le besoin de m'adresser par écrit à qui que ce soit. Rejoindre n'a pas d'importance. Je range la lettre inachevée dans une chemise : elle reste peut-être en attente. Dans la réalité tragique qui m'entoure, les mots tournent à vide, elle n'a plus de destinataire. (AF, 105)

Quand le monde des financiers détruit la possibilité d'une vie matérielle décente pour le plus grand nombre, alors, la vie spirituelle s'effondre. La seconde ne peut pas voir le jour si les peuples ne luttent pas pour imposer aux puissants le respect de la première :

Au vrai, à part ma famille et mes amis, je sus que les habitants de ce pays étaient les miens lorsque, bien longtemps après, en décembre 2001, l'Argentine souffrit d'une catastrophe économique inédite dans le monde jusque-là, qui causa une misère sans merci et sans fin. (AF, 36)

Ces quelques phrases sans grandiloquence disent l'essentiel ; elles suffisent à établir la solidarité entre « l'alphabet de feu », dont se réclame la poétique de Silvia, et la réalité matérielle, où la « misère sans merci et sans fin » rend vaine toute recherche de « la langue ». Cette leçon, si sobre et si vraie, mérite elle aussi d'être entendue.

³ *Du côté de chez Swann*, « Un amour de Swann », édition présentée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987-1988, p. 207.