CAHIER DE RECHERCHE

SEPTEMBRE 93 ■ N°49

ANALYSE LEXICALE ET STYLISTIQUE :

GRAVITATIONS

de Jules SUPERVIELLE

Valérie BEAUDOUIN

Crédoc - Cahier de recherche. N° 49. Septembre 1993.

CREDOC•Bibliothèque

RÉDOC
ENTREPRISE DE RECHERCHE

Centre de Recherche pour l'Étude et l'Observation des Conditions de Vie

CRÉDOC

Analyse lexicale et stylistique : *Gravitations* de Jules Supervielle

Valérie BEAUDOUIN

SEPTEMBRE 1993

142, rue du Chevaleret
75013 - PARIS

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ceux qui m'ont aidée par leurs encouragements et leur lecture critique :
Saadi Lahlou, Sabrinelle Bedrane, Christophe Billon, Florence de Boissieu, Géraldine Deriès, Claire Evans, Laurent Grisel, Laurent Linnemer, Max Reinert, Robert Rochefort, Claire Vassé, mes parents et mes frères.
Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

Comme tout au long de mes études mon maître et ami Patrice Bonhomme m'a soutenue et redonné cette confiance essentielle pour avancer. Sa voix s'est éteinte nous laissant définitivement orphelins.

Table des matières

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE : RÉFLEXIONS MÉTHODOLOGIQUES 3

I. USAGE LITTÉRAIRE ET USAGE COURANT DU LANGAGE : RUPTURE OU CONTINUITÉ ? 5

A. Un même matériau, des fonctions distinctes 6

1. Un langage objet contre un outil transparent : point de vue mallarméen 6

2. La forme-sens 8

B. Hypothèse de continuité entre littérature et non-littérature 9

1. Le littéraire : prédominance de certaines fonctions du langage 10

2. L'écriture comme marque de la spécificité du discours littéraire 10

3. Vers une approche relativiste du «style» 12

II. STYLISTIQUE ET MESURE 17

A. Corpus de textes informatisés 19

B. Unités d'analyse et types de propriétés étudiées 21

1. Phonèmes 23

2. Lexique 24

3. Syntaxe 25

4. Sémantique 25

C. Que mesure-t-on ? La fréquence a-t-elle un sens ? 27

DEUXIÈME PARTIE : GRAVITATIONS : LEXIQUE ET STATISTIQUE 31

I. HYPERBASE : LOGICIEL GÉNÉRATEUR D'HYPERTEXTES 32

A. Outils de consultation 33

B. Outils statistiques 37

1. Spécificités lexicales par rapport à la base Frantext 37

2. Spécificités lexicales de chaque partie du recueil 39

3. L'analyse factorielle 40

II. QUELQUES RÉSULTATS 44
A. Connotations de cœur 44
B. Étude des champs sémantiques 47
1. Les éléments 47
2. Les parties du corps 48
3. Les couples antithétiques 49
4. Le mouvement circulaire, l'image du cercle 50
5. L'élévation et la descente 50
6. La quête 51
7. L'atténuation 52
C. Quelques remarques sur les spécificités de chacune des parties 54

TROISIÈME PARTIE : QUELQUES ASPECTS STYLISTIQUES DE GRAVITATIONS 57

I. EFFACEMENT DES FRONTIÈRES 59
A. Les procédés stylistiques : esthétique de la confusion 59
1. Les figures, les tropes 60
2. Glissements dans la catégorisation 68
B. Les images 76
1. Échapper à la gravitation, échapper au temps 78
2. Tisser des liens, retrouver l'unité première 87

II. LA SÉPARATION 95
A. Les rencontres impossibles 96
1. A la recherche des morts 96
2. Reconstruction impossible 97
3. La fable et le mensonge 100
B. Être séparé de soi 103
1. Interrogations sur l'identité 103
2. Flottement de la référence 104
3. Le corps divisé 105

CONCLUSION 107

BIBLIOGRAPHIE 111

ANNEXE : MOTS SPÉCIFIQUES DE GRAVITATIONS PAR RAPPORT AU TLF 115

INTRODUCTION

Le stylisticien se donne pour objet d'étude le style. De par sa démarche, il se situe dans un espace double qui est à la fois celui de la production et de la réception. Production dans la mesure où il cherche à comprendre les mécanismes stylistiques mis en œuvre, réception parce que c'est en partant de son expérience de lecteur, des effets produits qu'il cherche à remonter aux causes.

Il paraît donc nécessaire avant de se lancer dans une analyse stylistique de tenter de définir ce qu'est le style et à quoi il s'applique : peut-on parler du style d'une époque, d'un genre littéraire .... ?

Nous montrerons tout d'abord que le style est une notion essentiellement relative, et qu'il ne peut être appréhendé qu'en faisant varier le cadre de référence. C'est en comparant un texte à d'autres univers textuels que se dessine son identité, faite de ressemblances et de différences. Partant de cette hypothèse, nous verrons comment une approche quantitative peut déjà, et pourra de plus en plus, aider le stylisticien à effectuer des mesures sur certaines propriétés du style, à mettre en évidence les spécificités d'un auteur, d'une époque, d'un genre...

Dans un second temps, nous chercherons à identifier les caractéristiques du style du recueil *Gravitations* de Supervielle et ce de deux manières. Tout d'abord, aidé du logiciel Hyperbase dont nous décrirons les diverses fonctionnalités, nous chercherons à identifier les dimensions de l'univers lexical de Supervielle. Ceci nous donnera l'occasion de montrer le rôle qu'il a pu

jouer pour nous aider à mettre à jour quelques faits stylistiques caractéristiques de *Gravitations*. Cet approfondissement nous montre que, même si les outils informatiques ne remplaceront pas le travail d'interprétation qui relève du stylisticien, -aucune machine ne parviendra sans doute jamais à le faire-, ils pourront lui être d'une aide précieuse dans la tâche ingrate des repérages et des comptages. L'application de notre technique à un corpus poétique, où l'accent est mis sur les associations émotionnelles et non plus sur l'aspect strictement "outil de communication", est particulièrement efficace pour explorer les aspects purement représentationnels de la langue, par opposition à son aspect "système formel de description".

Ensuite, partant des premiers résultats tirés de l'analyse quantitative, nous approfondirons l'étude stylistique de ce recueil, en montrant qu'il s'articule autour de la tension entre le désir de l'unité et le constat de la séparation.

Le désir d'effacer les frontières entre les catégories du monde ou du moins d'établir des correspondances entre tous les éléments, d'apprivoiser l'immensité du monde - le plus souvent il s'agit du monde intérieur -, est sans cesse remis en cause par la réalité de la séparation et par l'impossibilité de retrouver - ne serait-ce que par le souvenir - le monde des morts.

PREMIÈRE PARTIE : RÉFLEXIONS MÉTHODOLOGIQUES

Comment aborder une œuvre ? Doit-on la considérer comme un tout cohérent qui dispose de ses propres règles internes de fonctionnement ? Ou doit-on l'étudier par rapport aux autres productions du langage qu'elles soient ou non littéraires ?

Après avoir envisagé ces deux points de vue, nous verrons qu'il ne s'agit pas d'un dilemme. Toute œuvre peut être considérée à la fois comme un tout autonome et comme une des composantes d'un ensemble plus vaste : la production d'un écrivain, le genre littéraire, la littérature ou toutes les productions langagières. Le point de vue local ou interne sur un texte s'enrichit du point de vue global et inversement. Toutes les perspectives sont admissibles à condition d'expliciter le cadre de référence. Puisque l'objectif est de comprendre et de définir un objet (texte ou ensemble de textes) et cela quelque soit le cadre de référence, il s'agit de mettre en évidence des propriétés distinctives, qui permettent de faire émerger les ressemblances et les différences au regard de ces propriétés[1]. Le concept d'écart en stylistique est réducteur puisqu'il consiste à considérer que les différences au regard de ces propriétés doivent être maximales entre œuvre littéraire et langage ordinaire. Or les ressemblances sont tout aussi essentielles à la compréhension du style : le style naît d'une motivation du langage, d'un travail pour dépasser le lien arbitraire entre le signifiant et le signifié.

---

[1] Pierre Lusson, *Genèse ontologique des formes à énoncé séquentiel*. Dans notre cas, la séquentialité est une propriété parmi d'autres.

L'étude la plus riche d'une oeuvre est celle qui accepte de faire varier le cadre de référence mais aussi les propriétés étudiées. En multipliant ces points de vue, on aboutit à une vision plus complexe de l'oeuvre mais sans doute plus conforme à l'acte de lecture. En effet, le lecteur est naturellement sensible aux échos internes à l'oeuvre, aux dialogues qui s'établissent avec d'autres lectures, au lien entre l'œuvre et le genre littéraire dont elle se réclame : le repérage des correspondances intra-œuvre et inter-œuvres est au cœur même de l'acte de lecture. Pour aborder une étude relativiste du style, les outils informatiques et statistiques (bien qu'ils continuent d'être perçus comme une atteinte à la nature "sacrée" de la littérature) peuvent apporter une aide précieuse.

Aujourd'hui, les progrès de l'informatique (scanner, capacités de stockage, capacités de calcul) permettent d'avoir sur support informatique des quantités considérables de textes. Mais pour le moment, nous disposons encore de peu d'outils pour repérer automatiquement des propriétés du texte. Nous montrerons comment les progrès dans le traitement automatique du langage devraient avoir d'heureuses répercussions pour la stylistique.

I. USAGE LITTÉRAIRE ET USAGE COURANT DU LANGAGE : RUPTURE OU CONTINUITÉ ?

La littérature se distingue des autres arts parce qu'elle utilise pour exprimer des représentations et intuitions mentales un médium, le langage, qui ne lui est pas spécifique.

A chaque instant le texte littéraire lutte pour éviter, par des moyens évidents ou plus subtils (comme dans les faux dialogues populaires inventés par Céline), de tomber dans le discours prosaïque qui n'a pour fin que la communication.
La littérature, comme le faisait remarquer Hegel, court toujours le risque de sa propre dissolution :

> La poésie[1] se trouve donc être aussi cet art particulier où l'art commence à se dissoudre et touche du point de vue de la connaissance philosophique, à son point de transition vers la prose de la pensée scientifique[2].

C'est en raison de ce risque de dissolution qu'on s'est tant attaché à déterminer les frontières entre le littéraire et le non littéraire. Mais aussi parce que délimiter des catégories est une habitude de la pensée. Il faut bien se rendre à l'évidence, les frontières sont bien plus floues qu'on ne le souhaiterait.

---

[1] Le terme *poésie* désigne ici la littérature.

[2] Hegel, *L'esthétique*, Paris, Aubier, 1944, p. 17, cité par Käte Hamburger dans *La logique des genres littéraires*, Paris, Ed. du Seuil, 1986 (1977 pour l'édition originale), p. 33.

A. Un même matériau, des fonctions distinctes

Une solution aisée pour appréhender le fait littéraire est de considérer qu'il existe deux usages (ou fonctions) bien distincts du langage, l'un littéraire, l'autre tourné vers la communication, situés en des lieux séparés. Le langage serait dans les deux cas un médium mais utilisé à des fins tellement différentes qu'on en oublierait qu'il s'agit du même.

Les textes littéraires sont alors étudiés comme des structures fermées sur elles-mêmes qui produisent leur propre sens. Tout se passe comme si l'œuvre créait sa forme et sa signification indépendamment de toute autre production langagière. Cette autonomie est toute relative : le texte littéraire est aussi écrit et lu par rapport à d'autres textes littéraires ou non.

1. Un langage objet contre un outil transparent : point de vue mallarméen

Maurice Blanchot dans *le livre à venir* rappelle avec quelle brutalité Mallarmé avait divisé les régions :

> D'un côté, la parole utile, instrument et moyen, langage de l'action, du travail, de la logique et du savoir, langage qui transmet immédiatement et qui, comme tout bon outil, disparaît dans la régularité de l'usage. De l'autre, la parole du poème et de la littérature, où parler n'est plus un moyen transitoire, subordonné et usuel, mais cherche à s'accomplir dans une expérience propre.

Dans l'usage non littéraire, le matériau disparaît dans l'acte de parole. Il ne reste plus que l'acte de communication en tant que tel, comme le signale aussi Valéry :

> L'essence de la prose est de périr (d'être comprise) remplacée par l'image ou l'impulsion qu'elle signifie selon la convention du langage.

Il faut entendre par prose tout discours qui ne tend pas vers la littérature. Le concept de poésie est ici bien plus large que dans l'usage courant. Là encore, Valéry se situe dans la lignée de Mallarmé pour qui,

> le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés : plus ou moins diffus. **Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.**[1]

Il y a ici un élément capital, c'est l'*intention*. La poésie se veut autre chose qu'un simple acte de communication, et elle le signale par cet "effort au style".

Valéry quelques années plus tard poursuit ce point de vue : le texte littéraire est celui qui accroche la pensée par sa forme, qui appelle le regard ou l'*oeil-oreille*, comme dirait Jacques Roubaud, du lecteur.

> Observez (...) les effets de la poésie en vous-mêmes. Vous trouverez qu'à chaque vers, la signification qui se produit en vous, loin de détruire la forme musicale qui vous a été communiquée, redemande cette forme. Le pendule vivant qui est descendu du son vers le sens tend à remonter vers son point de départ sensible (...). Ainsi, entre la forme et le fond (...) se manifeste (...) une égalité d'importance, de valeur et de pouvoir (...) qui s'oppose à la loi de la prose - laquelle décrète l'inégalité des deux constituants du langage.
>
> VALÉRY, *Variété*, in Œ., Pl., t. I, p. 1332.

La littérature et plus particulièrement la poésie accordent donc une égale importance au fond et à la forme, comme si ces deux entités étaient chacune porteuses de valeurs qui s'enrichissent l'une l'autre.

---

[1] Mallarmé cité par Jacques Roubaud dans *La vieillesse d'Alexandre*, p. 47

2. La forme-sens[1]

Plus récemment, ce type d'approche a trouvé des prolongements dans les théories d'Henri Meschonnic. L'œuvre littéraire se distingue de l'œuvre non littéraire en ce qu'elle se présente comme une *forme-sens*, dans laquelle il y a fusion de la forme dans le sens et réciproquement. L'œuvre est à la fois une forme fermée sur elle-même, parce qu'elle cherche à se constituer comme un modèle réduit de l'univers, (on est dans la tradition critique qui veut que l'œuvre se suffise à elle-même), et une forme ouverte tournée vers les lecteurs potentiels, susceptible de lectures infinies. L'œuvre en tant que *forme-sens* naît de cette tension entre ouverture et fermeture. La valeur de l'œuvre se crée au moment où l'acte de production ou d'écriture se dissout dans l'acte de consommation ou de lecture.

Les aspects contingents de la langue (arbitraire du signe, homonymies, polysémies, connotations...) vont être utilisés à plein afin de créer des motivations d'un ordre supérieur. L'œuvre vise à utiliser les particularités internes de l'outil-langue plutôt que ces aspects fonctionnels (exclusivement utilisés dans la visée communicationnelle).
En poussant à l'extrême ce point de vue, la différence entre le traitement du langage en littérature et dans l'usage courant nous ferait oublier qu'à l'origine il s'agit d'un même matériau.

Mais même Mallarmé ne refuse pas à la littérature toute valeur de communication, pour n'être que productrice d'effets :

> Personne, chez les modernes, n'avait, à l'égal de ce poète (Mallarmé), osé diviser à ce point l'efficace de la parole de la facilité de compréhension (...), distingué si

[1] Henri Meschonnic, *Pour la poétique I* (voir bibliographie)

> consciemment les deux effets de l'expression par le langage : transmettre un fait, - produire une émotion. La poésie est un compromis, ou une certaine proportion de ces deux fonctions (...)
>
> VALÉRY, *Variété III*, p. 17.

La parole littéraire domine la parole prosaïque puisqu'elle parvient à transmettre des messages, à donner une interprétation, une vision du monde tout en produisant des effets et en attirant l'attention sur la forme.

On était parti de l'existence d'une frontière infranchissable entre littérature et non-littérature, mais déjà celle-ci s'atténue. En effet, elles doivent appartenir à un même continuum puisque l'on peut établir une hiérarchie de valeur entre les deux. Et ce fondement commun qui autorise la comparaison est bien entendu le langage naturel.

B. Hypothèse de continuité entre littérature et non-littérature

En effet, c'est toujours dans la langue que la littérature va chercher ses mots, ses structures grammaticales, quelque soit le niveau et la manière dont le style intervient pour les combiner de façon spécifique.

Il est indispensable de considérer que le fait littéraire se distingue de façon graduelle de la non-littérature. Comment, alors, mesurer cette gradation ?

1. Le littéraire : prédominance de certaines fonctions du langage

Si comme Roman Jakobson, on considère que tout texte, tout discours met en œuvre une combinaison de fonctions du langage[1], et que ce qui distingue un texte littéraire d'un autre, c'est la prédominance de la fonction poétique (la visée du message en tant que tel) sur les autres fonctions en particulier sur la fonction référentielle, on conçoit bien qu'il devient infiniment périlleux de chercher à tracer une frontière entre littérature et non-littérature. Très vite on se rend compte que la suprématie de la fonction poétique ne crée pas à elle seule le texte littéraire. Par exemple le message publicitaire repose lui aussi essentiellement sur la fonction poétique comme le montre R. Jakobson en analysant le slogan «I like Ike».

Il y aurait donc certaines combinaisons de ces fonctions qui seraient littéraires et d'autres non. Une interprétation combinatoire de la théorie de Jacobson mériterait d'être examinée en détail. Ces éventuelles combinaisons "littéraires" n'ont pas encore été mises à jour de façon systématique, et la voie semble difficile à suivre, car la définition n'est pas indépendante du statut accordé aux textes, comme l'atteste la dénomination «fonction poétique».

2. L'écriture comme marque de la spécificité du discours littéraire

On peut aussi considérer qu'il existe des marques visibles propres au discours littéraire, ces marques constituant ce que Roland Barthes appelle l'*écriture*[2].

Pour R. Barthes, l'œuvre naît de la rencontre, de la confrontation du *langage*, du *style* et de *l'écriture*. Le langage est commun à une génération dans un temps et un espace donné. Le style est l'expression de tout un vécu, d'un ensemble d'expériences personnelles intellectuelles

---

[1] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, «Poétique» (voir bibliographie).

[2] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, (voir bibliographie).

et sensibles et de déterminants purement individuels qu'il n'est pas toujours aisé d'expliciter et dont il est difficile d'identifier les origines (en témoigne le long travail des psychanalystes pour tenter de mettre à jour les origines de la névrose de leurs patients). L'écriture, enfin, est ce par quoi en dehors de la langue et du style, l'œuvre s'impose comme Littérature. C'est une sorte de temple de l'espace littéraire habité d'un ensemble de formes et de modes qui s'imposent à l'écrivain... Celui-ci rencontre fatalement ces signes de la littérature, ces codes de l'intention littéraire et doit prendre position : l'écriture est «le rapport entre la création et la société, le langage littéraire transformé par sa destination sociale»[1]. C'est dans l'écriture que s'affirme le fait littéraire.

Mais ce temple de l'écriture est fragile ; l'écrivain moderne ne cherche-t-il pas au contraire cette forme neutre d'écriture qui lui permettra de se dégager de l'aliénation littéraire ? Et s'il vide le temple, que reste-t-il comme critères pour identifier le fait littéraire ? On sent bien ici que la recherche du degré zéro de l'écriture invalide la théorie de l'écart en stylistique qui considère que l'oeuvre est "littéraire" dans la mesure où elle se distingue du langage usuel. Tant que l'écrivain ne refusait pas d'utiliser les signes de la littérature (emploi du passé simple dans le roman, règle des trois unités au théâtre, formes métriques régulières pour la poésie pour ne citer que quelques exemples), il était facile de délimiter la sphère du littéraire. Mais «l'ère d'autorité dans les arts est depuis longtemps révolue»[2]. Aujourd'hui il paraît plus difficile de retrouver ces marques de l'écriture.

Cependant, on remarquera que le concept d'écriture est né au moment même où il était nié dans son existence : en même temps que R. Barthes posait ce concept, il affirmait celui de

---

[1] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 14 (voir bibliographie).

[2] Paul Valéry, «Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de France», *Variétés*, Coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard.

degré zéro de l'écriture. R. Barthes rejoignait ainsi les préoccupations de M. Blanchot qui voyait la mort de la littérature inscrite dans ses propres manifestations.

R. Barthes ne partageait pas le point de vue nihiliste de M. Blanchot. S'il a pu parler de degré zéro de l'écriture à propos des textes modernes qu'il étudiait, c'est que ces derniers portaient sans doute en eux la marque de leur tentative de libération face aux Signes de la Littérature. Mais rechercher une écriture neutre, c'est toujours se placer au cœur de la problématique littéraire. Les œuvres modernes dont il est question par leur choix transgressent les règles et portent la marque de cette transgression. Comme le montre J. Roubaud dans son ouvrage consacré à l'étude de l'évolution de l'alexandrin, *La vieillesse d'Alexandre*[1], le vers libre continue d'être infiniment plus proche du vers régulier que de la prose. Le vers libre naît d'un desserrement des contraintes métriques de l'alexandrin. Et le lecteur de poésie moderne est toujours sensible à la permanence de certains éléments rythmiques. Comme si la transgression n'était là que pour mieux mettre en évidence la spécificité de la parole poétique.

3. Vers une approche relativiste du «style»

Le *style*, tel que nous l'entendons, est donc bien la résultante de la confrontation entre langage, style et écriture. Confrontation car la rencontre du dedans (le style en tant qu'expression de l'individualité) et du dehors (le langage et l'écriture en tant que réalités collectives) s'apparente à un compromis entre «l'unicité de l'expérience intérieure et les contraintes formelles de sa manifestation extérieure» ; «le style n'est donc ni le particulier

[1] Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre* (voir bibliographie).

pur, ni l'universel mais un particulier en instance d'universalisation et un universel qui se dérobe pour renvoyer à une liberté singulière»[1].

Parce qu'il relève simultanément du particulier et du général, le style, en tant que marquage de littérature, est la composante qui se prêtera le mieux à une étude locale comme à une étude transversale. Le style peut aussi bien être le principe fondateur de la cohérence d'une œuvre, que le point commun à toutes les œuvres d'une époque ou être propre à un genre littéraire. On pourra aussi bien parler du style d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, ou d'un genre.

Le style d'une œuvre se définit localement, dans l'analyse du système qu'elle constitue, mais aussi globalement en tant qu'élément d'un système plus vaste qui peut être la littérature. Prenons deux des composantes du style de Flaubert : l'imparfait et le rythme ternaire des phrases. Ces éléments interviennent dans la structure interne de ses romans et sont simultanément des éléments qui différencient Flaubert des autres romanciers de son temps, qui sont la marque d'une écriture individuelle.

Lorsque l'on cherche à déterminer un style d'époque, ne cherche-t-on pas à mettre en évidence ce qui est commun à un ensemble de productions littéraires ? Et symétriquement, à repérer le lieu de l'idiosyncrasie, ce qui chez l'auteur est tout à fait hermétique à "l'air du temps" ? Il s'agit bien de voir comment le même et le différent s'articulent pour faire jaillir un rythme, le style même. L'analyse du style va donc d'abord consister dans le repérage des ressemblances et des différences.

---

[1] Jean Starobinski, *Leo Spitzer et la lecture stylistique*, préface à *Etudes de style* de Leo Spitzer (voir bibliographie).

Finalement, dans la pratique stylistique, c'est la récurrence de mêmes faits stylistiques qui éveille l'attention du lecteur (car elle apparaît par contraste avec le cadre de référence) et qui s'impose comme caractéristique d'une œuvre.

Par exemple dans *Gravitations*, la structure syntaxique

(préfixe{de, re})+Verbe et (préfixe{de, re})Verbe

apparaît sept fois dans le corpus

il déforme et forme
nous cueillons et recueillons
compte, recompte
qui défont et qui refont
ils tournent et retournent
Que je la coiffe, la recoiffe
Défont et refont

Bien sûr le tout n'est pas de repérer des récurrences mais de voir en quoi elles sont constitutives du sens. La fréquence n'est qu'un moyen particulier d'attirer l'attention du lecteur (et du critique) sur une structure du monde intérieur de l'auteur. Dans ce cas précis, nous verrons par la suite que ce fait stylistique vient s'ajouter à beaucoup d'autres qui tous indiquent l'éternel recommencement, dont le mouvement de gravitation des planètes est l'image la plus parfaite.

C'est justement l'objet d'une branche particulière issue des mathématiques, la statistique, de repérer le même et le différent[1]. Nous allons voir que la statistique peut être utile à la stylistique, et ceci à deux niveaux : en ce qu'elle permet de repérer le même et le différent de manière systématique et en ce qu'elle autorise des changements de cadres de référence.

---

[1] Lahlou, Saadi, MAffre, Joëlle , Beaudouin, Valérie (1991).- La codification des objets complexes : réflexions théoriques et application à un corpus de 8000 produits alimentaires.- Paris, CREDOC, Cahier de recherche, n°23.

Les outils statistiques n'entraîneront pas de révolution dans la démarche stylistique. Ils serviront simplement à faire des repérages systématiques permettant de confirmer des hypothèses sur de plus vastes corpus, voire de susciter de nouvelles hypothèses. Ce serait peut-être une manière de déjouer le cercle philologique de Leo Spitzer. Pour L. Spitzer, l'approche stylistique consiste à atteindre par cercles concentriques (en lisant et relisant le texte jusqu'à ce qu'apparaisse «un détail de style constant»), «l'étymon spirituel de l'œuvre»[1]. Mais la recherche du détail est déjà orientée par les premières intuitions, par une appréhension sans doute vague de l'étymon : le repérage du détail de style est concomitant à la découverte de l'étymon. Il est donc pratiquement impossible de se défaire des risques de circularité attachés à cette démarche.

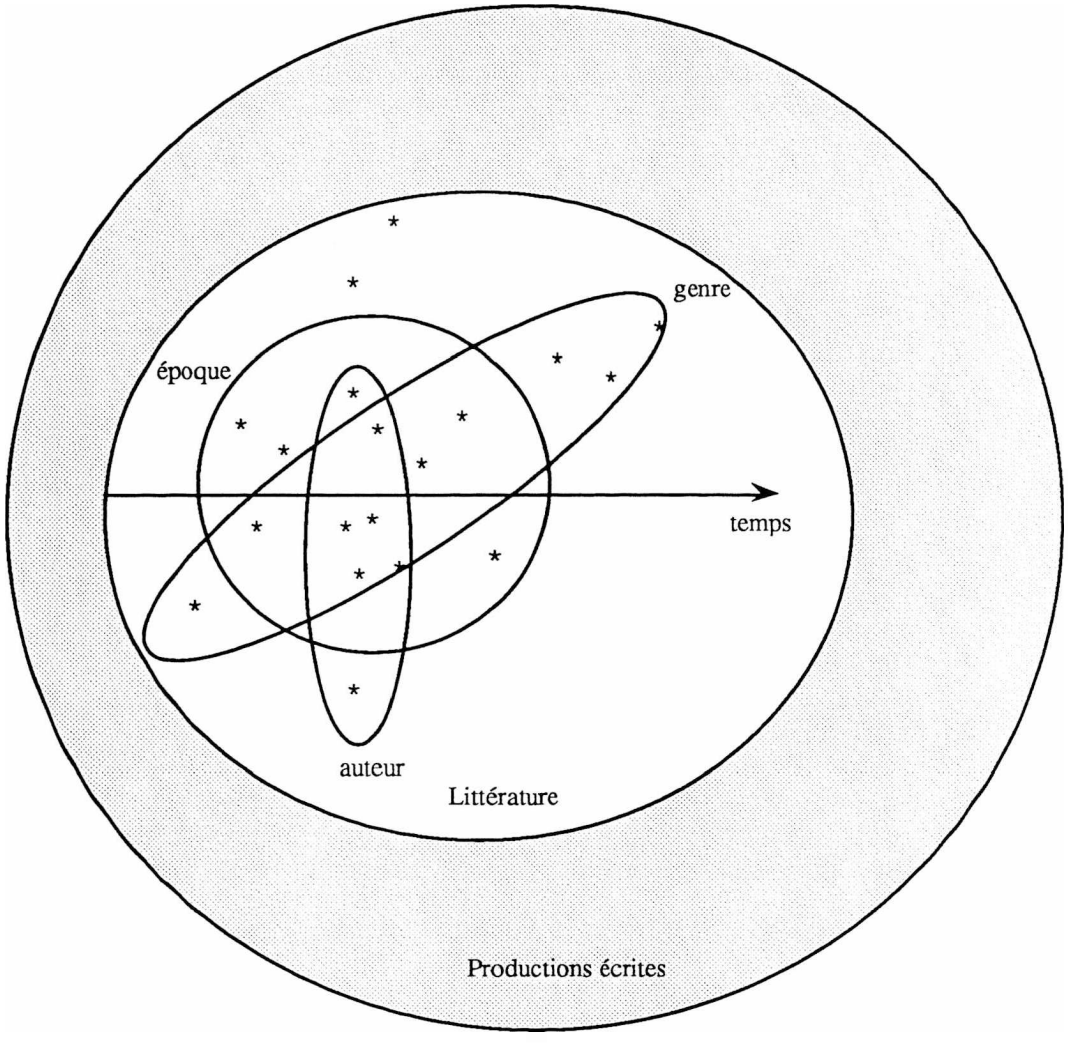
En ayant recours à un examen systématique et automatique du texte, dégagé de la subjectivité du lecteur, on peut enfin recenser les faits indépendamment de l'interprétation qui va leur être donnée. La phase de recensement des faits stylistiques (à condition qu'ils puissent être codés et donc repérés) est alors antérieure à la phase d'interprétation. Et c'est bien à partir des faits de style que le stylisticien serait conduit à l'étymon de l'œuvre.

La statistique permet aussi de faire varier le référentiel. Dans cette rencontre entre la stylistique et la statistique, l'œuvre sera considérée à la fois comme un tout cohérent et autonome mais aussi comme un élément de structures plus amples : littérature, genre littéraire... Le concept de style comme celui de statistique autorisent des changements de points de vue ou de cadre de référence dans l'étude des textes et conduisent donc à des études plus riches.

---

[1] Leo Spitzer, *Etudes de style* (voir bibliographie).

Le graphe suivant illustre la possibilité d'un point de vue relativiste sur le style, en faisant varier la sélection des textes qui constituent le contexte de référence.



Chaque étoile représente une oeuvre littéraire, les ellipses identifient des cadres de référence possibles.

II. Stylistique et mesure

A un premier niveau, la statistique paraissait être l'outil le mieux adapté pour mettre en évidence le concept d'écart en stylistique. Cette approche stylistique de la littérature suppose que, pour un contenu sémantique donné, il existe un nombre important, voire infini, de manières de l'exprimer. On considère par convention que l'une d'entre elles, la plus usuelle, dans un temps et un espace donné, ne porte en elle aucune marque de style. Elle définit en quelque sorte la norme, le degré zéro du style (style ayant ici une acception plus large que pour R. Barthes : ce serait la résultante des trois composantes qu'il distingue). Dans cette vision normative, une œuvre n'appartient à la littérature que dans la mesure où elle se distingue de cette norme. Cette norme peut être reconstituée statistiquement à partir de l'ensemble des productions écrites d'une période. Plus un texte parviendrait à être différent de cette norme, plus il deviendrait "littéraire". Ainsi Gérard Genette rappelle que Jean Cohen[1] considère que le langage poétique

> se définit, par rapport à la prose, comme un écart par rapport à une norme[2].

Les critiques que l'on peut adresser à cette théorie de l'écart sont nombreuses :

- elle semble associer la création littéraire à un désir de distinction, désir qui dans une large mesure lui est étranger. Elle découle d'une vision naïve de la littérature qui considère que la valeur naît de l'originalité.

- le cadre d'analyse qu'elle propose est trop restrictif puisqu'elle semble se limiter au repérage et à l'interprétation des différences en ignorant les ressemblances qui sont elles aussi porteuses de sens.

---

[1] Cohen Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

[2] Genette Gérard, *Langage poétique, poétique du langage* (voir en bibliographie).

- cette théorie est inapte à rendre compte de l'acte de lecture. Ce n'est point tant le sentiment d'écart à une norme (quelle norme ?) que le jeu des correspondances qui s'établissent avec notre propre cadre de référence (constitué de nos lectures, de notre connaissance de la langue et de nos expériences) qui éveille notre attention.

- comme l'indiquait G. Genette, la fonction poétique est précisément dans cet effort pour "rémunérer", fût-ce illusoirement, l'arbitraire du signe, c'est-à-dire pour motiver le langage.

Au lieu de s'écarter du langage, la poésie cherche à combler l'écart qui est inhérent au langage lui-même : l'écart entre le signifiant et le signifié, en un mot l'arbitraire du signe.
Cette vision, largement critiquée, semble associer la création littéraire à un désir de distinction, désir qui dans une large mesure lui est totalement étranger.

Mais, plutôt que d'être des outils pour mesurer l'écart, la statistique et l'informatique permettent de mesurer les ressemblances et les différences dans un cadre de référence pré-défini qui peut être :
- le texte lui-même : recueil de poèmes, roman, pièce de théâtre ...
- un ensemble de textes formant un tout cohérent et relativement autonome au regard d'un certain critère : genre littéraire, époque, auteur...
- l'ensemble des productions écrites littéraires, scientifiques, journalistiques...
Elargir le contexte de référence à l'intérieur duquel les signes font sens est au coeur de la démarche stylistique.

Pour que la recherche du même et du différent puisse être faite de manière systématique, plusieurs conditions doivent être remplies :
- disposer de l'ensemble des textes sur support informatique et qu'ils soient organisés dans un système de base de données ;

- définir un ensemble d'indicateurs qui pourront être repérés de manière automatique ;
- inventer des mesures de la ressemblance et de la dissemblance.

Ces trois points vont être examinés successivement. Une fois ces conditions remplies, l'utilisateur pourra faire varier le cadre de référence et croiser les résultats obtenus selon différents points de vue.

Dernière remarque, dans la perspective d'une stylistique de l'écart, c'est en comparant les textes littéraires aux textes non littéraires dans le troisième cadre de référence (l'ensemble des productions écrites) que l'on pourra valider ou invalider l'hypothèse de l'écart.

A. Corpus de textes informatisés

En vue d'une analyse relativiste du style, l'idéal serait de disposer sur support informatique de l'ensemble des productions écrites ayant donné lieu à publication. Cette base de données textuelles comprendrait aussi bien les textes littéraires, que les textes philosophiques, scientifiques, techniques, journalistiques... L'idéal serait en plus que les transcriptions des textes soient respectueuses de l'état de la langue d'origine.

C'est bien l'idée du livre unique tel que l'envisageait Borges

> que sea la cifra y el compendio de todos los demas[1]

qui pourrait alors trouver son expression dans la réalité : ce serait bien le livre contenant toutes les productions écrites d'hier et d'aujourd'hui, d'ailleurs et d'ici.

Même si ce projet aurait pu paraître insensé il y a quelques dizaines d'années, il paraît raisonnable d'imaginer que dans un avenir probable il puisse être réalisé.

---

[1] "qui est la clef et le résumé de tous les autres" (Jorge-Luis Borges, «La Biblioteca de Babel», *Ficciones*, Buenos-Aires, Alianza Ed, page 97).

C'est un travail de Titan que jamais aucun homme ne pourra réaliser à lui seul. Seule la coordination d'entreprises individuelles verra son avancement. Notons que ce projet ne sera jamais finalisé puisque sans cesse cette base s'enrichira des nouvelles productions.

Plusieurs éléments nous permettent d'avoir confiance dans les possibilités de réalisation de cette tâche :

- un très grand nombre des productions écrites sont déjà recensées dans des bases de données documentaires. La Bibliothèque Nationale continue d'informatiser ses fichiers de références. Or en France depuis que François Ier a instauré le dépôt légal, il est obligatoire de déposer à la Bibliothèque Nationale un exemplaire de tout ouvrage publié. Ainsi, ces bases de données documentaires, une fois que l'entreprise d'informatisation sera arrivée à son terme, permettent de répertorier toutes les publications susceptibles de faire partie de notre base. Cet effort d'informatisation, commun à toutes les bibliothèques, est indispensable à la constitution de bases de données en texte intégral puisqu'il permet de répertorier tous les éléments qui devraient la constituer.

- depuis les années 60, l'INALF s'est lancée dans une entreprise d'une envergure remarquable. En vue de la réalisation du Trésor de la Langue Française, dictionnaire d'une ambition non encore égalée, l'INALF a saisi intégralement un millier d'ouvrages littéraires des XIXe et XXe siècles qui servent de base d'exemples pour constituer et illustrer les définitions. A l'origine, n'étaient retenus que des textes littéraires bénéficiant d'une certaine reconnaissance académique : il suffisait qu'un ouvrage soit cité par au moins deux ouvrages d'histoire littéraire pour entrer dans la base.
Constituée à partir de ce corpus littéraire, la base Frantext - "la plus grande base de données textuelles du monde" - a continué de s'enrichir en élargissant jusqu'au XVIe siècle son domaine de référence.

Aujourd'hui la base Frantext comporte deux mille six cents œuvres de la littérature française du XVIe au XXe siècle. Tous les genres littéraires y sont représentés : roman, théâtre, poésie, mémoires, correspondance... Un ensemble d'indications (auteur, titre, date de publication, genre, domaine...) est associé à chacun des textes ce qui permet de constituer différents types de corpus de travail : l'œuvre ou certaines œuvres d'un ou plusieurs écrivains, la production d'une époque donnée...
Aujourd'hui, Frantext cherche de plus en plus à se diversifier en intégrant des textes techniques, journalistiques ainsi que des ouvrages théoriques.

- l'arrivée de la PAO (publication assistée par ordinateur) a transformé dans une large mesure les métiers de l'édition. Aujourd'hui, pratiquement tout ouvrage publié est saisi sur support informatique. La mise à jour de la base ne posera aucune difficulté technique. En revanche, il faudra trouver des solutions juridiques adaptées pour la gestion du droit de propriété des auteurs et des maisons d'édition. Diverses firmes, notamment aux USA, travaillent actuellement sur ce problème.

B. Unités d'analyse et types de propriétés étudiées

Une fois cette base constituée, il faut avoir des moyens de l'exploiter.
Reprenons le langage de la statistique. La population désigne l'ensemble des "individus statistiques" étudiés. Un individu dans notre cas pourra être un ensemble de textes, un texte, ou un fragment de texte selon le point de vue adopté.

Ainsi, nous disposons de toutes les pièces de théâtre de Corneille et Racine. Pour comparer l'oeuvre de Corneille à celle de Racine, on considérera deux individus qui correspondront à tous les écrits de l'un et l'autre. Quand on s'intéressera aux différents genres de théâtre, un

individu "tragédie" regroupera toutes les tragédies des deux auteurs, un autre individu regroupera toutes les comédies... Enfin, si l'on cherche à étudier la structure d'une tragédie particulière, l'individu pourra correspondre à une scène ou bien à l'ensemble des vers prononcés par un personnage.... On pourra alors mettre en évidence l'évolution dans le temps, ou bien montrer comment s'opposent deux visions du monde...

C'est en faisant varier la définition de l'individu, en faisant varier le découpage, que l'on pourra approcher de manière relativiste le style.

Chaque individu-texte est caractérisé par un ensemble d'indicateurs (ou de caractères) qui sont de deux ordres :

- les premiers pantonymiques[1] donnent des caractéristiques générales sur l'individu étudié, cela constitue un ensemble de données signalétiques sur le ou les ouvrages d'où provient le fragment textuel ; auteur, date de publication, titre de l'ouvrage, du chapitre, du poème, ...

- les seconds sont des indicateurs qu'il faut construire pour caractériser le texte et résumer l'information qu'il contient. Nous allons nous attarder sur ces derniers indicateurs ou variables pour essayer de montrer comment ils peuvent être construits.

Bien qu'il puisse paraître artificiel de distinguer des niveaux dans la langue, c'est dans un souci méthodologique qu'on a besoin de recourir à ce type de découpage pour mieux répertorier tous les éléments susceptibles d'être repérés et codés à l'intérieur des textes. Il faut donc distinguer une composante phonétique, morphématique (ou lexicale), syntaxique, sémantique et une composante paralinguistique comme la mélodie (rythme, cadences...).

---

[1] Pantonyme : dénomination servant à la fois de terme régisseur, syncrétique mis en facteur commun à l'ensemble du système (titre, auteur, libellé de la question ouverte, nom de la rubrique analysée).

1. Phonèmes

Le repérage automatique des phonèmes est aujourd'hui possible lorsque l'on dispose simultanément de phonétiseurs et de lexiques mais aussi d'analyseurs syntaxiques. En effet, comment distinguer le [ə] de *couvent* (dans «les poules couvent») du [ã] de *couvent* (dans «elle est entrée au couvent»), si ce n'est en ayant recours à un analyseur syntaxique. La prise en compte de la liaison pose aussi de nombreuses difficultés.

Ces problèmes techniques sont pratiquement résolus. On peut alors disposer de la structure phonétique des textes et repérer :

- les phonèmes les plus caractéristiques d'un texte. Il se peut en effet, que la répartition des phonèmes dans une oeuvre soit une des composantes du style d'un auteur. Pour prendre un exemple caricatural, dans *La disparition* de Georges Perec, l'absence systématique de la lettre *e* par la sélection qu'elle opère sur les lettres de l'alphabet transforme la structure phonétique du texte par rapport à l'ensemble des productions écrites en même temps qu'elle éclaire le titre ;
- les combinaisons de phonèmes privilégiées ;
- les échos sonores, et en particulier les jeux de rimes.

> (...) il faudrait (...) analyser les phénomènes d'assonances et de rimes, les effets d'écho... Le retour de formes identiques, avec ou sans parallélisme sémantique, n'est indifférent ni pour le locuteur ni pour le récepteur et cela est vrai aussi bien pour un discours de Robespierre que dans une chanson de Brassens ou une prose de Valéry.
>
> Charles Muller, Préface, De la lemmatisation, in Pierre Lafon (voir bibliographie)

Ces outils sont particulièrement utiles pour l'analyse de la poésie. On pourra décrire de manière systématique le rôle des sonorités dans la constitution du rythme.

2. Lexique

Aujourd'hui, l'identification automatique des termes du lexique a été dans une large mesure résolue grâce aux lexiques ou dictionnaires électroniques et aux analyseurs syntaxiques. Le mot est facilement identifiable par la machine : pour simplifier, c'est une suite de caractères délimitée par un signe de ponctuation ou par un «blanc». Les locutions ou mots composés sont quant à eux reconnus à l'aide de listes de locutions ou par des procédures statistiques (repérage des séquences de termes).
Grâce à un analyseur syntaxique simple et à un dictionnaire, on peut aujourd'hui sans difficulté lemmatiser les termes, c'est-à-dire ramener tous les verbes à l'infinitif, tous les noms au singulier et les adjectifs au masculin singulier pour les rattacher à des entrées de dictionnaire.

On peut alors compter les occurrences de chaque terme. Par exemple, dans *Gravitations*, le nom qui a la fréquence la plus élevée est le mot *ciel* qui apparaît 70 fois.
Ces repérages permettent aussi d'étudier les systèmes actanciels, le jeu des pronoms personnels dans les textes, ou les systèmes d'actualisation, l'ancrage de l'énonciation dans le temps et l'espace, en ne portant l'attention que sur les mots-outils ou gramèmes.

Mais on peut aussi repérer les cooccurrences, c'est-à-dire la présence simultanée de deux termes dans un même contexte. Il s'agit de repérer des groupements séquentiels. Par exemple dans *Gravitations*, le mot *cœur* est très souvent associé à l'idée de battement. Dans l'ensemble du recueil, on trouve six fois simultanément le mot *cœur* et l'idée de battement. Le repérage des cooccurrences permet de mettre à jour des nœuds de sens et d'éclairer la connotation de termes. Nous y reviendrons longuement dans la partie suivante.

3. Syntaxe

On isole sans difficulté, par des moyens informatiques, les structures syntaxiques de surface, ce qui permet de repérer des schémas syntaxiques simples.
On pourra repérer des structures syntaxiques récurrentes. Ceci permettra de répondre par exemple à des questions du type : l'antéposition des adjectifs de couleur est-elle le propre du discours poétique ?

4. Sémantique

Au niveau sémantique les recherches sont en ce moment en pleine effervescence.
Il est difficile de s'accorder sur l'unité pertinente à mesurer : sémème, concept, mot ? Actuellement, c'est plutôt le mot qui est le meilleur candidat pour restreindre la polysémie. Il n'y a donc pas d'indépendance entre les différentes composantes de la langue puisque, pour analyser le niveau sémantique, on part du niveau lexical.
La difficulté majeure à laquelle se heurtent tous les linguistes informaticiens qui cherchent à reconnaître le sens de façon automatique est le traitement de la synonymie et de la polysémie. Pour approcher le sens d'un mot dans un texte, la prise en compte du contexte est indispensable. Mais le contexte à lui seul ne peut définir le sens de façon automatique, il faut que lui soit associé un dictionnaire, et forcément un dictionnaire électronique. Pour établir le sens d'un mot polysémique dans un contexte donné, on peut par exemple envisager de calculer la distance lexicale du contexte à chacune des sous-définitions du dictionnaire et de conserver celle qui est la plus proche[1]. C'est sans doute pour le moment la meilleure manière d'appréhender la dénotation. Ce domaine intéresse bien peu la poésie qui elle, au contraire, joue sur la polysémie.

---

[1] Saadi Lahlou, communication personnelle.

Si les définitions de dictionnaires sont structurées en une suite de sèmes (archisémème et sèmes spécifiques), on pourrait aussi tenter d'associer à chacun des termes du texte la suite des sèmes de la définition qui lui correspond. Ceci pourrait être un élément pour une première approche systématique des champs lexicaux. Première approche car pour le moment nous n'aurions pas les moyens d'approcher les connotations des termes.

On pourrait obtenir la liste des termes comportant un sème donné et c'est bien là un moyen d'appréhender les isotopies sémantiques que François Rastier définit comme un «effet de la récurrence syntagmatique d'un même sème»[1]. Le sème étant dans sa terminologie un élément d'un sémème qui est le contenu du morphème. La définition lexicographique semble assez bien adaptée à ce type d'approche. Par exemple, chez Supervielle, on pourrait obtenir tous les verbes qui caractérisent le mouvement, on se rendrait alors compte que le mouvement est soit imperceptible *battre*, *glisser*, soit circulaire *tourner*, *rôder*...

Avec plus ou moins de facilité selon les composantes de la langue, il semble possible de pouvoir identifier des faits susceptibles d'intervenir dans la mesure du même et du différent.

Il demeure cependant une question fondamentale à laquelle nous ne pouvons aujourd'hui répondre : tous les faits stylistiques peuvent-ils être codifiés ? On sent bien aussi que le choix d'un système de marquage est dépendant du point de vue de l'observateur. Il semble que l'on retombe dans le cercle philologique de L. Spitzer puisqu'il n'est pas de codage des faits stylistiques préalable à toute interprétation.

---

[1] François Rastier, *Sens et textualité*, Hachette, Paris, 1989, p. 279.

C. Que mesure-t-on ? La fréquence a-t-elle un sens ?

On a donc énuméré dans la section précédente certains des éléments des diverses composantes de la langue susceptibles d'être l'objet de repérages automatiques et de caractériser les unités textuelles, c'est-à-dire de jouer le rôle de variables. Reste à savoir quels types d'indicateurs statistiques seront les plus perspicaces pour l'analyse du style.

Voici quelques idées d'indices :

- fréquence. Le comptage est une des opérations de base de la statistique, elle découle immédiatement du repérage des modalités des variables. On pourra ainsi relever toutes les formes d'isotopies, l'isotopie étant la répétition de n'importe quel élément linguistique (phonème, sème, lexie, structure syntaxique). Il permet d'avoir une information absolue sur les répétitions. La fréquence peut porter sur les descripteurs ou variables repérées mais aussi sur des séquences de traits ou variables. Une des caractéristiques de la statistique est de considérer qu'un élément est décrit par une combinaison de traits sans organisation séquentielle. Or pour l'étude des textes, il est indispensable de conserver cette information sur l'organisation séquentielle. On pourra créer des variables intermédiaires qui correspondront à des séquences de traits.

Très vite se pose le problème du statut de la fréquence en stylistique.

H. Meschonnic critique cette «déviation quantitative»[1] parce qu'elle ignore la valeur. Or la valeur - et là encore nous sommes dans la tradition de Valéry -, est la résultante de la «réciprocité interne infinie» entre fermeture de l'œuvre et ouverture vers le lecteur. Les études quantitatives qui s'appuient sur la fréquence ont quelque chose d'effrayant, et nombreux sont les critiques qui n'insistent que sur les limites de telles approches. Une première raison de

[1] Henri Meschonnic, *Pour la poétique I* (voir bibliographie).

cette résistance est certainement le caractère sacrilège de l'analyse par une machine, et la réticence face à ce qui pourrait être un concurrent mécanique à la critique. Il se peut aussi que les résultats obtenus par calculs fréquentiels n'aient pas été à la hauteur de ce qu'on attendait d'eux : tout le travail d'interprétation reste encore à faire. En réalité, la seule manière d'échapper à ce non sens de la fréquence est de s'en servir non pas dans l'absolu mais dans des systèmes de comparaison. C'est pour cela que la mesure de la distance entre unités textuelles (qui fait intervenir la notion de fréquence relative) est mieux adaptée.

- distance : écart ou proximité. L'intérêt principal de l'approche statistique n'est pas le comptage dans l'absolu, mais le comptage relatif. L'intérêt du repérage des traits ou variables est de pouvoir ensuite opérer des comparaisons sur ces combinaisons de traits qui caractérisent les unités textuelles. Par exemple, la comparaison des profils lexicaux est au coeur même du fonctionnement des logiciels d'analyse statistique des données textuelles (Alceste, Hyperbase...).

L'analyse des fréquences relatives n'est pas contradictoire avec le travail du stylisticien qui s'appuie intuitivement sur la notion de fréquence pour repérer les faits de style les plus marquants. La répétition n'est-elle pas une des entrées valables en stylistique ? La répétition n'est pas pauvreté mais, au contraire, elle est la manifestation du style en ce qu'elle peut révéler une certaine vision du monde, en particulier sa partie inconsciente.

Ces procédés de comptage statistique et la mesure des écarts ou proximités (différences et ressemblances) permettront alors de comparer un texte, l'intégralité d'une œuvre ou les œuvres d'une époque selon différents cadres de référence.

Ensuite, on pourra procéder à des comparaisons entre textes littéraires, voir en quoi la poésie se distingue de la prose, comment les genres marginaux (à la frontière de la littérature comme

le journal intime, les chroniques...) se situent par rapport aux genres canoniques... Enfin, et ce sera peut-être un des intérêts majeurs de cette approche quantitative, on pourra faire des rapprochements formels inattendus qui font fi de l'histoire littéraire. Ainsi pourra-t-on mettre en évidence dans des œuvres que l'on n'aurait jamais songé à comparer des similitudes dans les procédés formels utilisés. Disposer d'un outil de mesure dépourvu d'a priori critique permettrait d'appréhender l'histoire des formes stylistiques avec une naïveté qui nous conduirait sans doute à des découvertes inattendues. On systématiserait ainsi la technique «des anachronismes délibérés et des fausses attributions»[1], technique que Borges propose comme nouveau mode de lecture.

Nous avons cherché à montrer que dans le cadre d'une approche relativiste et complémentariste du style qui considère l'oeuvre à la fois comme un élément autonome et comme un élément de systèmes plus vastes (genre littéraire, littérature en général, productions langagières...), le repérage automatique des différentes composantes du langage et les indicateurs statistiques qui permettent de comparer (de mesurer les ressemblances et les différences) sont des outils précieux pour le stylisticien.

Stylistique statistique et stylistique traditionnelle ne s'opposent pas mais offrent sur l'oeuvre deux points de vue complémentaires. Dans les deux parties suivantes, nous chercherons à mettre à jour les caractéristiques du style de *Gravitations* de Supervielle en utilisant ces deux approches complémentaires.

---

[1] Jorge-Luis Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote», *Ficciones*, Buenos-Aires, Alianza Ed, p. 59.

La première de type statistique cherchera à mettre à jour les spécificités lexicales du recueil. Notre propos sera moins ambitieux que ne pouvait le laisser prévoir cette première partie puisque faute de disposer d'une base de données textuelles complète, nous nous attacherons avant tout à l'analyse de *Gravitations* d'un point de vue local. Cependant nous montrerons en quoi au niveau lexical, le vocabulaire de *Gravitations* se distingue de la littérature des XIXe et XXe siècles.

Autre limite, les outils dont nous disposons à l'heure actuelle nous permettent de repérer uniquement les traits lexicaux.

La seconde approche, relevant de la stylistique plus traditionnelle cherchera à identifier la ou les clefs de l'univers de Supervielle.

DEUXIÈME PARTIE : *GRAVITATIONS* : LEXIQUE ET STATISTIQUE

Pour aborder le style de manière statistique, nous disposons de deux logiciels d'analyse lexicale : ALCESTE développé par Max Reinert et Hyperbase conçu par Etienne Brunet. Le recueil *Gravitations* était trop court pour une analyse sous ALCESTE, c'est pour cela que notre outil a été principalement Hyperbase. Nous espérons montrer prochainement sur d'autres corpus littéraires plus étendus les apports d'ALCESTE. Hyperbase est un système de base de données textuelles qui permet d'effectuer des comparaisons entre textes de façon automatique et de mettre en évidence des variations relatives au niveau lexical d'un ensemble de textes à l'autre. De plus, il contient en mémoire tous les mots apparaissant plus de cinq cents fois dans un extrait de la base Frantext avec leur fréquence respective (cet extrait correspond à tous les textes des XIXe et XXe siècles). Ainsi peut-on comparer au niveau lexical, un texte ou un ensemble de textes avec la base Frantext qui joue ici le rôle de cadre de référence.

I. Hyperbase : logiciel générateur d'hypertextes

Un hypertexte se compose d'un texte ou d'un ensemble de textes sur support informatique auxquels on associe un ensemble d'outils qui permettent de multiplier les modes de consultation.

Dans la lecture, nous sommes toujours contraints par la linéarité du discours et de sa disposition graphique. L'hypertexte permet une circulation (ou «navigation») libre au sein du texte, qui s'affranchit de la progression linéaire. Dans *Un coup de dés* ..., Mallarmé visait cette même liberté par la disposition graphique des mots sur la page qui incite à une lecture non linéaire.

Hyperbase est un logiciel qui engendre des hypertextes et repère certains faits dans ces hypertextes. Pour le moment, les seuls faits identifiés sont les faits lexicaux : aucune approche syntaxique n'est encore possible sous Hyperbase.

On peut distinguer trois types d'outils proposés à l'utilisateur :

- des outils de mise en forme du texte originel[1];
- des outils de consultation ;
- des outils statistiques.

Nous nous attarderons sur les deux derniers points, à travers l'exemple de *Gravitations*.

Cette information textuelle, pour permettre une consultation intelligente, doit être organisée. *Gravitations* est composé de neuf parties. Chaque poème est indicé dans l'hypertexte par la partie dont il est issu. Dans chacune de ces parties, les poèmes occupent chacun une page.

---

[1] L'utilisation de ce type de logiciel implique bien entendu que l'œuvre ait été préalablement saisie sur support informatique. Nous avons saisi le recueil *Gravitations* à l'aide d'un scanner et d'un logiciel de reconnaissance de caractères.

C'est là un avantage des supports d'hypertextes, chaque page correspond à l'unité définie par l'utilisateur. Ainsi, un poème qui dans une édition occupe plusieurs pages ici n'en occupe qu'une. La longueur de la page s'adapte à l'unité textuelle (poème, chapitre...) et non l'inverse. C'est exactement ce dont Mallarmé rêvait.

Comme dans un livre, on peut consulter le texte en tournant les pages. Mais le logiciel propose des outils de consultation beaucoup plus performants.

A. Outils de consultation

Hyperbase offre de nombreuses possibilités de consultation. Elles reposent toutes sur la recherche de chaînes de caractères. Pour la consultation, on peut donc aussi bien rechercher un mot complet, le début d'un mot (ceci s'avère particulièrement utile pour obtenir toutes les occurrences d'un terme canonique quelqu'en soit le nombre et le genre), la fin d'un mot ou une partie centrale du mot (on peut ainsi obtenir tous les mots formés sur une même racine). Le texte peut également être consulté à partir d'une liste préétablie de mots. C'est ce que nous avons fait pour étudier le bestiaire de Supervielle, puis la désignation du corps en rassemblant tous les vers contenant des parties du corps.

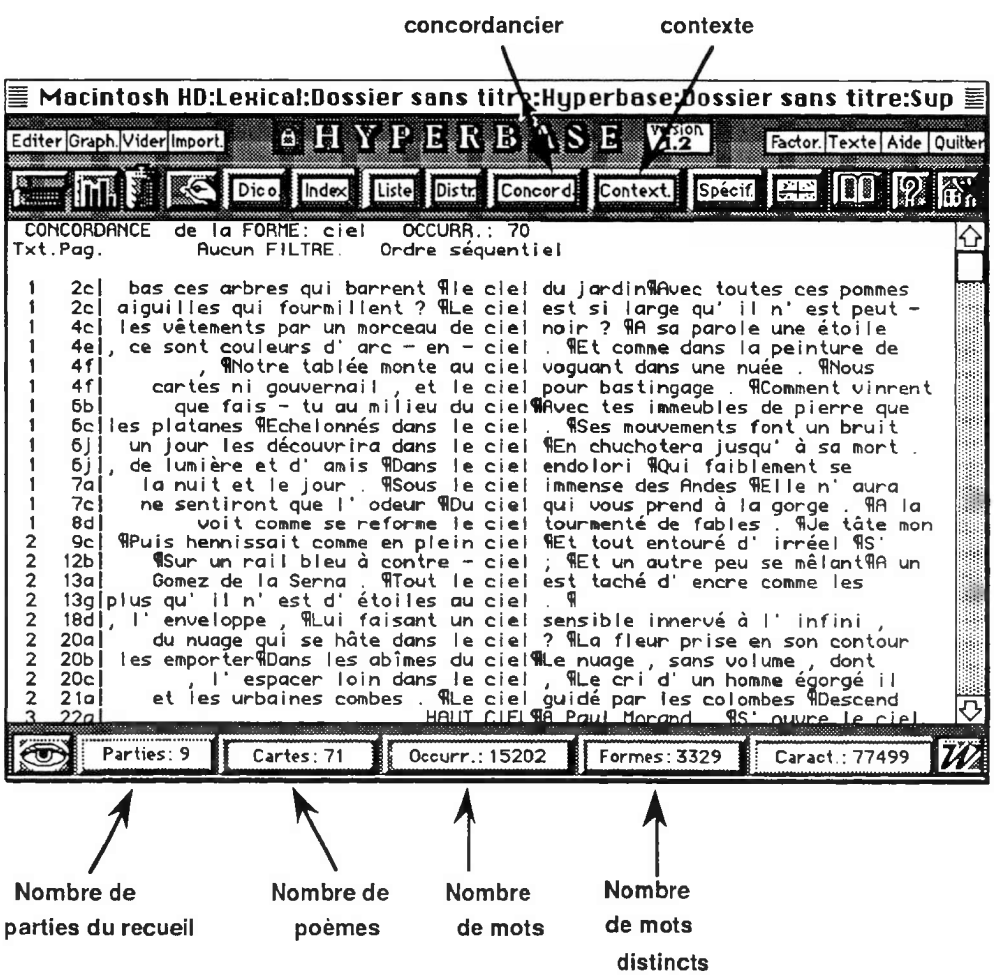
Prenons par exemple le terme *ciel* qui est le mot le plus caractéristique de *Gravitations*. Le logiciel parcourt l'ensemble du texte et s'arrête dès qu'il rencontre la forme graphique *ciel*. Celle-ci est entourée pour permettre à l'utilisateur de la repérer facilement. Le mot apparaît ici dans son contexte le plus large qui est le poème. Ainsi, l'utilisateur est conduit d'une occurrence à l'autre.

Mais ensuite, le logiciel reconstitue un «texte» (le contexte ou le concordancier) qui ne contient que les occurrences du mot *ciel* situées dans un contexte plus étroit (un ou deux vers

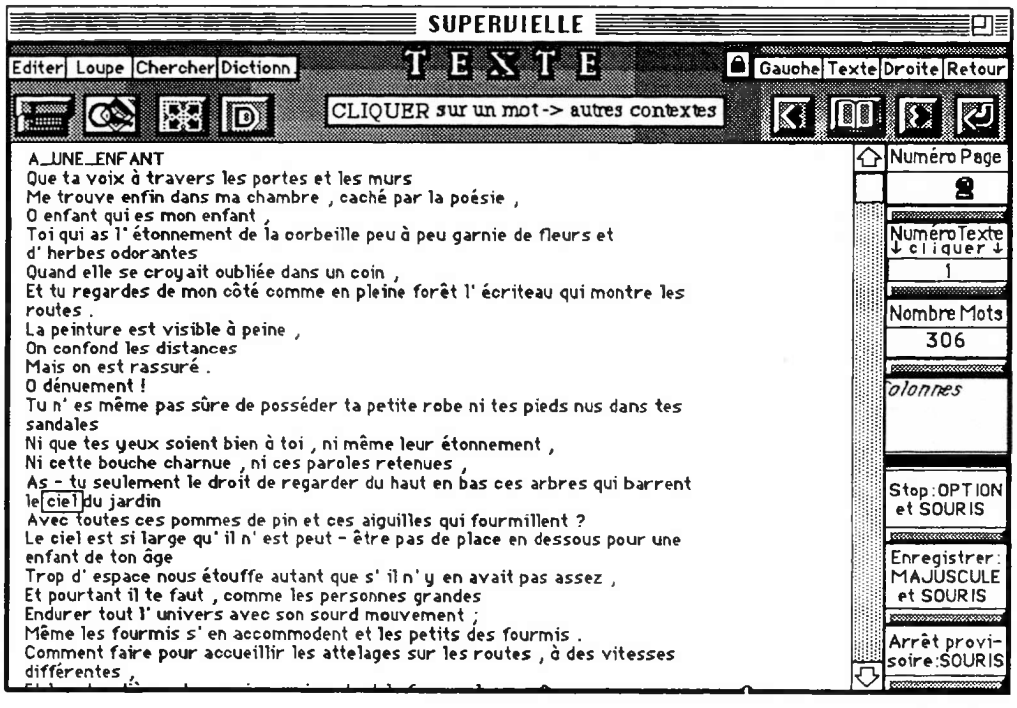
autour du terme). On obtient ainsi le contexte ou le concordancier du mot *ciel*, ce qui permet d'avoir simultanément sous les yeux tous les contextes d'utilisation. Parfois le contexte est trop étroit pour pouvoir analyser le sens, mais on peut facilement se reporter au texte d'où il provient.

Le programme *concordance* (que l'on active en appuyant sur la case *concord.* qui apparaît sur l'image du logiciel présentée ci-après) donne les contextes étroits d'un terme ou d'un ensemble de termes. Dans la marge gauche, des indicateurs du numéro de la partie et de la page du poème d'où provient le vers permettent de retrouver le contexte complet dans le poème.

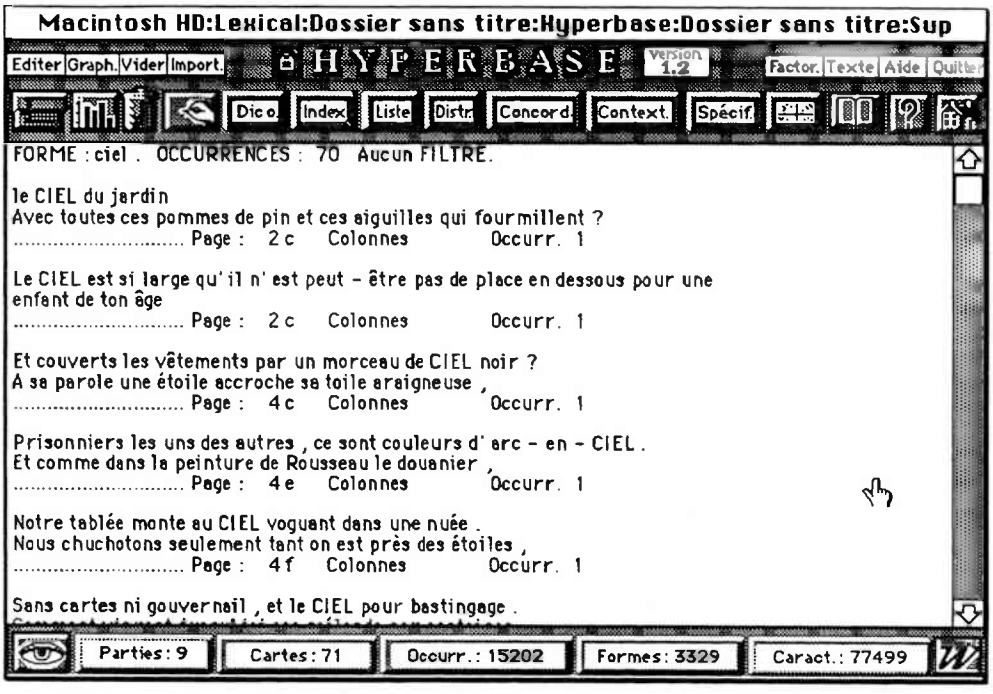
La première occurrence de *ciel* dans «ces arbres qui barrent le ciel du jardin» provient du second poème (*A une enfant)* de la partie 1, («Les colonnes étonnées»).



En sélectionnant une des lignes, on retrouve le texte initial d'où les vers ont été extraits. Le mot ciel est encadré pour le retrouver facilement.



Le programme *contexte* permet d'obtenir des contextes plus larges et des informations plus lisibles sur la provenance de la citation.



Hyperbase autorise aussi des recherches de cooccurrences, c'est-à-dire l'apparition dans un environnement proche de deux mots.

Pour *Gravitations*, on a ainsi pu repérer que le mot *droite* était toujours accompagné du mot *gauche* : ils apparaissent toujours dans l'expression *à droite et à gauche* :

De tourner la tête à DROITE et à GAUCHE comme s'il était au pays natal,
..... Page : 8 c Colonnes Occurr. 1

Attention ! voilà l' homme qui bouge et qui regarde à DROITE et à GAUCHE ;
..... Page : 62 d Géol Occurr. 1

l' inconnu, l' écartant à DROITE et à GAUCHE, avec le plus grand soin . Ils
..... Page : 64 f Géol Occurr. 1

A - t - il repoussé à DROITE et à GAUCHE
..... Page : 70 f Guanamiru Occurr. 1

On a donc grâce à ces outils de consultation la possibilité de faire une exploration systématique du vocabulaire selon divers critères : consultation des termes les plus fréquents du texte, des mots les plus spécifiques, d'ensembles de mots définis préalablement (les parties du corps, les verbes de mouvement...), ...

B. Outils statistiques

1. Spécificités lexicales par rapport à la base Frantext

Liste des mots surreprésentés

Comme nous l'avons vu, Hyperbase contient en mémoire les fréquences de tous les mots apparaissant plus de cinq cents fois dans un extrait de la base Frantext. On peut ainsi comparer la distribution du vocabulaire de *Gravitations* à celle des textes de ce sous-ensemble de la base Frantext.

Grâce à un calcul de distance qui tient compte de la fréquence relative, on obtient les mots les plus spécifiques de *Gravitations*, par rapport aux textes de référence. Ils sont classés du plus significatif au moins significatif. On obtient aussi les mots sous-représentés dans le recueil.

On a donc bien avec la liste des spécificités positives, un aperçu de ce qui dans *Gravitations* contraste avec le cadre de référence : la littérature aux XIXe et XXe siècles.

Voici un extrait de la liste des mots les plus significatifs du recueil. Dans la première colonne, on lit la fréquence du mot dans le recueil, dans la seconde le mot dont il est question et dans la troisième l'écart réduit qui résulte de la comparaison avec la base Frantext :

70	ciel	31.0	10	vivants	13.8	4	circulaire	11.2
15	nuage	23.2	17	morts	13.6	6	écume	11.2
6	alentour	18.6	39	nuit	13.1	4	horizons	11.2
10	o	18.5	4	égare	12.9	25	soleil	11.1
53	terre	18.4	9	encor	12.7	6	futur	10.9
15	étoiles	17.6	8	mers	12.7	6	racines	10.8
10	poissons	16.7	7	reconnais	12.6	4	tournent	10.8
11	visages	16.4	23	tes	12.5	8	éternité	10.7
6	distances	16.3	6	devine	12.2	12	cherche	10.6
6	noyé	16.1	6	feuillage	12.2	3	houle	10.6
17	oiseaux	16.1	8	aurore	12.1	4	soleils	10.6
8	astres	15.3	5	saute	12.1	13	espace	10.4
10	étoile	14.2	45	cœur	11.8	3	mâts4	10.4
4	mât	14.0	4	squelette	11.8			
5	rivières	13.8	10	vagues	11.8			

La liste complète se trouve en annexe. Cette liste nous permettra de construire les champs lexicaux caractéristiques du recueil.

Liste des mots sous représentés

On obtient également la liste des mots significativement moins fréquents dans le texte que dans la norme.

114	il	-6.3	46	n'	-3.7
4	avait	-5.6	23	tout	-3.7
41	pas	-5.6	11	ai	-3.4
12	était	-5.1	1	non	-3.4
37	!	-5.0	98	est	-3.3
39	elle	-4.7	17	bien	-3.2
22	c'	-4.4	2	cela	-3.2
179	à	-4.3	2	après	-3.1
4	dit	-4.3	3	aussi	-3.1
15	y	-4.1	2	dire	-3.1
73	qu'	-3.8	2	point	-3.0
17	cette	-3.7			

Elle est ici plus dure à interpréter. On remarque cependant que le forclusif *pas* est sous représenté dans *Gravitations*. Ceci traduit une esthétique du doute et de l'indécision, qui évite affirmations ou négations, en leur préférant le mode interrogatif.

2. Spécificités lexicales de chaque partie du recueil

On a donc examiné les résultats obtenus par comparaison de l'intégralité du recueil à la base Frantext. Mais on peut également réaliser, avec Hyperbase, des comparaisons au sein même du recueil entre ses différentes parties ; on obtient alors le vocabulaire qui distingue chaque partie des neuf autres.

On lit dans chaque colonne (qui correspond à une section du recueil) les mots qui sont les plus caractéristiques de cette section. Ces mots sont classés du plus caractéristique au moins caractéristique.

Les colonnes étonnées	**Matins du monde**	**Le cœur astrologue**	**Suffit d'une bougie**
ma	bois	ciel	cœur
si	fille	une	.
tes	cheval	autour	entre
as	était	sans	mon
aurore	nuage	leurs	monde
est	chaque	lumière	
nous	mille	nuit	
ta	océan	terre	
toi	ans	votre	
ton	lui		
(	silence		
ici	sur		
l'	un		
moi			
quel			
toutes			

Le miroir des morts	Le large	Géologies	Equateur	Poèmes de Guanamiru
ce	ni	sang	ciel	te
mains	sans	se	sous	tu
peu	on	vient	du	-
regard		cent	les	j'
ton		horizon		je
mort		regarde		prends
que		jour		!
		milieu		«
		peur		:
				astres
				à
				fais
				garde
				moi
				ne
				plus
				suis
				bien
				ils
				m'
				pas

Nous reviendrons un peu plus loin sur l'interprétation que l'on peut faire de ces listes.

3. L'analyse factorielle

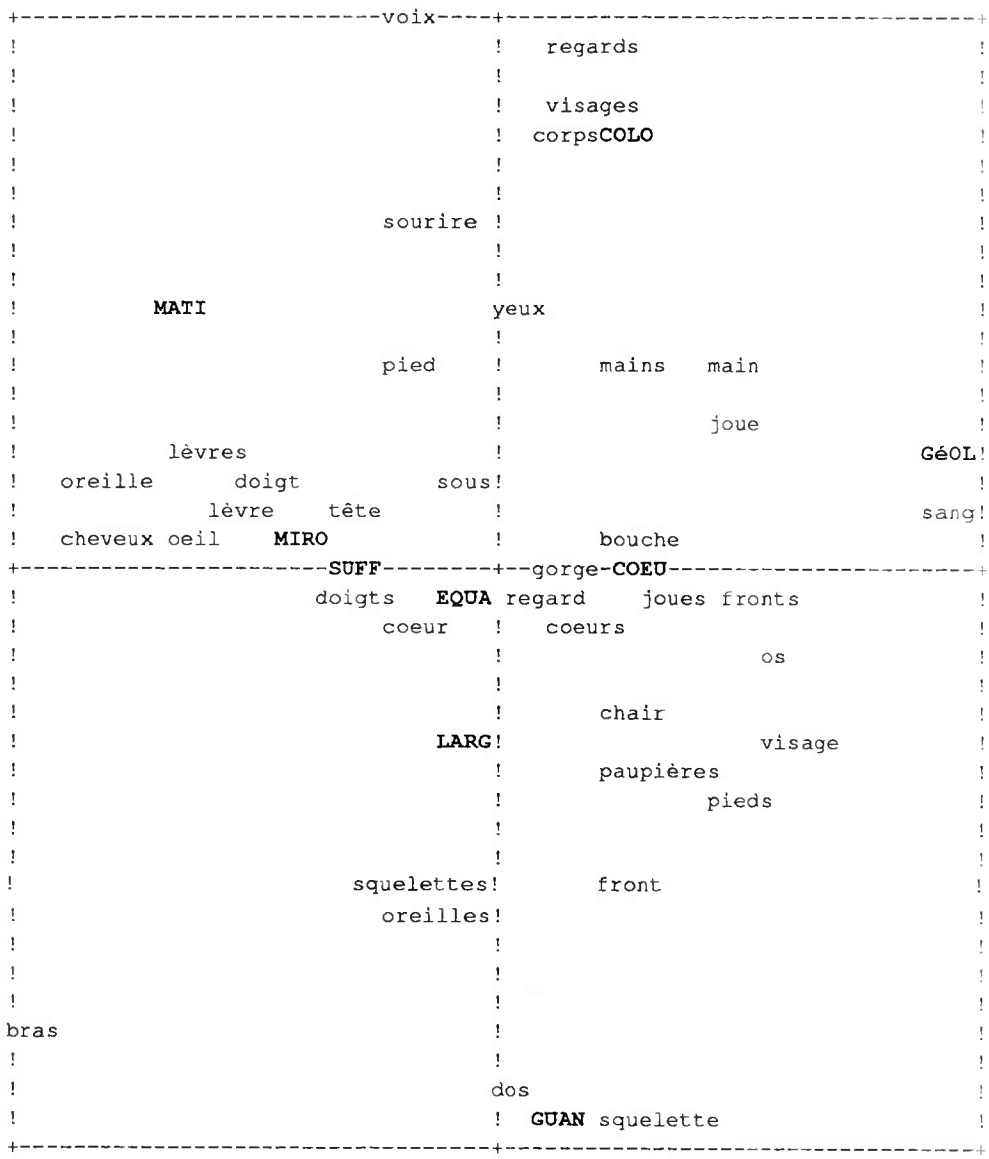
Le dernier outil que propose Hyperbase est l'analyse factorielle, méthode statistique permettant de visualiser de façon synthétique comment se répartissent les mots dans les différentes parties du recueil. Les proximités entre mots indiquent que ces derniers ont tendance à être employés simultanément dans les poèmes de la même partie.

La lecture du recueil et l'examen de la liste des mots caractéristiques nous ont permis de constater que les parties du corps revenaient fréquemment dans *Gravitations*, comme si le corps ne pouvait apparaître que morcelé. Il nous restait à voir comment les occurrences de

chacune des parties du corps évoquées se trouvaient réparties dans les différentes sections du recueil. Nous avons retenu les parties du corps qui apparaissaient au moins quatre fois dans le recueil (elles sont ici classées par fréquence décroissante) :

> regard(s), cœur(s), main(s), yeux, visage(s), voix, pied(s), bras, tête, front(s), sourire(s), lèvre(s), oreille(s), chair(s), cheveux, corps, os, sang, paupières, bouche, dos, gorge, joue(s), squelette(s), doigt(s).

Les parties du corps dans *Gravitations*



COLO : Les colonnes étonnées
MATI : Matins du monde
CŒU : Le cœur astrologue
SUFF : Suffit d'une bougie
MIRO : Le miroir des morts

LARG : Le large
GéOL : Géologies
EQUA : Equateur
GUAN : Poèmes de Guanamiru

Nous voyons que les parties du corps (lèvre(s), doigt, cheveux, oeil) sont plutôt caractéristiques de la section «Le miroir des morts». En effet, on voit sur le graphique que les mots en question sont proches du nom de la section. Dans cette section, le corps apparaît

morcelé, montrant ainsi la difficulté à reconstituer le corps de morts. Le sang est caractéristique de «Géologies», où l'origine minérale du sang est souvent évoquée.

> Il ferme les yeux jusqu'au sang, son sang qui vient du fond des âges et prend sa source dans les pierres (*Vertige*)

Enfin le squelette et le dos correspondent plutôt à la dernière partie «Poèmes de Guanamiru».

On peut ainsi avoir une visualisation de la répartition d'un certain type de vocabulaire dans chacune des parties du recueil.

II. Quelques résultats

L'exploitation des données brutes sorties du logiciel nous a permis d'arriver à reconstruire quelques données sur le style de *Gravitations* que nous présentons ici.

A. Connotations de *cœur*

Cœur fait partie des termes spécifiques de *Gravitations*. Grâce aux outils de consultation d'Hyperbase, nous allons en analysant tous les contextes d'occurrence de *cœur* repérer ses connotations, voir dans quels types de réseaux sémantiques et émotionnels il s'insère.
Comme nous l'avions signalé précédemment, à six reprises, le mot coeur est associé à l'idée de battement :

> parmi les **battements** de mon **cœur**, /Je le reconnais entre tous/Et
> je sais le retenir . /Mais ton **cœur bat** - il encore ? Tu n'as plus
> au fond des mers et que son **cœur** /Se met **à battre** comme le
> sourire /Ou pour faire **battre** un **cœur** /A force de souvenirs .
> pour voir comment **bat un cœur** dans le sommeil . Elle /confond
> Je leur dis : «Voyez-moi ce **cœur**,/Comme il **bat** dans ma poitrine

Dans *Gravitations*, le cœur est présent en tant qu'organe animé par un mouvement rythmé. L'examen de l'entourage textuel d'un mot permet d'en étudier les connotations, c'est-à-dire les sens que ce mot prend en discours, dans les énoncés. La connotation nous renseigne sur l'énonciateur. On peut ainsi classer les divers emplois du mot *cœur* .

Le cœur apparaît souvent comme organe de la vie : c'est le sens que l'on trouve dans les occurrences citées précédemment lorsqu'il est associé à l'idée de battement. Et l'absence de

battements est toujours associée à la mort. Le plus souvent le poète se situe sur l'étroite frontière entre le battement et l'immobilité, en ce lieu d'incertitude où l'on ne sait trop si le cœur va se mettre à battre ou au contraire se taire. L'analyse des connotations permet donc de saisir d'une certaine façon le sens, le contexte dans l'univers intérieur du scripteur et par là de mieux comprendre la structure de cet univers.

Ainsi quand le poète se prend à rêver :

> Si l'on pouvait ainsi remonter notre cœur (comme une montre) pour un certain temps et ensuite le laisser tranquille ?[1]

le cœur est comme une montre, et entendre son battement, c'est revenir aux temps anciens ou les mécaniques étaient bruyantes et où l'on entendait les battements du cœur.

> Ce n'est que peu à peu, sans doute, que le cœur humain est parvenu à dissimuler jusqu'à ne plus se faire entendre que de l'oreille du médecin. Mais il lui arrive encore parfois, comme au temps des terreurs antiques, de faire beaucoup de bruit dans la poitrine.[2]

L'utilisation de l'hypertexte permet de repérer et de remonter les différents chemins d'associations dont la totalité forme le réseau sémantique du mot. Le cœur, comme la montre, marque le temps en même temps qu'il dit la vie au travers de ses battements :

> Un cœur divisant le temps (*Aux creux du monde*)

> Mon cœur bourdonne, c'est une montre dont les aiguilles se hâtent comme les électrons (*Au feu)*

---

[1] Jules Supervielle, *Boire à la source*, p. 28 (voir bibliographie).

[2] Jules Supervielle, *Boire à la source*, p. 29 (voir bibliographie).

Ces chemins montrent comment un mot unique peut être au croisement de plusieurs aires de sens. Ainsi, le cœur, dans le monde intérieur de Supervielle, est aussi à l'image de l'univers, souvent comparé à un élément du macrocosme (étoile, planète...) :

> Qui sais dans ton cœur archipel / Si nous serons et si nous fûmes
> Tournant pour son cœur astrologue .
> elle fait miroiter son cœur / Comme un bijou plein de fièvre
> Fait sourdement sa ronde, / Cœur lent qui t'accoutumes
> Le cœur roulé par les soleils

On pourrait être surpris du choix du premier vers : *Archipel* est lié au monde marin et non au monde céleste. Le recueil établit sans cesse des correspondances entre l'univers céleste et l'univers marin : les constellations d'étoiles sont, par exemple, souvent comparées à des archipels.
Dans la continuité de cette métaphore cœur-planète, le cœur apparaît souvent emporté par le mouvement circulaire, emporté dans la course des planètes.

Quelques occurrences de cœur signalent sa métamorphose :

> fin à notre fuite . / Notre cœur se fait salin dessous la fable
> vos yeux et vos bras / Mon cœur devint sans le savoir / Une île

Le cœur, à travers ses battements est le signe de la vie, et la résurrection (sans aucune connotation religieuse) passe par les battements du cœur des morts. En même temps ce mouvement de battement est sans cesse complété par le mouvement circulaire, par la ronde.

Le mouvement du cœur à la fois immobile (dans ces battements de faible amplitude) et circulaire est à l'image de la double dimension de la gravitation. La gravitation porte ici à la fois la connotation d'une force verticale qui retient l'homme sur la terre et d'une force circulaire qui l'emporte dans la course des planètes. Ces résonances, qui fonctionnent

effectivement dans la langue naturelle, ne sont pas détectables par une analyse logique et encyclopédique. Notre approche les met cependant à jour.

Le cœur navigue entre l'immobilité silencieuse et le mouvement bruyant. Il est l'organe le plus apte dans *Gravitations* à signaler la frontière entre la vie et la mort.

Quand le cœur est mouvement, il est double mouvement : mouvement de l'immobilité qu'est le battement et mouvement circulaire à l'image des planètes. Ces deux mouvements sont marqués par la régularité, une régularité rassurante et parfois inquiétante.

Comme on le voit sur ces exemples, les outils de consultation nous permettent par l'analyse des connotations, de «naviguer» dans les associations d'idées attestées de l'auteur, et ainsi, qui sait, de remonter aux sources obscures de son style. Plus généralement, elle permet de repérer les connexions sémantiques actives mais non repérées par les dictionnaires : nous sommes plus près de la pensée réelle que les encyclopédies et les dictionnaires de synonymes.

B. Étude des champs sémantiques

Les indicateurs lexicométriques, malgré leur simplicité, sont utilisables pour dégager des propriétés "profondes" du texte. Ainsi, l'étude du lexique caractéristique de *Gravitations*, permet de mettre à jour quelques unes des dominantes du recueil. En partant de la liste des termes spécifiques de *Gravitations*, nous avons identifié un certain nombre de champs sémantiques.

1. Les éléments

Ce qui frappe en premier lieu, c'est la place importante qu'occupent dans ce recueil les éléments, les différentes composantes de l'univers. Les mots désignant les espaces céleste,

aquatique et terrestre sont ceux qui distinguent le mieux *Gravitations* de la norme définie par la littérature des XIXe et XXe siècles.

Ces espaces sont désignés :

- par leur terme générique : ciel / mer / terre ;
- par leurs composantes typiques ou les éléments qui les constituent : étoiles, nuages / vague, houle / forêt, racine, feuillage ;
- par leurs «habitants» : oiseaux, anges / poissons, navires / animaux, humains.

Sans doute ne suffit-il pas de remarquer la présence simultanée des trois éléments : eau, air, terre (on remarquera l'absence du feu parmi les mots caractéristiques du recueil, ce qui ne l'empêche pas par ailleurs d'apparaître dans le recueil), mais de comprendre les relations qui se nouent entre ces divers éléments. Nous nous attacherons ultérieurement à l'étude de la confusion, de la perversion des catégories de l'univers.

2. Les parties du corps

Dans la liste des mots caractéristiques, nous retrouvons beaucoup de termes qui désignent le corps à travers ses parties. Ceci nous avait conduit à étudier leur répartition dans l'ensemble du recueil (voir ci-dessus l'analyse factorielle).

âme	fronts	paupières
chair	lèvres	pieds
chevelure	mâchoire	regards
cils	main	squelette
coeur	mains	visage
coude	oreille	visages
dos	os	yeux
front		

C'est une clef intéressante sur laquelle nous reviendrons en détail ultérieurement.

3. Les couples antithétiques

Est remarquable aussi la fréquence d'utilisation des termes pour désigner le monde des vivants et des morts : *vivants / morts, noyés*. Il faut aussi remarquer la fréquence des indices de la vie biologique : battement du cœur, respiration.... Ce couple vie / mort est redoublé par le couple lumière / ombre : *jour, aurore, lumière, aube / nuit, ténèbres, ombres* et par le couple sommeil /éveil.

D'autres systèmes d'opposition semblent être caractéristiques de *Gravitations* : les termes pour désigner les deux extrêmes de la dimension verticale, le haut et le bas, sont très fréquents.

Le haut	*Le bas*
hautes cime	fond profondeurs abîmes

Nous y reviendrons par la suite.

On notera donc la fréquence de couples de termes antithétiques, qui permettent d'embrasser l'univers dans toutes ses dimensions. Le rapprochement des extrêmes tend à atténuer voire à effacer les frontières entre les catégories opposées. Peut-être cela traduit-il un désir de comprendre l'univers ou bien de révéler les correspondances invisibles entre les catégories à un œil inattentif : le monde sous-marin n'est-il pas semblable au monde terrestre ? Ainsi, le haut peut devenir le bas, le vivant mourir, le mort vivre : les frontières deviennent alors floues, intangibles.

La coprésence de termes désignant les deux faces de couples antithétiques contribue à les rapprocher, à atténuer les oppositions, mais aussi à réaffirmer la séparation, la différence. Et finalement ce lexique qui s'articule en couples d'opposés redit déjà, à lui seul, la tension entre l'unité et la séparation qui anime tout le recueil comme nous le verrons plus tard.

Gravitations, dans la tradition seizièmiste, établit des correspondances entre le fonctionnement du corps et de l'âme et le fonctionnement du macrocosme. Michel Foucault montre dans *Les mots et les choses*[1] que la ressemblance était le fondement de la connaissance au XVIe, d'où la volonté de mettre à jour les correspondances entre le microcosme et le macrocosme.

4. Le mouvement circulaire, l'image du cercle

Les termes qui dessinent l'image du cercle ou de la courbe immobile ou en mouvement sont récurrents dans *Gravitations* :

Verbes	Noms	Adjectifs	Adverbes
tournent	terre	circulaire	alentour
roule	ronde		autour
déroule	tour		
circule	globe		
tournant	sphère		
tourne	courbe		
tourner	arc		
rouler	voûte		
entouré	vertiges		

5. L'élévation et la descente

Nous avons vu précédemment que le couple «le haut et le bas» était fortement présent. Les termes en question s'insèrent dans un champ lexical plus large lié au mouvement de l'ascension et de la descente.

---

[1] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, pp. 32 et suivantes (voir bibliographie).

Le haut **(noms, adjectifs)**
hautes
cime

Le bas **(noms, adjectifs)**
fond
profondeurs
abîmes

Le haut **(verbes)**
lève
soulève
montent
élève
monte

Le bas **(verbes)**
abaisse
tombent
enfonce
penche

Les deux champs lexicaux que nous venons d'examiner (mouvement circulaire et mouvement vertical) correspondent à la double perception de la gravitation. La gravitation est le «phénomène par lequel deux corps quelconques s'attirent avec une force proportionnelle au produit de leur masse et inversement proportionnelle au carré de leur distance» (Le Robert électronique). Pour le poète, ce phénomène est ressenti d'une part comme la force verticale qui attire l'homme vers le centre de la terre mais l'arrête à sa surface, ce qui est traduit par le champ lexical du haut et du bas (fuir la gravitation, c'est s'élever dans le ciel ou s'enfoncer au cœur de la terre) ; et d'autre part comme la force qui imprime le mouvement *circulaire* aux planètes : rotation autour de leur propre axe ou d'axes définis par d'autres planètes.

Ici on voit déjà se dessiner une correspondance entre l'homme et le macrocosme : chaque élément est soumis au tout : l'homme à la terre, la terre au soleil... et il se tisse entre tous ces éléments des liens qui établissent la cohérence de cet univers intérieur. On remarquera d'ailleurs la fréquence de toutes les figures qui évoquent ces liens (nous y reviendrons par la suite) et en particulier celle de la toile d'araignée : les «rets étoilés», «la parole araigneuse»...

6. La quête

Un autre champ lexical est particulièrement représenté dans *Gravitations*, c'est celui de la quête et de ses conséquences : le succès et plus souvent l'échec.

L'alternance des termes qui marquent la confiance puis la désillusion, l'espoir et l'abandon anime cette dialectique de la quête, quête qui tourne autour de la reconnaissance et de la

confusion, de la clarté et des ténèbres, du regard et de l'impossibilité de voir. La recherche est orientée vers le centre, vers l'essence en même temps qu'elle est toujours condamnée à tourner autour du centre.

Quête
cherche
avance
parts
élance

Échec
égare
aveugle
disparaît
éloigne

Succès
reconnais
devine
voit
rencontre

7. L'atténuation

On notera enfin l'importance du réseau de termes qui signalent le flou et l'incertitude des perceptions auditives et visuelles, comme si le monde était très éloigné de l'être.

Les limites de ce champ, à l'image de son contenu, sont assez floues. On trouve des termes désignant un bruit assourdi, un bruit à la fois perceptible et presque inaudible. En ce qui concerne la vue, les visions sont marquées par l'incertitude des contours, par le flottement de l'image. L'atténuation de la perception auditive et visuelle contribue à accentuer le sentiment des distances infinies.

L'ouïe
soupir
murmure
plainte
sourd
sourdement
rumeur
sourde

La vue
tremble
flottait
tremblant
trembler
confuses
confond

Nous venons ainsi d'identifier à partir de la liste qui figure en annexe les champs sémantiques les plus caractéristiques de *Gravitations*. Ces champs ont été établis en interprétant et en réorganisant les mots spécifiques de *Gravitations* par rapport à Frantext. Chacun de ces

champs pourrait a posteriori être enrichi de tous les autres termes qui s'y rapportent et qui ne sont pas forcément spécifiques de l'œuvre.
Il paraît cependant judicieux de s'appuyer d'abord sur ces mots pour mettre en évidence les grandes dimensions de l'univers du poète, quitte à les affiner par la suite.

Bien entendu, la mise en évidence des isotopies lexicales implique un examen attentif de la liste des mots pour trouver les catégories dans lesquelles s'insère ce vocabulaire caractéristique. Les champs ont été identifiés en lisant et relisant cette liste, en essayant de mettre à jour des ensembles comportant des sèmes communs. Dans la mesure du possible nous avons essayé de nous abstraire de la connaissance que nous pouvions déjà avoir de l'œuvre, de faire confiance aux mots et à notre aptitude à classer.

Ce qui nous paraît en tout cas le plus intéressant c'est d'avoir pu mettre en évidence que le recueil reposait sur une perception double des effets de la force de gravitation et que cette dualité du mouvement circulaire et vertical est en quelque sorte le pilier du recueil. En effet, des correspondances s'établissent entre la **gravitation** qui est à la fois attirance verticale et mouvement circulaire, le **cœur** qui par son «battement» évoque ce mouvement vertical et qui emporté dans le mouvement comme les planètes (nous avions précédemment vu les correspondances souvent établies entre le cœur et les planètes) renvoie au mouvement cyclique et le **ciel** qui est à la fois au-dessus de nous mais aussi tout autour de la terre.
La gravitation ordonne le cycle des planètes dans l'espace comme la vie ordonne le rythme du cœur sous le ciel. La mise en relation du microcosme et du macrocosme, jouant sur les correspondances, évoque des résonances vertigineuses.

En conclusion, le vocabulaire a bien une valeur prédictive dans la mesure où, à travers les mots spécifiques, on retrouve les piliers de l'œuvre de Supervielle, les thèmes qu'il privilégie. On ne sera pas surpris de voir que les thèmes étudiés par la critique (en particulier,

Hiddleston dans *L'univers de Jules Supervielle*) sont le ciel, la terre, les étoiles..., et la lecture personnelle que Supervielle a fait des éléments de l'univers ou du macrocosme.

C. Quelques remarques sur les spécificités de chacune des parties

L'examen rapide des mots caractéristiques de chacune des parties montre immédiatement que dans «Les colonnes étonnées» domine le dialogue entre la première et la seconde personne (on notera l'importance des pronoms personnels). En revanche, aucun mot plein, en dehors de *aurore*, ne semble caractériser cette partie. On dirait que tous les éléments du lexique caractéristiques du recueil, se retrouvent déjà tous dans cette partie liminaire, et que la vision du monde qui s'y exprime ne se distingue en rien de l'ensemble des huit autres parties.
Dans sa correspondance avec Etiemble, Supervielle signalait que la partie «Les colonnes étonnées» était la quintessence de tout le recueil : «quant aux huit poèmes de colonnes étonnées, ce sont peut-être les échantillons les plus réussis des diverses inspirations du livre.»[1].

Le titre «Les colonnes étonnées» annonce, dans ces poèmes liminaires, les piliers, l'architecture d'ensemble du recueil, tant par la vision du monde qui s'y exprime, que par la forme métrique (alternance de poèmes en vers syllabiques et de poèmes en vers hétérométriques ; présence de tous les types de vers qui apparaîtront par la suite).

Par ailleurs, on notera la variété du vocabulaire spécifique de la dernière partie «Poèmes à Guanamiru». Alors que dans les parties centrales du recueil domine la troisième personne,

---

[1] Jules Supervielle, René Etiemble, *Correspondances 1936-1959* (voir bibliographie).

dans la première («Les colonnes étonnées») et la dernière partie («Poèmes à Guanamiru»), le poète s'investit directement dans l'énonciation. Les poèmes de ces parties s'articulent autour du dialogue entre un *je* et un *tu* qui n'est souvent que le double du *je*.

L'apostrophe est récurrente dans ces poèmes de la fin, comme elle a pu l'être dans la première partie, mais là le Je-poète ne s'adresse plus aux êtres familiers (mère, fille, famille...) mais à des «êtres» d'un autre ordre. L'interlocuteur devient la mer, la terre (dans le poème final *Terre*) et surtout l'image complexe du double : Lautréamont ou le double possible de Guanamiru.

L'apostrophe est ici empreinte d'une violence dont sont absolument dépourvus les poèmes des «Colonnes étonnées». Les apostrophes manifestent le désir d'un ordre nouveau : la fin de la pesanteur de la terre et la possibilité de la navigation céleste dans *Terre*, le retour à l'ordre dans *Ordre* où enfin l'homme se libérerait de son imagination : «Il s'agit d'être réveillé comme la foudre qui va tomber».

Dans cette dernière partie le poète utilise à de nombreuses reprises le dialogue : les signes typographiques indiquant la retranscription de dialogues (deux points, guillemets) sont caractéristiques des «Poèmes de Guanamiru».

Nous avons donc pu mettre en évidence à l'aide de méthodes quantitatives, les particularités lexicales de l'univers de Supervielle et comment elles s'organisent en champs lexicaux.

Mais le lexique à lui seul ne peut définir le style, il n'en est qu'une des composantes. Tout l'intérêt du recueil *Gravitations* repose sur l'utilisation particulière des champs lexicaux, sur les associations et les entrelacements d'isotopies.

Nous attacherons dans la section suivante, en nous appuyant sur les grandes lignes mises à jour par l'analyse quantitative, à décrypter la vision complexe du monde que nous propose *Gravitations*.

TROISIÈME PARTIE : QUELQUES ASPECTS STYLISTIQUES DE *GRAVITATIONS*

L'étude du vocabulaire spécifique de *Gravitations* nous a permis de voir que les «éléments naturels» étaient très présents dans le recueil, comme si celui-ci proposait une vaste cosmogonie, une nouvelle lecture de l'univers, une nouvelle «explication» du monde.
En ce sens, la poésie de Supervielle joue bien le rôle assigné par Saint John Perse à la poésie moderne : «Quand les mythologies s'effondrent, c'est dans la poésie que trouve refuge le divin ; peut-être même son relais»[1]. Rappelons que le rôle des mythologies était de proposer une explication du monde en absence ou en marge de l'«explication» scientifique. Mais quel est le statut de cette vision du monde ?
Nous risquons facilement de nous égarer dans le dédale des rapports complexes entre le langage et la réalité.

C'est pourquoi, nous retiendrons la proposition de Paul Ricœur : «N'est-ce pas le rôle de la poésie que de susciter un autre monde, - un monde autre qui corresponde à des possibilités autres d'exister, à des possibilités qui soient nos possibles les plus propres ?»[2]. Ce n'est pas un monde mais une signification du monde que propose la poésie, une «défense contre la Nuit absolue où (le poète) refuse de sombrer»[3].

---

[1] Saint John Perse, «Allocution au banquet Nobel du 10 décembre 1960 (Discours de Stockholm)», *Oeuvres complètes*, Paris, Coll. «Bibliothèque de la Pléiade», NRF, Gallimard, 1972, pp. 443-447.

[2] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 288 (voir bibliographie).

[3] Jules Supervielle, René Etiemble, *Correspondances 1936-1959*, 11 janvier 1942 (voir bibliographie).

Qu'importe que cette vision du monde proposée par le poète soit une vision de notre monde ou d'un autre, imaginaire. C'est sa cohérence propre qui fait sa beauté et son intérêt. Étudions donc le monde de *Gravitations* pour ce qu'il est.
De toutes façons, comme l'écrivait Heisenberg, pour les sciences de la nature également (et l'on peut ici étendre la citation à la poésie),

> *le sujet de la recherche n'est donc plus la nature en soi, mais la nature livrée à l'interrogation humaine* et dans cette mesure, l'homme, de nouveau, ne rencontre ici que lui-même[1].

Nous montrerons maintenant comment tout le recueil est sous le signe de la tension entre la fusion et la séparation. Un désir de fusion des éléments, d'union de l'homme et de l'univers, sans cesse contredit par l'impossibilité de cette union, par la fatalité de la séparation, par le constat que l'homme est étranger aux autres et surtout à lui-même. Le recueil s'articule autour de l'image de la quête, de la recherche qui suscite un va-et-vient entre confiance et désillusion : quête de l'identité et surtout de l'unité, de la fusion originelle.

La confiance transparaît dans ces images visionnaires d'un monde libéré de la gravitation, dans lequel le mouvement et la vie seraient possibles en tous lieux et dans lequel disparaîtraient les limites entre l'humain et l'univers. Monde libéré de la gravitation et monde unifié sont une même chose dans la mesure où la gravitation est l'effet de la séparation des corps qu'elle cherche à rapprocher.
La désillusion s'affirme en tous ces instants de déchirure où le dialogue avec l'univers, avec les morts n'est plus possible, où réapparaissent les interrogations sur l'identité.

---

[1] Werner Heisenberg, *La nature dans la physique contemporaine*, Paris, Gallimard, 1962, p. 29.

Nous étudierons le travail stylistique effectué pour arriver à l'effacement des frontières (moyen pour atteindre un état fusionnel, et parfois pour le vivre), puis comment s'exprime le sentiment de la séparation.

I. Effacement des frontières

Les tentatives pour effacer les frontières et créer un monde unifié sont nombreuses. Différents moyens stylistiques sont utilisés. Même si ces visions finissent par être vouées à l'échec, il reste toujours cette maille stylistique qui maintient en dépit de leur négation dans le texte ces visions d'un monde unifié.

Nous commencerons par examiner les procédés microstructuraux mis en œuvre, puis les faits de style liés au syntagme et enfin en prenant davantage de recul, les images.

A. Les procédés stylistiques : esthétique de la confusion

Une des constantes des poèmes de *Gravitations* est l'effort permanent pour estomper, effacer les frontières entre les diverses catégories utilisées pour décrire le monde dans l'usage courant. Les limites entre les différentes composantes du macrocosme, entre l'animé et l'inanimé, entre le matériel et l'immatériel, le concret et l'abstrait, le rêve et la réalité s'estompent.

Cela suscite la présence d'un espace de la fusion, où chaque élément est sans cesse menacé de disparition. La perversion des catégories touche tous les éléments de l'univers suscitant une vision du monde ambiguë.

Nous verrons tout d'abord comment les figures de style évoquent cet univers de la fusion. Nous étudierons plus en détail certains faits stylistiques, caractéristiques de *Gravitations*,

comme la personnification des éléments de l'univers. Puis, nous nous éloignerons de la microstructure pour mettre à jour quelques images récurrentes qui paraissent exprimer le mieux la quête de l'unité. Et nous verrons que le statut de ces images est ambigu : sont-elles des images littéraires avec un sens métaphorique ou au contraire des images surréalistes, avant la lettre, qu'il faut prendre au sens propre ?

1. Les figures, les tropes

Ici les figures n'ont pas une valeur didactique ou ornementale, elles servent à dévoiler le fonctionnement de l'univers dans toute sa complexité.

La coordination, les énumérations : attelage

Quand plusieurs termes sont reliés par un outil de coordination, ils sont d'emblée mis sur un même plan. La coordination et l'énumération sont des structures syntaxiques qui permettent aisément de mettre en relation des éléments d'ordres divers.

Or, Supervielle utilise la coordination pour établir des relations inattendues entre éléments de catégories qui n'ont rien en commun. On a ici la figure de l'attelage sémantique.

La coordination prend dans le recueil préférentiellement trois aspects. Soit les termes mis en relation sont antithétiques mais appartiennent à la même famille sémantique, comme dans «le vertige et la douceur» ; elle permet alors de mettre en relation les extrêmes. Soit ils appartiennent à des ordres divers (végétal, animal) comme «les feuillages et les plumes» (*Tiges*). Soit elle met en relation des termes inassociables et cela permet à nouveau de tisser des liens inattendus entre des ordres divers, entre le concret et l'abstrait, le matériel et l'immatériel :

les ronces et ses regards (*Le portrait*)

Tout se passe comme s'il y avait une correspondance entre les éléments de l'univers et le flux de la pensée :

> Est-ce une barque, est-ce un souvenir ? (*Planète*)

La coordination entraîne la transgression des limites entre catégories mais au-delà de ces déplacements de frontières, elle met à jour des relations cachées, souterraines, et propose une nouvelle vision des relations entre éléments.

La toile d'araignée, qui revient souvent dans *Gravitations*, est bien à l'image de ces correspondances qui, à travers les coordinations, se tissent sans arrêt dans le recueil : fil ténu qui relie dans sa forme les objets épars qui l'entourent.

La comparaison

La comparaison établit des correspondances entre comparant et comparé. Cette figure, dans *Gravitations*, met en relation deux éléments qui peuvent appartenir à des ordres différents. Elle est employée de manière inhabituelle car elle propose des rapprochements sans analogie de forme ; elle ne relève pas des correspondances mais en propose de nouvelles. Comme pour la coordination, l'exploitation des ressorts de cette figure est beaucoup plus poussée que dans le langage usuel. Elle propose des énigmes au lieu de donner des éclaircissements. La comparaison rapproche des signifiés habituellement éloignés.

Ainsi dans *Gravitations*, de nombreux rapprochements entre l'abstrait et le concret se nouent autour de la particule *comme* :

> Les pensées comme branches des îles (*Apparition*)
> Le zénith (...)/ Comme le sommet d'un mât (*Alarme*)
> Une longue promenade (...) Comme un ambulant hommage (*Offrande*)
> (...) marcher sur la mer comme autour d'une poésie (*Un homme à la mer*)...

La comparaison permet également d'établir des correspondances nouvelles entre l'animé, (l'humain en particulier) et l'inanimé :

> (...) son cœur / Se met à battre comme le feuillage du tremble (*Le survivant*)
> (...) des enfants, des femmes/ A de beaux nuages pareils (*Le matin du monde*)
> Le ciel est tâché d'encre comme les doigts d'un enfant (*Sans murs*)...

On pourrait multiplier les exemples de comparaisons qui tissent des liens imprévus entre les éléments. Mais il est plus intéressant de mettre à jour la particularité de la comparaison chez Supervielle.

La comparaison, et nous observerons la même chose pour la métaphore, est chez Supervielle motivée par le contexte. En effet, les comparaisons, tirées de leur contexte, sont assez inattendues ; on ne trouve pas de sème commun entre le comparant et le comparé. A l'opposé des surréalistes qui utilisent l'image et la comparaison pour surprendre et frapper l'esprit, Supervielle les amène avec douceur. On glisse imperceptiblement du concret à l'abstrait, de l'animé à l'inanimé et inversement, grâce à l'entourage textuel.

Prenons pour l'illustrer quelques vers dans *Apparition* :

> Ma tête qui jusqu'ici
> Balançait les pensées comme branches des îles,

A priori, il n'y a aucun sème commun entre *pensées* et *branches* qui pourrait motiver la comparaison. Celle-ci est en fait motivée par *balançait* qui employé au sens métaphorique appelle le comparant *branches*.

Ce type de motivation de la comparaison est fréquent dans *Gravitations*. Dans *le survivant*,

> son cœur / Se met à battre comme le feuillage d'un tremble

c'est le jeu de mot sur *tremble*, à la fois arbre et mouvement de faible amplitude, qui fonde la métaphore.

Ce n'est pas l'existence de sèmes communs entre le comparant et le comparé qui motive la comparaison mais la présence dans l'environnement du comparant et/ou du comparé de caractérisants (adjectifs ou verbes) qui peuvent avoir des sèmes communs avec le comparant et le comparé.

En effet, le verbe ou l'adjectif opèrent déjà un déplacement, un glissement de sens qui rend moins perceptible l'écart entre les deux termes de la comparaison.

Un dernier exemple nous en convaincra :

> Le zénith pointe et chancelle
> Comme le sommet d'un mât (*Alarme*)

Les verbes *pointe* et *chancelle* sont employés dans un sens métaphorique et motivent l'image du mât. Ce ne sont pas les objets comparés eux-mêmes (qui ont cependant un sème commun : la hauteur), mais leur situation syntagmatique qui crée la résonance.

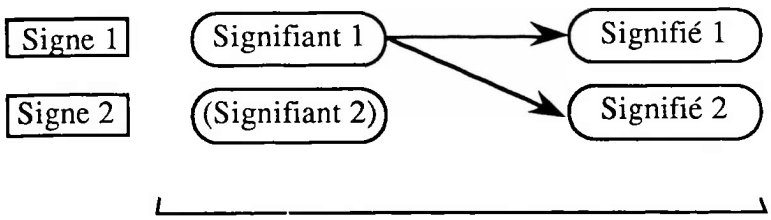
L'étude de la comparaison dans *Gravitations* nous a déjà permis de montrer qu'il y avait un effort constant pour établir des correspondances entre des ordres a priori étrangers et que celles-ci étaient introduites de manière douce et imperceptible grâce à la motivation co-textuelle (entourage textuel). Différents contextes sont simultanément intégrés dans le texte.

En cela Supervielle reste fidèle à toute sa thématique du glissement, du mouvement sourd et imperceptible.

La métaphore

L'étude du fonctionnement de la métaphore permet d'approfondir, de systématiser les premières intuitions nées de l'étude de la comparaison.

La métaphore est une figure microstructurale qui porte sur le mot.



On a métaphore quand un signifiant renvoie à un signifié autre que celui qui lui est généralement attaché. Le signifiant garde son sens habituel mais s'enrichit d'un second sens, le sens métaphorique. Le signifiant 2 peut être présent dans l'énoncé, on a alors une métaphore in praesentia. Ce type de métaphore conduit à penser qu'il y a peu d'écart entre métaphore et comparaison, puisque ce qui les distingue n'est que l'absence ou la présence d'un outil de comparaison.

Le sentiment de la métaphore, et plus généralement de la figure, naît d'un sentiment d'inadéquation pragmatique et de l'incompatibilité partielle ou totale du sens premier avec l'environnement contextuel. La motivation de la métaphore peut être interne au mot (c'est le cas des figures d'étymologie par exemple) ou bien être portée par l'environnement, par les caractérisants. Chez Supervielle, cette motivation externe, syntagmatique, est la plus fréquente et contribue à atténuer la brutalité des images.

La métaphore in praesentia tout comme la comparaison permet d'établir des relations surprenantes entre éléments de même catégories grammaticales mais qui n'ont aucun sème commun. Le rôle de la métaphore, chez Supervielle, est bien de «(percer) l'infini de ses flèches» (Une étoile tire de l'arc), de multiplier les liens entre ce qui est infiniment distant, entre l'abstrait et le concret, l'animé et l'inanimé, le vivant et le minéral. La métaphore est donc un outil idéal pour glisser du concret à l'abstrait, du matériel à l'immatériel, de l'humain

à l'inanimé et inversement. C'est une figure privilégiée pour la constitution des images et des associations inattendues que nous allons étudier plus loin.

La métaphore filée accentue le sentiment de la confusion : le comparant, le phore, répété tend à s'imposer et à acquérir le même degré de réalité que le thème. Le premier poème de *Gravitations*, *le Portrait* nous en donne un bon exemple. L'âme est tout au long de la première partie du poème comparée à un paysage montagneux. La métaphore n'est d'ailleurs pas la seule figure en jeu. On trouve au début du poème,

> Je m'égare dans mon âme, ses visages escarpés,
> Les ronces et ses regards,

une métaphore in praesentia (âme est le comparé, visages escarpés le comparant) motivée d'une part par le sens propre et le sens figuré de *égarer* et par la coordination au second vers qui associe un élément du paysage et un élément humain. Tout au long du poème se déroule l'image d'une promenade dans un pays montagneux et clandestin qui prend le dessus sur l'âme :

> **Nous nous en allons** pourtant, ton portrait avec moi-même,
> Si condamnés l'un à l'autre
> Que notre **pas** est semblable
> Dans ce **pays** clandestin
> Ou nul ne passe que nous.
> Nous **montons** bizarrement **les côtes et les montagnes**
> Et jouons dans les **descentes** comme des blessés sans mains.

La métaphore initiale déclenche une série de glissements qui nous font perdre le thème initial, et donnent au phore un statut de réalité aussi important qu'au thème, au point de faire oublier qu'il s'agit d'un paysage purement intérieur. Ainsi la vision intérieure devient «réalité» : on a une confusion entre le réel et l'imaginaire. A ce propos, Supervielle écrivait que son univers était avant tout un univers intérieur :

> Le paysage me devient presque tout de suite intérieur par je ne sais quel glissement du dehors vers le dedans, j'avance comme dans mon propre monde mental.[1]

Outre ce type de métaphores filées, on trouve des métaphores enchaînées qui modifient sans cesse la nature du thème jusqu'à le rendre indicible. Ainsi dans *Le village sur les flots*, poème qui annonce le conte *L'enfant de la haute mer*, le village est d'abord navire («village naufragé») puis prend l'apparence du «front d'une ombre» pour devenir «village-sirène» et enfin à nouveau navire qui attend «une grande voile / Pour voguer enfin vers la terre».

La comparaison tisse des liens entre thème et phore. La métaphore tend aussi à établir des correspondances mais du fait de l'absence de l'outil de comparaison et parfois du thème, elle est plus apte à susciter la confusion entre les éléments.

Le recours à la comparaison et à la métaphore a pour but de multiplier les réseaux de relations entre les diverses composantes de l'univers, de créer un espace de la confusion et en même temps d'atténuer le plus possible l'étrangeté de surface des rapprochements grâce à un important travail de motivation externe des figures. Il s'agit véritablement d'un travail d'apprivoisement de ces visions étranges. Dans sa correspondance Supervielle écrivait :

> La peur de la folie que j'ai connue pendant la moitié de ma vie me faisait fuir les impressions étranges qui m'habitaient et si mes monstres ne sont pas terrifiants, c'est parce que je ne pouvais les tolérer qu'apprivoisés, domptés.[2]

---

[1] Jules Supervielle, *En songeant à un art poétique*, p58 (voir bibliographie).

[2] Jules Supervielle, René Etiemble, *Correspondances 1936-1959*, pp 140-141 (date non précisée).

Hypallage

L'hypallage[1], figure moins fréquente que la comparaison et la métaphore dans le recueil de Supervielle, accentue ce sentiment de confusion.

L'hypallage est par essence une des figures qui trouble le plus dans la mesure où le prédicat ne s'applique pas au thème qui d'ordinaire devrait lui correspondre, mais à un autre auquel il ne pourrait pas être normalement associé. Cette figure perturbe notre vision du monde (même si naturellement nous rétablissons l'ordre des choses) et en propose une nouvelle plus confuse mais sans doute plus riche de résonances.

> Que je colore la naissance
> De ses lèvres et de ses yeux (*La belle au bois dormant*)
>
> J'entends le piétinement
> De la vie et de la mort qui troquent leurs prisonniers (*Projection*)

On s'attendrait à ce que le piétinement se rapporte aux prisonniers et non pas à la vie et à la mort. Ainsi ces dernières se trouvent personnifiées.

Figures entremêlées

Ces différentes figures ne sont pas employées pour leur vertus ornementales ou pédagogiques mais plutôt pour «faire vibrer le système de correspondances qui habitent l'univers»[2]. Elles tissent des réseaux de relations entre les composantes diverses de l'univers à l'image d'une vaste toile d'araignée.

Nous avons artificiellement découpé les figures en fonction de leur nature. Il est temps maintenant de montrer avec un exemple précis - et les exemples sont innombrables -

---

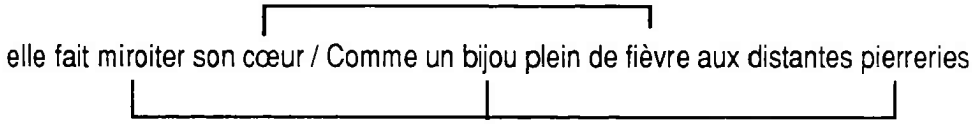
[1] ◊ Rhét. Figure de style qui consiste à attribuer à certains mots d'une phrase ce qui convient à d'autres mots (de la même phrase) «sans qu'il soit possible de se méprendre au sens» (Littré).(Le Robert électronique).

[2] Pierre Cahné, Cours de licence, Stylistique, 1990-1991.

comment toutes ces figures sont employées simultanément pour créer cet espace de la confusion. Dans le poème *Sans murs*, nous trouvons les vers suivants :

> Une jeune fille est assise, elle fait miroiter son cœur
> Comme un bijou plein de fièvre aux distantes pierreries.

Dans ces vers, on trouve une comparaison entre cœur et bijou, motivée par *miroiter*. *Cœur* est employé comme métonymie pour désigner la jeune fille ou du moins sa sensibilité. On a une hypallage dans la mesure où fièvre se rapporte plutôt à cœur qu'à bijou.



C'est ainsi que s'entrelacent deux isotopies, à tel point que le cœur se confond avec le bijou, sans que le lien puisse être délié par une rapide analyse de surface, ce qui déjoue les mécanismes de défense «réalistes» du lecteur et le plonge dans une «confusion résonante». L'utilisation simultanée de diverses figures efface et déplace les frontières entre les catégories du monde.

2. Glissements dans la catégorisation

Grâce à la caractérisation, Supervielle suscite des déplacements, des glissements d'une catégorie à l'autre : de l'inanimé à l'animé, du matériel à l'immatériel, de la réalité à l'imaginaire et inversement.

De l'univers à la personne, de la personne à l'univers

Ces deux déplacements de catégories (de la personne à l'univers, de l'univers à la personne) sont symétriques. La première consiste à donner des attributs humains à des objets inanimés

ou à des éléments du monde animal ou végétal. La seconde au contraire transforme en éléments de l'univers des éléments du monde vivant.

Personnification

Les planètes et les astres sont ainsi dotés d'une sensibilité douloureuse. D'innombrables vers nous présentent la terre ou les étoiles murmurant des plaintes :

> La plainte de la terre (*47 Boulevard Lannes*)
> Le ciel endolori qui faiblement se plaindra (*47 Boulevard Lannes*)
> Les soupirs de la terre (*Chanson*)
> La terre désespérée (*Naissance*)...

ou bien contractées dans leur douleur :

> Défendant aux étoiles de pousser un seul cri
> Dans le vertige de leur éternelle naissance (*Haut ciel*)
> Les étoiles restent seules contractées au fond de leur fièvre (*Haut ciel*)
> Les astres pauvres et soumis (*Naissance*).

Tout le tissu de liens qui se nouent tout au long du recueil entre l'homme et les éléments nous invite à voir dans les plaintes astrales l'expression de la douleur de l'être. Le fait que l'univers de Supervielle soit avant tout intérieur tend à confirmer cette hypothèse. N'est-ce pas par pudeur que la souffrance intérieure, celle du poète, est reportée sur les composantes de l'univers ?

La personnification des éléments est là aussi pour dire le dialogue qui se noue entre les éléments de l'univers. Les éléments sont doués de parole et capables d'entendre. On retrouve ici une expression moderne du mythe d'Orphée qui entraînait à sa suite "les forêts, les animaux sauvages, les rochers"[1]. Ces derniers écoutaient et comprenaient son chant.

---

[1] Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 504 p.

Les eaux parlantes (*Le matin du monde*)
Les palmiers (...) appelaient de loin les oiseaux (*Le matin du monde*)
Les étoiles écouteuses (*Les germes*)
L'une (des racines) sort de terre pour écouter les étoiles (*Age des cavernes*)
Mais la Lune qui s'approche/Pour deviner nos pensées, (...)
Attire à soi nos marées (*Alarmes*).

La personnification ne concerne pas seulement la parole et le sentiment, elle touche aussi la forme des éléments qui prennent des aspects du corps humain. L'étoile prend l'apparence d'un être humain et porte parfois les marques de la féminité (chevelure).

Une étoile découverte
Dont on voit passer la tête
Au bout de ce long regard
Éphémère d'un mortel (*Alarme*)

Parfois une étoile inquiète
Violente au grand jour approchait,
Et plus violente s'en allait
Dans sa chevelure défaite (*Le village sur les flots*)

Ainsi, l'univers, en prenant forme et parole humaine s'humanise et paradoxalement déshumanise l'humain. Les distances infinies qui séparent l'être et planètes se voient ainsi réduites par la ressemblance des formes. Ils se correspondent au double sens du terme. La personnification des éléments de l'univers est une manière d'apprivoiser les espaces infinis.

<u>De l'animé à l'univers : «universalisation des êtres»</u>

Les éléments du monde végétal, animal ou humain deviennent, grâce à la qualification, des éléments de l'univers :

Avec tes nuageuses plumes (...) ton cœur archipel (*Une étoile tire de l'arc*)
Quatre chevaux de front (...), le poitrail constellé (*Rencontres*)

L'oiseau devient nuage et archipel, les chevaux sont à l'image des constellations.

De plus, il arrive aux éléments vivants d'imiter le mouvement des planètes :

> L'ombre d'autrefois se lamente
> Et tourne autour de l'arbre mort.(*Une étoile tire de l'arc*)

et parfois de se transformer en planètes ou en éléments :

> Un chevreau tournant sur soi jusqu'à devenir une étoile.(*Les germes*)

> Tu [Lautréamont] avais la forme d'une vague (*A Lautréamont*)

Les éléments de l'univers s'humanisent, le monde vivant imite le cosmos. Ainsi se tissent des liens entre ce qui est infiniment différent et distant.

Du vraisemblable au fantastique

Les poèmes nous font glisser du monde réel dans un monde fantastique qui est souvent celui de la fable. Ces glissements se font par l'utilisation de la structure métrique et syntaxique, et par des décalages s'opérant entre les deux.

On notera une ressemblance surprenante : *Le survivant* et *Au feu* commencent par placer l'homme dans un cadre où la respiration et par conséquent la vie ne sont pas possibles. Et pourtant la continuité de la vie dans ces espaces hostiles est réaffirmée au début du vers suivant sous la forme d'un rejet, ce qui retarde l'intervention du fantastique et suscite un effet de surprise :

> Lorsque le noyé se réveille au fond des mers et que son cœur
> Se met à battre comme le feuillage du tremble (*Le survivant*)

> J'enfonce les bras levés vers le centre de la Terre
> Mais je respire, j'ai toujours un sac de ciel sur la tête (*Au feu*)

Le poème propose la description d'un boulevard. Les vers s'ouvrent sur la description d'un élément concret, puis glissent dans l'imaginaire. Le glissement se produit à la fin de la structure syntaxique, qui est souvent située sur un autre vers (il n'y a pas ici coïncidence entre la structure syntaxique et métrique). Le sentiment d'étrangeté grandit du fait de son apparition tardive et imprévisible. Les présupposés liés à notre connaissance commune du monde sont sans cesse bousculés à la fin de la phrase, souvent sur le vers suivant.

> Et tes tombereaux que tirent des percherons l'un derrière l'autre,
> *Les naseaux dans l'éternité*
> *La queue balayant l'aurore(...)*
>
> En forme un tas pour la fosse commune de tous les platanes
> *Échelonnés dans le ciel.*

Ces enjambements qui surprennent le lecteur et déçoivent son attente sont l'équivalent poétique des procédés de la littérature fantastique. Celle-ci construit d'abord un univers dont les règles sont cohérentes, un univers qui s'affirme comme représentation de la réalité, puis soudain introduit un élément qui vient perturber le réel et fait naître le doute[1].

Le passage du réel au rêve n'entraîne pas de changement de temporalité. L'utilisation systématique du présent rend imperceptibles les glissements de catégories et assoit la légitimité, l'évidence de l'irréel.

Dans ces glissements du réel à l'irréel, Supervielle joue simultanément entre rupture et continuité : rupture en utilisant les frontières du vers pour opérer les glissements, continuité en conservant le même type de temporalité.

---

[1] Tzevan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed du Seuil, 1970, 190 p.

La métrique

A un autre niveau, la métrique contribue elle aussi à brouiller les catégories. Il faut tout d'abord remarquer la variété des formes métriques utilisées.
Dans sa correspondance avec Etiemble, Supervielle écrivait que la forme métrique s'imposait à lui en fonction du sujet.

> Ce qui compte pour moi avant tout c'est la substance poétique et suivant les jours je lui donne un moule ou un autre (vers réguliers, libres, assonancés, presque blancs, versets). Anarchiste littéraire comme point de départ pour chaque poème, et classique comme point d'arrivée. Je veux dire que quand je commence un poème, je déteste les règles et qu'à mesure que je l'écris, je m'en impose mais autant que possible sans les faire affleurer à la conscience, sans m'avouer que je les suis (...). Quand j'ai des choses très précises à dire, et qui se rapprochent de la prose, c'est le verset qui vient, quand je suis dans l'ineffable, le vers.[1]

Le traitement de la métrique reflète aussi cette espèce de recherche de la diversité. En choisissant tous les types de vers, de strophes, de rimes... Supervielle montre encore une fois son désir d'englober le monde dans toutes ses dimensions, d'embrasser le temps et l'espace. Supervielle lui-même établissait des correspondances entre ses choix métriques et sa vision du monde.

> J'ai toujours été inquiet au fond de moi-même d'avoir écouté les voix de toutes mes sirènes. (...) L'ubiquité dans l'espace et dans le temps, dans le vers libre et le régulier, dans l'athéisme et un dieu de poète et dans les tons les plus divers en y comprenant l'humour qui est peut-être un carrefour de tous, tant de diversité et de sollicitations différentes m'ont toujours un peu angoissé.[2]

Non seulement Supervielle use de toutes les formes métriques, mais il joue aussi à déplacer, à rendre confuses les frontières des catégories «forme régulière», «forme irrégulière».

---

[1] Jules Supervielle, René Etiemble, *Correspondances 1936-1959*, 8 décembre 1939.

[2] Jules Supervielle, René Etiemble, *Correspondances 1936-1959*, 7 juin 1954.

Dans son étude sur Supervielle, Y.-A. Favre[1] a répertorié les formes de vers qui apparaissaient dans le recueil. Il montre la grande variété de vers utilisés. Au-delà des alexandrins, Favre ne parle plus de vers mais de verset. Et pourtant l'examen attentif de ces versets montre au contraire une structure métrique serrée.

D'après Malazeyrat, le verset est «une unité de discours poétique délimité par l'alinéa et que son étendue empêche d'être globalement perceptible comme vers»[2]. Or parmi les «versets», répertoriés par Favre on trouve une forte prédominance de vers de quatorze positions, qui comportent une forte césure à l'hémistiche qui délimite deux unités rythmiques de sept, ou deux heptasyllabes. Ces derniers sont également organisés selon des combinaisons de rythmes qui les font percevoir comme vers. La structure rythmique de par sa répétition finit par être perceptible à l'oreille, et impose le sentiment du vers : «Le vers (ou mètre) étant composé d'abord d'un système de mesures rythmiques fondé sur une série de rapports perceptibles des parties entre elles et des parties au tout»[3] (Mazaleyrat). Ainsi, sous l'apparence de l'irrégularité, Supervielle introduit de nouvelles régularités, plus difficiles à percevoir car elles sont moins classiques que les régularités de l'alexandrin par exemple.

Inversement, quand il adopte des structures métriques traditionnelles il leur fait subir des variations faiblement visibles. Ainsi, dans le sonnet élisabéthain *L'âme et l'enfant*, les rimes ne respectent pas les règles classiques :

> Vienne une promenade et vous voici parées
> Et courant à l'envi derrière l'avenir.
> Laquelle va devant, dans sa grâce égarée,
> Laquelle va derrière, et prise par un fil ?

---

[1] Yves-Alain Favre, *Supervielle, la rêverie et le chant dans* Gravitations (voir bibliographie).

[2] Jean Mazaleyrat, *Eléments de métrique française* (voir bibliographie).

[3] Ibid.

On a en effet simultanément dans le même poème deux systèmes d'appariement des vers : des assonances [i] (ce qui est le propre des sonnets anglais) et des rimes [arées].
Ainsi, sous l'apparence de la régularité, on découvre l'anarchie et derrière des formes libres une structure métrique forte.

Finalement, l'étude métrique des versets montre l'abondance des heptasyllabes (souvent combinés dans des vers de quatorze syllabes). Sur l'ensemble du recueil, l'heptasyllabe est dominant. Ce vers impair, en raison du déséquilibre lié au fait qu'il ne peut être découpé en unités de tailles égales, a été considéré comme apte à évoquer la musique : «De la musique avant toute chose» écrivait Verlaine.

Ainsi, les catégories, tant en ce qui concerne le monde que la littérature et ses règles (ici les règles métriques), sont mises en question. Les couples de critères qui permettent de classer et de désigner les catégories ne sont plus opératoires : la terre n'est plus un inanimé, le verset n'est plus différent du vers...

B. Les images

Examinons maintenant les images récurrentes qui s'appuient sur les procédés stylistiques vus précédemment.
Nous avons ici choisi de parler d'image bien que le terme soit sujet à de nombreuses controverses. On ne pouvait se contenter de parler de métaphore dans la mesure où la métaphore est un trope qui porte sur le mot. Les «images» que nous allons maintenant décrire ne portent plus sur le mot mais se déploient sur une série de vers, voire sur l'intégralité du poème. Les procédés microstructuraux employés sont les tropes habituels (comparaison, métaphore, métonymie...) mais leur combinaison suscite la naissance de représentations

nouvelles et surprenantes. Ces images peuvent être lues de deux manières : soit comme des isotopies complexes en équilibre (nous empruntons le terme à Greimas), soit comme des images «surréalistes» avant l'heure.

Le concept d'isotopie développé par Greimas nous permettra de mieux expliciter ce dont il est question. L'isotopie est le domaine de réalité auquel renvoie un texte. Dans le cas de la poésie, l'isotopie est complexe dans la mesure où un même signe peut renvoyer à deux signifiés. Par exemple, dans «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui» de Mallarmé, le cygne renvoie à l'oiseau mais aussi au poète transi par le manque d'inspiration. L'oiseau est ici le comparant, le poète le comparé.

Greimas utilise l'expression d'*isotopie complexe en équilibre* quand le phore, le comparant, a une existence textuelle aussi pleine que le comparé. Les référents des deux signifiés ont le même degré de réalité. Nous voudrions montrer que ce type d'isotopie est dominant chez Supervielle et que les images développées dans le recueil sont les plus à même de susciter la confusion entre la réalité du monde extérieur et l'univers intérieur. Elles sont les composantes essentielles de cette esthétique de la confusion.

Mais ces «images» ou isotopies complexes en équilibre, peuvent ne pas être lues comme des images littéraires. Tous les termes peuvent être pris au sens propre et l'on a alors une juxtaposition d'isotopies. On peut alors parler de dissociation, figure définie par Paul Zumthor comme «rupture systématique de l'articulation au niveau de la phrase même, dont on dissocie sémantiquement le sujet et le prédicat, en les choisissant parmi des séries de termes aux classèmes incompatibles»[1]. On peut étendre cette définition et considérer qu'il y a

[1] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p141, cité par Dupriez dans le Gradus.

dissociation chaque fois qu'il y a association de termes sémantiquement inassociables dans une structure conforme grammaticalement.

La complexité de la poésie de Supervielle vient du fait que ses images peuvent être lues comme des isotopies complexes en équilibre et donner lieu à une lecture métaphorique ou bien comme des images surréalistes qui juxtaposent diverses isotopies «convulsives».
Et c'est sans doute en privilégiant cette dernière lecture que les surréalistes ont vu chez lui un de leurs prédécesseurs.

Leur complexité vient de l'impossibilité de leur donner un statut : image littéraire ou image surréaliste ? Le poème réussit à susciter chez le lecteur deux attitudes de lecture. D'un côté, il construit un univers irréel dans lequel l'image devient surréelle, de l'autre il reste ancré dans une réalité "vraisemblable" et appelle une lecture métaphorique de l'image.

1. Échapper à la gravitation, échapper au temps

Nombreux sont les poèmes dans *Gravitations* où les objets ou les êtres sont transportés ou se déplacent dans des espaces impossibles.
Toutes ces transgressions de la connaissance commune, (le noyé respire au fond des mers, la tablée s'élève dans le ciel...) contribuent à effacer les frontières entre les catégories du monde et nous invitent à repenser le découpage de la réalité, à créer un espace de la confusion où tout élément est sans cesse menacé de métamorphose.

Supervielle nous propose tout au long du recueil diverses images d'un monde délivré de la gravitation sur un mode actualisé dans l'ici et maintenant. Le recours à l'image est sans doute le seul moyen de dire l'indicible, la libération impensable face à la gravitation. Supervielle

n'impose pas ces visions, il les suggère et laisse au lecteur le soin de ses interprétations. S'agit-il d'images provocantes et gratuites ?
Ne sont-elles pas là pour signifier autre chose ? Se libérer de la gravitation, n'est-ce pas le meilleur moyen pour posséder le monde sans qu'il ne nous possède ?

Naviguer, marcher, vivre dans le ciel

Les images sont nombreuses qui présentent des êtres ou des objets s'élevant vers le ciel ou suspendus dans l'espace céleste. Ces objets quittent le milieu de vie qui normalement leur correspond pour se fondre dans l'espace aérien. C'est une des images les plus frappantes de cette libération face à la gravitation.

Dans *Apparition* et dans *La table*, ce sont les êtres réunis autour de la table qui s'élèvent, et la table devient une nacelle, un navire. Des termes liés à la navigation viennent désigner le mouvement de ces navires déplacés. Ainsi, ce qui est attaché à la terre s'en libère pour s'acclimater à un univers à la fois céleste et marin.

Notre tablée monte au ciel voguant dans une nuée (*Apparition*)

(...) des gestes autour de la table
prennent le large, gagnent le haut-ciel (*La table*).

La navigation céleste revient à de nombreuses reprises dans divers poèmes :

Sans carte ni gouvernail et le ciel pour bastingage (*Apparition*)

On devine l'ahan des galériens du ciel
(...) un navire sans âge
(...) Et navigue sans but dans la nuit éternelle (*Haut-ciel*)

Une nef cherche la mer
De l'étrave qui résiste mal
Aux caresses de l'air (*Équipages*)

Monde marin et céleste s'entremêlent, rendant floues les frontières qui les séparent. La navigation ne se fait plus sur un support aquatique et dense mais dans un support impalpable, l'air. Cette situation impensable est signalée dans les poèmes. Dans *La table*, la table aérienne est «appuyée sur un miracle». Les «navires» (la table, la nef, le navire), ressemblent davantage à des vaisseaux fantômes. Ils sont eux aussi en voie de dématérialisation, l'un a «le ciel pour bastingage», l'autre «navigue sans but»...

L'élévation qui va de pair avec la navigation céleste s'accompagne donc d'une transformation de la matière et en particulier d'un figement des corps.

> Chacun de ces visages
> Mieux que s'il était en pierre
> Ne vieillit pas d'un seul jour (*Équipages*).

Ce figement marque l'entrée dans l'éternité. L'équipage de la nef qui cherche la mer est figé dans l'éternité. Le navire de *Haut-ciel* «navigue sans but dans la nuit éternelle».
Cette éternité est souvent synonyme d'une répétition éternelle du même. La structure que nous avions précédemment identifiée (verbe+ préfixe+verbe) «Nous cueillons et recueillons du céleste romarin» donne bien ce sentiment de la répétition.

Tous les éléments peuvent tour à tour être libérés de l'attirance terrestre et vivre dans le ciel d'une vie sans attache.

> Nous cueillons et recueillons du céleste romarin
> De la fougère affranchie qui se passe de racines. (*Apparition*)

> Le balcon devient un nuage libre (*Réveil*)

C'est la ville entière que nous retrouvons perchée dans l'altitude. Et cette vision réussit même à surprendre celui qui la voit comme le manifeste l'interrogation :

> Boulevard Lannes que fais-tu si haut dans l'espace ? (*47 Boulevard Lannes*)

Cimetière aérien hanté de rues transversales,
De puissantes avenues (*Projection*)

Les animaux terrestres, eux aussi, se retrouvent dans le ciel : des percherons «les naseaux dans l'éternité / Et la queue balayant l'aurore» (*47 Boulevard Lannes*), la biche qui «a laissé dans l'air la trace de ses foulées» (*Distances*), quatre chevaux qui font le tour du monde «sans toucher le sol» (*Rencontres*)...
Jésus lui-même est un habitant de cet espace céleste : «La terre en passant frôle ses pieds avec les forêts les plus douces» (*Au feu*).

Les êtres transportés dans ce monde aérien ont conservé leur matérialité (matière, corps), mais tous les supports se sont évanouis : en particulier la terre ferme sur laquelle appuyer leurs pas.

L'image du flottement au-dessus de l'eau est aussi récurrente. En témoignent les nombreux navires qui apparaissent dans les poèmes, mais surtout les visions d'êtres marchant sur les flots comme dans le poème *Un homme à la mer* : «Je suis debout sur les flots aussi facilement que la lumière» ou de village flottant «qui, ramassé sur la mer, / Attendait une grande voile» (*Le village sur les flots*). Ces images sont également associées à l'idée d'éternité : «Ivre d'avoir goûté autant de fois à la mort» (*Un homme à la mer*) ; l'unique habitant du *Village sur les flots* est «un enfant de l'éternité».

Le nuage qui emporte dans sa course aérienne des morceaux de réel incarne concrètement ce désir d'échapper à la gravitation. Ce qui est condamné à l'immobilité peut enfin se déplacer librement dans toutes les dimensions, même s'il ne s'agit que d'un reflet.

L'élévation céleste et le flottement sur les eaux expriment la libération face à la gravitation et au temps, image mobile de l'éternité immobile pour reprendre les propos du Timée. A travers

cette image, on voit déjà poindre le lien qui chez Supervielle relie la gravitation et le temps. Le fait de tourner, d'être pris dans la gravitation, comme les battements du cœur, marque, divise le temps.

Échapper à la gravitation, c'est aussi échapper au temps et entrer dans une forme d'éternité. L'emploi d'un présent intemporel, le faible ancrage spatial et temporel de ces images contribuent à donner ce sentiment de l'éternité, cette impression d'être suspendu en un temps illimité.

Ces visions autorisent-elles une lecture métaphorique? Dans *Apparition* et *La table,* l'élévation correspond à un moment d'harmonie parfaite autour de la table :

> Voici (...)Mes enfants et mes amis, leur tendresse est circulaire (*Apparition*)
> Comme à travers le brouillard d'une millénaire tendresse (*La table*).

L'élévation est sans doute là pour dire l'unité des êtres autour de la table qui n'ont pas besoin d'appartenir à un autre système et qui, à eux seuls, forment un univers :

> Autour de la table ronde, fière comme l'univers (*Apparition*)
> Et c'est à peine si l'on pense à la Terre (*La table*).

L'image de l'élévation est synonyme d'une forme d'éternité et de l'accès à un état fusionnel.

Vivre au fond des mers et de la terre

Dans les images suivantes, il s'agit de se libérer de la gravitation dans une direction opposée : s'enfoncer dans le fond des mers ou dans la terre et y survivre.

Les images ou représentations que nous allons maintenant présenter sont symétriques aux premières. Celles-ci étaient tournées vers le haut, vers le ciel, celles-là sont au contraire tournées vers le bas, vers le centre des mers et de la terre. Nous avions déjà pu voir que la dimension verticale était très importante dans le recueil. Nous en avons ici une confirmation.

L'image la plus fréquente est celle de l'homme qui marche et qui vit au fond des mers :

> Lorsque le noyé se réveille au fond des mers et que son cœur
> Se met à battre (*Le survivant*)

> Parmi les oiseaux et les lunes
> Qui hantent le dessous des mers
> Le noyé cherche la chanson (*Haute mer*)

> Des laboureurs phosphorescents glissent vers les moissons aquatiques (*400 atmosphères*)

> Nous touchons le fond obscur près d'un boqueteau marin (*Loin de l'humaine saison*)

La vie au fond des mers est aussi une image de l'éternité, un espace où la mort peut être vaincue

> Et le lièvre (me fait signe) qu'il connaît un gîte au creux de la terre
> Où l'on ne peut pas mourir (*Le survivant*).

et où l'on peut parcourir le temps dans toutes ses dimensions.

> Je vais clandestinement / Du passé à l'avenir /Parmi la vigne marine / Qui éloigne le présent (*Loin de l'humaine saison*).

Dans les deux dernières sections du recueil («Géologies», «Poèmes de Guanamiru»), la descente au fond des mers est complétée par la descente dans les profondeurs de la terre, espace qui, chez Supervielle, autorise lui aussi la respiration. Dans *Loin de l'humaine saison,* la descente vers le centre de la terre se fait en plusieurs temps : descendre dans la mer, puis s'enfoncer dans la terre :

> Savez-vous où nous allons (...)
> Nous avançons vers la mer (...)
> Nous touchons le fond obscur près d'un boqueteau marin (...)
> Nous nous enlisons (...)

Nous nous enlisons réduits / A une nuit sans espace (*Loin de l'humaine saison*)
J'enfonce les bras levés vers le centre de la Terre (*Au feu*)

Un grand vent gauche, essoufflé, tourne sans trouver une issue.
Que fait-il au fond de la Terre? (*Au feu*)

Cette descente correspond au désir de retrouver le monde des morts et l'origine du temps.

C'est le centre chaud du monde, c'est le vieux noyau des âges (*Loin de l'humaine saison*).

« (...) Nous sommes ici dans l'intimité infernale ».
Autour de moi, certains se poussent du coude,
Prétendent que j'ai l'éternité devant moi (*Au feu*).

Retrouver les morts, c'est avant tout retrouver le monde des parents trop tôt disparus. Cette descente au coeur du monde n'est pas sans rappeler le désir d'un retour à la fusion originelle avec la mère, dans ce lieu délivré de la gravitation qu'est le ventre de la mère.

L'univers réversible[1]

Le bestiaire est présent pour marquer le désir de renversement des lois de la gravitation, et ceci rapproche Supervielle de la thématique baroque même si le traitement en est tout à fait personnel.

Le terme *oiseau(x)* apparaît vingt-deux fois dans *Gravitations*, le mot *poisson(s)* quinze fois, bien plus fréquemment que les autres animaux du bestiaire (cheval, abeille, ...) qui sont pourtant très présents dans le recueil.
L'oiseau comme le poisson «parcourent l'espace et le traversent dans ses trois dimensions»[2] alors que l'homme, limité à la surface, est assujetti aux accidents de cette même surface.

---

[1] Titre d'un article de Gérard Genette dans *Figure I* (voir bibliographie).

[2] Gérard Genette, «L'univers réversible», p. 10 (voir bibliographie).

«La marche est servitude, le vol et la nage sont tous deux liberté et possession»[1].

Comme les poètes baroques, et en particulier Saint-Amant, Supervielle transgresse sans cesse la nature de l'oiseau et du poisson pour recréer une espèce indécidable simultanément oiseau et poisson :

> Parmi les oiseaux et les lunes
> Qui hantent le dessous des mers (*Haute mer*)

> Un poisson volant et magique
> Qui ne saura rien de la mer (*Prophétie*).

Les deux animaux échangent leurs attributs, l'oiseau est aquatique, le poisson aérien. La métamorphose est troublante dans la mesure où on ne sait plus quelle est, dans la métamorphose, l'espèce transformée. Dans les vers «les poissons de la lune, plongent loin dans ma rêverie», s'agit-il de poissons exilés de la mer ou d'oiseaux transformés en poissons ?

Le plus souvent, le poisson cherche à s'élever, à échapper au milieu aquatique, à devenir un poisson volant :

> Dans quel aérien désert sont morts les poissons volants ? (*Sans murs*)

> Où les poissons de couleur jouent aux oiseaux du latin (*Loin de l'humaine saison*).

Quand il ne parvient pas à échapper aux profondeurs marines, il est aveugle, tourne en rond dans sa propre obscurité :

> Les poissons des profondeurs
> Qui n'ont d'yeux ni de paupières (*Sous le large*)

> Les poissons qui se croisent feignent de ne pas se voir. Puis se cherchent durant des siècles (*Age des cavernes*).

---

[1] Ibid.

A l'opposé l'oiseau aérien détient le savoir, il est oiseau de la connaissance.

> Oiseau des Iles outreciel
> Avec tes nuageuses plumes
> Qui sais dans ton cœur archipel
> Si nous serons et si nous fûmes (*Une étoile tire de l'arc*).

Mais quand il retombe sur terre il ne lui reste que la mort. Loin des espaces aériens, il n'est que pesanteur et mort.

> Oiseaux de la forêt
> Dans l'air tiède, glacés.
> Ah! vous tombez des arbres (*Vivre*)
>
> Ont bu les longs oiseaux nocturnes
> Jusqu'à tomber morts alentour (*Échanges*)
>
> Que le vent dur comme fer
> Casse les oiseaux contre terre ! (*Ordre*)

Ainsi la vie n'est possible que quand elle est aérienne. Au fond des mers, l'obscurité règne empêchant tout discernement, c'est une vie aveugle qui s'y déroule. Sur terre, l'oiseau est écrasé de pesanteur. Seul le monde aérien est libérateur pour les oiseaux et les poissons.

Le champ sémantique du haut et du bas prend ici son sens. Monter et descendre sont deux manières d'échapper à la gravitation, d'échapper aux contraintes spatiales et surtout d'entrer dans un semblant d'éternité.

On peut voir dans ces images des visions imaginaires qui sont la manifestation d'un désir d'échapper à la pesanteur terrestre, au poids de l'ancrage de l'être dans un espace et un temps donné.

Toutes ces tentatives visionnaires pour échapper à la pesanteur, pour entrer dans de nouvelles gravitations centrées sur l'être se concrétisent dans le poème prophétique final *Terre*. Le poète met en garde la terre :

> Prends garde, sourde et muette par finasserie,
> Prends garde à la colère des hommes élastiques,
> Aux complots retardés de ces fumeurs de pipes,
> Las de ta pesanteur, de tes objections,

et annonce l'avènement d'une ère nouvelle libérée de la gravitation :

> Des trois-mâts s'envoleront, quelques vagues à leurs flancs,
> Les hameaux iront au ciel, abreuvoirs et lavandières, ...

Ce désir de libération face à la gravitation n'exprime-t-il pas le désir de l'esprit d'échapper à la pesanteur du corps, de s'élever au-delà de ces «miasmes morbides» ?

2. Tisser des liens, retrouver l'unité première

Les figures précédentes qui manifestent un désir d'échapper à la gravitation s'inscrivent dans le cadre d'une quête de plus vaste ampleur, animée par le désir d'englober l'univers dans sa dimension spatiale et temporelle.

Englober l'espace : les êtres-univers

Nous avons vu comment les figures permettaient de mettre en relation des éléments appartenant à des ordres divers de la réalité, souvent inassociables. Plus précisément, les figures d'humanisation des éléments de l'univers et «d'universalisation» du monde vivant construisent des réseaux de relations, de correspondances entre des ordres étrangers. Ainsi l'univers de l'infiniment grand à l'infiniment petit s'offre dans sa structure unifiée qui sans cesse tisse ou cherche à tisser de nouvelles relations.

On remarquera aussi que les images de la toile d'araignée, de la flèche et du coup de feu sont là pour évoquer ce tissu de liens.

> Une étoile tire de l'arc
> Perçant l'infini de ses flèches (*Une étoile tire de l'arc)*
>
> Je suis un homme pris
> Dans les rets étoilés (*Vivre*).

Le bras et le voile qui s'étendent d'un bout à l'autre de la planète sont aussi des ponts jetés au travers de la différence, des ferments de l'unité.

> Et qu'un bras nous allongions sur les mers, vers le Brésil,
> Pour cueillir **un fruit des îles résumant toute la terre** (*Offrande*)
>
> Se déroule au loin le voile qui fera le tour de la terre (*Équateur)*

Mais sans doute la figure la plus accomplie pour désigner cette unité tant convoitée est celle des êtres-univers qui apparaissent régulièrement tout au long de *Gravitations*. Ce sont des êtres vivants composés des différents éléments de l'univers.

Dans *Apparition*, l'homme qui apparaît est fait à la fois de feu, de mer et de ciel :

> Ce front qui balance un feu, ces mains d'écume marine,
> Et couverts les vêtements par un morceau de ciel noir ? (*Apparition*)

Le chien dans *47 Boulevard Lannes* est aussi un être-univers, dont le «poil sent la foudre et la nue».

L'oiseau dans *Une étoile tire de l'arc* se confond avec tous les éléments de l'univers qu'il a touché :

> Oiseau des Îles outreciel
> Avec tes nuageuses plumes (...)
> Toi qui mouillas un jour tes pieds
> Où le bleu des nuits a sa source,
> Et prends le soleil dans ton bec.

Ces êtres qui se confondent avec l'univers, soient parce qu'ils sont faits de la même matière, soient parce qu'ils en sont le reflet, sont très fréquents :

> (...) son visage
> Où se reflète le passage
> Incessant d'oiseaux de la mer? (*Loin de l'humaine saison*)

C'est grâce aux figures que nous avons examinées précédemment que s'opère le glissement de l'animé à l'inanimé. L'animé et l'inanimé sont simultanément présents et ont le même degré de réalité. Ainsi ces êtres-univers sont à la fois humains et fondus dans l'univers. L'image la plus accomplie apparaît dans *Au creux du monde* :

> Le voilà qui se lève et sa face crépite comme torche résineuse, (...)
> Le vieux sang noir de la nuit roule dans son propre sang
> S'y mêlant au sang du jour dans l'abîme des cascades!

Pour la première fois, et nous sommes presque à la fin du recueil, l'image prend tout son sens en s'intégrant à la thématique de la fusion et de l'unité :

> Tout s'absorbe et s'unifie dans son âme sans attente,

L'univers n'est plus en lui qu'un grognement étouffé,
Une famine allongée, ainsi qu'avant la Genèse.

En créant ces êtres-univers, Supervielle partage avec le créateur l'ivresse de la création, ici une création poétique qui donne forme aux imaginations.

Il reste toujours un problème insoluble : faut-il prendre au sens métaphorique les attributs «universaux» de ces êtres ou bien faut-il se les représenter dans leur allure fantastique ? Ils symbolisent en fait l'unité recherchée, l'effacement des frontières entre l'animé et l'inanimé, le concret et l'abstrait, le matériel et l'immatériel. Il s'agit de retrouver le temps originaire de l'unité, antérieur à la genèse. Ce désir de l'unité apparaît aussi dans *Prophétie* où le poète annonce la venue d'un temps où la diversité se résoudra dans l'unité :

De toutes les maisons du monde
Ne durera plus qu'un balcon
De feu l'Océan Atlantique
Un petit goût salé dans l'air,
Un poisson volant et magique

Ces images de l'espace unifié sont complétées par les images du temps parcouru dans sa dimension passée.

Parcourir le temps, remonter aux origines

S'élever dans le ciel est un moyen d'échapper au temps et d'entrer dans une forme d'éternité, où sont abolies les différences entre passé, présent et avenir. La rencontre avec les morts y est possible puisque les morts ont chez Supervielle le don d'ubiquité et qu'ils sont aussi les habitants du ciel.

On voit les morts de l'espace
Se rassembler dans les airs

> Pour commenter à voix basse
> Le passage de la Terre (*Souffle*).

Les images de la descente au creux de la terre correspondent aussi à un voyage dans le temps. Très souvent, traverser les espaces aquatiques, s'enfoncer vers le centre de la terre équivaut à une remontée dans le temps.

Descendre au cœur de la terre, c'est retrouver l'origine préhistorique du temps et c'est en même temps entrer dans le monde des morts.

> C'est le centre chaud du monde, c'est le vieux noyau des âges (*Loin de l'humaine saison*).

Au cœur de la terre, les années qui séparent les morts de vivants se sont évanouies :

> Mais les ans tombent à nos pieds,
> Monceaux de fleurs d'un cerisier
> Secoué par la main d'un dieu
> Qui nous regarde entre les branches (*Loin de l'humaine saison*).

Mais l'illusion de l'union ne dure pas longtemps ; le poète entre dans le royaume des morts, mais les morts continuent d'être séparés des vivants :

> Personnages privés de voix,
> Pourquoi vous éloigner de moi ?

Nous verrons dans la section suivante que toutes les tentatives pour retrouver le souvenir des morts sont vouées à l'échec.

Dans *Au feu*, le poète tel Orphée s'enfonce dans la terre, traverse les couches d'ossements et se retrouve en contact avec les squelettes d'animaux préhistoriques. Puis à la suite de cette traversée osseuse, il se retrouve au milieu des morts.

Atteindre le cœur du monde, c'est remonter le temps, vers l'origine du monde. Cette descente est à l'image de l'introspection : il s'agit bien de creuser pour découvrir le mystère de sa propre origine, mystère arraché trop tôt au jeune poète qui perdit ses parents à la naissance.

Trouver l'origine du temps de l'homme et de celui de l'univers, c'est aussi sonder l'inconnu pour découvrir le mystère du monde. Rappelons que c'est une préoccupation constante du poète : une section de *Gravitations* s'appelle «Matins du monde».
L'expression qui exprime le mieux ce désir d'écarter le mystère est l'expression «à droite et à gauche» :

> Voilà l'homme qui bouge et qui regarde à droite et à gauche (*Au creux du monde*).
>
> Passent des animaux précédés d'un cou immense qui sonde l'inconnu, l'écartant à droite et à gauche, avec le plus grand soin (*Âge des cavernes*)

Le cheval est l'animal le plus apte à retrouver l'origine du temps puisqu'il «conserve la mémoire du mystère du monde entrevu»[1]. Le cheval a eu accès au mystère du monde

> Ce cheval qui tourna la tête
> Vit ce que nul n'a jamais vu (...)
>
> C'était ce qu'un autre cheval,
> Vingt mille siècles avant lui,
> Ayant soudain tourné la tête
> Aperçut à cette heure-ci (*Commencements*).

La découverte passe par le mouvement de la tête (*tourner la tête*) qui permet d'embrasser du regard tout ce qui entoure. La vue est toujours le meilleur instrument de la connaissance chez Supervielle, ceci explique sa prédilection pour tous les instruments qui permettent à la fois de voir à de longues distances (jumelles, télescopes...) et de réduire ces mêmes distances.

---

[1] Michel Mansuy, «Jules Supervielle» (voir bibliographie).

Dans *Le survivant*, c'est le noyé monté à cheval qui découvre le monde :

> Et le noyé s'étonne de pouvoir monter à cheval,
> De tourner la tête à droite et à gauche comme s'il était au pays natal

Tourner la tête correspond normalement au cheval. Ici, le déplacement de la caractérisation crée une confusion d'identité entre l'homme et le cheval : n'est-ce pas une résurgence de l'image du centaure ?

Deux autres occurrences tendent à confirmer cette réapparition de l'homme-cheval :

> Et serais je ce noyé chevauchant parmi les algues (*Le survivant*)
> Pour se faire une place d'homme qui a beaucoup galopé dans sa vie ? (*Disparition*).

Les figures et images servent à dévoiler les similitudes qui habitent le monde. Il est surprenant de voir à quel point Supervielle est proche de la tradition épistémologique du seizième qui recherchait les ressemblances entre les éléments du microcosme et du macrocosme :

> Jusqu'à la fin du XVIe siècle, la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale. (...) Le monde s'enroulait sur lui-même, la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme[1].

Toutes ces similitudes révélées permettent à ce qui est infiniment distant dans le temps et l'espace d'entrer en relation, de communiquer.

Le poète use de son imagination pour dévoiler les relations cachées entre les éléments de l'univers :

---

[1] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p32 (voir bibliographie).

> Sans imagination, il n'y aurait pas de ressemblance entre les choses.[1]

Rainer Maria Rilke écrivait à Supervielle à propos de *Gravitations* :

> Cela crée une continuité par dessus les abîmes, je sens que cela ne s'arrête nulle part ; vous êtes grand constructeur de ponts dans l'espace, vos arches sont vivantes comme les pas de Saint-Christophe, ce grand précurseur des ponts et de la poésie, qui, par sa démarche, était un des premiers à rythmer l'infranchissable[2].

A travers des jeux d'analogies et de ressemblances qui ne sont pas uniquement sensorielles, le poète englobe l'univers dans sa dimension spatiale et temporelle.

Nous avions vu dans la seconde partie que le champ lexical du haut et du bas ainsi que celui du mouvement circulaire étaient caractéristiques de *Gravitations*.
Dans les figures de la libération face à la gravitation (montée et descente), nous reconnaissons bien ce même champ de la verticalité.

L'image du cercle se retrouve dans les tentatives pour englober l'espace terrestre (le bras ou le voile qui s'étendent autour de la terre).
Dans *Gravitations*, l'espace est perçu à travers deux dimensions : la dimension verticale et la dimension «courbe» (plutôt qu'horizontale). Parcourir l'espace, c'est le parcourir de haut en bas mais c'est aussi se fondre dans la forme courbe de la terre :

> Nous mêlons notre plumage à la courbure des mondes (*Apparition*).

Le champ lexical du haut et du bas se combine avec celui de la circularité et c'est ainsi que toutes les dimensions de l'espace sont parcourues et peuvent être appréhendées comme un tout.

---

[1] Michel Foucault, *Les mots et les choses* (voir bibliographie).

[2] Rainer Maria Rilke, Lettre à Jules Supervielle, datée du 28 novembre 1925.

Tout le travail pour effacer les frontières, pour parcourir le temps et l'espace ne sont peut-être que des métaphores pour désigner l'introspection, la «découverte des profondeurs intérieures»[1]. A ce propos, Supervielle écrivait :

> Le domus aura eu une grande importance dans ma vie de poète. Au fond malgré les apparences, je suis peu sorti de ma chambre, de mes chambres si vous préférez. C'est là et seulement là que se passe la méditation de l'Univers intérieur, que je sens tourner «l'axe de mon regard»[2].

Dans le monde intérieur, l'univers peut se résoudre dans l'unité. Mais cette vision du monde unifié n'est qu'une vaine tentative de l'imagination sans cesse mise en échec par le sentiment de la séparation.

---

[1] James A Hiddleston, *L'univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965, 240 p.

[2] Jules Supervielle, René Etiemble, *Correspondances 1936-1959*, 7 juin 1948.

II. La séparation

Gravitations porte la marque de ce désir d'apprivoiser le monde intérieur et d'effacer les frontières :

> Tendre à ce que le surnaturel devienne naturel et coule de source (ou en ait l'air). Faire en sorte que l'ineffable nous devienne familier tout en gardant ses racines fabuleuses.[1]

Et ce désir est toujours inassouvi. En effet, les traces des «traquenards du cosmos intérieur»[2] sont nombreuses. Derrière les images qui proposent un effacement des frontières, une vision d'un monde unifié, demeure toujours l'angoisse et le sentiment de l'abandon dans l'immensité du cosmos. Nous avions déjà vu que ce sentiment s'exprimait à travers les plaintes des planètes.

La douleur naît du sentiment de la séparation avec le monde des morts et de l'impossibilité de reconstituer leur présence même dans l'imaginaire.
Mais elle vient surtout de la difficulté qu'a le poète à découvrir sa propre origine. Les visions de ce monde unifié et parfois même confus égarent le poète. Les êtres qui, à travers les images, deviennent si facilement des êtres-univers se fondent dans l'univers et perdent alors leur identité humaine.

---

[1] Jules Supervielle, *En songeant à un art poétique*, p. 60 (voir bibliographie).

[2] id.

A. Les rencontres impossibles

La mort est une préoccupation constante du poète. Les morts peuplent son univers intérieur. Ils habitent aussi bien les espaces célestes, le fond des mers que le centre de la terre :

> On voit les morts de l'espace
> Se rassembler dans les airs (*Souffle*).

Les noyés apparaissent fréquemment dans les poèmes. Dans *Loin de l'humaine saison* et dans *Au feu,* le poète rencontre les morts au fond de la terre.

Ce n'est pas par hasard que Supervielle a choisi comme épigraphe une phrase de Tristan L'Hermite :

> Lorsque nous serons morts, nous parlerons de vie.

Et si l'on parle tant des morts, c'est parce qu'ils sont loin de nous, loin physiquement mais aussi loin dans le souvenir. Le statut de la parole-souvenir est paradoxal : tant que nous parlons d'eux, les morts vivent encore mais cette parole crée simultanément une distance qui confirme la mort. La séparation est insurmontable en raison du statut ambigu de la parole qui rapproche et éloigne.

1. A la recherche des morts

Supervielle part à la poursuite des morts. Et cette recherche prend les allures d'un voyage. La quête intérieure est sans cesse comparée à un parcours, à un cheminement :

> Je cherche un point sonore
> Dans ton silence clos
> Pour m'approcher de toi (*La belle morte*)

> L'enfant qui cherche son chemin
> A travers les morts, vers le jour ! (*Loin de l'humaine saison*)

Mais le cheminement est difficile, la quête toujours problématique. Elle est signifiée par les nombreuses interrogations qui ponctuent ce parcours initiatique.

> Où mon chemin parmi ces hommes
> Et ces femmes qui me font signe? (*Loin de l'humaine saison*)

> Quel est mon chemin parmi ces milliers de chemins qui se disputent à mes pieds ? (*Au feu*)

Le poète ne sait pas bien comment orienter sa quête.

> Mère, je sais très mal comme l'on cherche les morts,
> Je m'égare dans mon âme (*Le portrait*)

2. Reconstruction impossible

Le poète s'engage dans une lutte impossible pour retrouver ceux qui ne sont plus, pour ranimer le souvenir des morts. La mort est double : suite à la séparation physique, vient la séparation liée à l'oubli, à l'effacement progressif du souvenir des morts.

La présence physique et la présence mentale sont presque une même chose pour Supervielle pour qui les frontières entre le dedans et le dehors n'existent plus.
Le poète voudrait redonner la vie, faire renaître le souvenir et ce désir se manifeste sous la forme du souhait voire de l'exhortation :

> Révélez-moi la jeune fille
> Qui se réveillera dans mille ans,
> Que je colore la naissance
> De ses lèvres et de ses yeux (*La belle au bois dormant*)

> Comment t'aider, morte évasive
> Dans une tâche sans espoir,
> T'offrir à ton ancien regard
> Et reconstruire ton sourire (*La belle morte*).

Mais le corps des morts apparaît morcelé, réduit à des parties. Le corps est le plus souvent appréhendé par ses parties : le cœur, le visage, les mains, le sang, le squelette. Ce morcellement du corps est là pour dire la dé-composition du corps du mort, mais aussi pour montrer que du mort il ne reste qu'un souvenir fragmentaire.

Le plus souvent les fragments du corps sont à la recherche des parties manquantes qui leur permettront de retrouver l'unité. Le corps tente de redevenir un tout et surtout de retrouver son âme.

> Virez chevelures de femmes.
> Virez beaux gestes sans bras,
> Audaces qui cherchez une âme,
> Violences qui voulez un bras (*Commencements*),
>
> Un clair visage sans maître
> Cherchant un corps pour que vive sa passion de connaître (*Commencements*).
>
> Dans la rue, des enfants, des femmes, (...)
> S'assemblaient pour chercher leur âme (*Le matin du monde*).

Cette fragmentation du corps dit l'incapacité du poète à reconstituer par le souvenir l'être dans sa complétude.

L'exhortation, les exclamations ne sont-elles pas là pour dire à la fois le désir de l'unité et en même temps l'incapacité d'y parvenir ? Les interrogations expriment aussi le doute du poète quant à son talent de démiurge.

> Puis-je refaire les cheveux,
> Le front que ma mémoire emporte? (*La belle morte*)

Ce qui sépare de manière irréductible les morts des vivants, c'est le silence des morts.

> (...) le silence assourdissant
> Qui voudrait nous séparer, nous les morts et les vivants (*Le portrait*).

Et parlant avec un accent qui ressemble à celui du silence (*Au feu*).

Que ton beau néant me réclame
Du fond de sa plainte sans voix (*La belle morte*).

Ces muets se poussant du coude
Qui me regardent respirer
Disant dans leur langue sans voix (*Loin de l'humaine saison*)

Et le poète, qui s'est tant attaché à rêver la communication entre les êtres, s'efforce de lutter contre ce silence :

Je te parle durement, ma mère;
Pour dominer le silence assourdissant (*Le portrait*)

Mais la rencontre est toujours vouée à l'échec, même quand elle a lieu. Quelques éléments viennent détruire l'illusion du contact et de l'union avec les morts. La vanité de l'entreprise apparaît alors évidente, même s'il reste toujours le doux parfum d'une présence imaginaire.

Dans *Le portrait*, la relation ne s'établit qu'entre le poète et le portrait, qui n'est plus qu'une représentation de l'être :

Nous nous en allons pourtant, ton portrait avec moi-même.

Le portrait s'humanise au cours du poème mais la rencontre reste toujours marquée par l'incomplétude :

Et jouons dans les descentes comme des blessés sans mains.

Le souvenir des morts reste toujours incomplet, leur corps est toujours morcelé et le mort s'efforce d'occulter cette incomplétude

Depuis le jour de sa mort
Il tient à côté de lui
Une bougie allumée
Mais garde les mains cachées (*Pointe de flamme*)

3. La fable et le mensonge

Quand il y a rencontre, elle apparaît sous le signe de la clandestinité et de la solitude, rappelant ainsi qu'elle est intérieure et qu'elle ne concerne que le poète et ses morts :

> Nous nous en allons pourtant, ton portrait avec moi-même,
> Dans ce pays clandestin
> Ou nul ne passe que nous (*Le portrait*)
>
> Je vais clandestinement
> Du passé à l'avenir (*Loin de l'humaine saison*)

Seule l'imagination autorise de telles rencontres, et leur aspect illusoire est signifié par la référence constante à la fable et au mensonge.

> Le souffle de mon mensonge
> Est seul à vivre alentour (*Le portrait*)
>
> Et serais-je ce noyé chevauchant parmi les algues
> Qui voit comme se reforme le ciel tourmenté de fables (*Le survivant*)
>
> Et dans mes yeux mensongers n'est peut-être qu'une fable (*Houle*)

Ainsi, la rencontre avec les morts est illusoire, solitaire, née de la seule imagination du poète.

L'apparition fréquente d'animaux caractéristiques des fables (littéraires), souvent à la fin des poèmes, nous fait glisser du monde réel à celui du conte et du rêve, et invalide d'emblée ces diverses tentatives d'union avec les morts, les reléguant au monde de l'imaginaire.
Mansuy écrit au début de son essai sur Supervielle :

> D'autres esprits (dont Supervielle) aiment les vivants au point de s'en entourer dans leur rêve, - hommes, animaux, végétaux. Ils veulent que tout soit animé, même l'inanimé[1].

Mais les animaux qui apparaissent dans *Gravitations* sont avant tout des animaux de la fable, appartenant aux mythes ou à la littérature. Ils n'ont plus grand chose à voir avec le monde du vivant.

> Et voici venir à moi des paisibles environs
> Les bêtes de mon enfance et de la Création (*Le survivant*).

Le lièvre, la cigale qui ont le don de la parole évoquent immédiatement les fables surtout celles de La Fontaine :

> Et l'abeille me fait signe de m'envoler avec elle
> Et le lièvre qu'il connaît un gîte au creux de la terre
> Où l'on ne peut pas mourir (*Le survivant*).

Ces animaux en viennent même à perdre leur corps, ils cessent d'être vivants pour devenir matière :

> Cigales de cuivre, lions de bronze, vipères d'argile (*Le portrait*)

Finalement, ces animaux qui auraient pu être là pour attester la vie, font glisser les poèmes dans le monde de la fable et du conte ; ils rendent illusoire la tentative de faire revivre les morts ; la mère dans *Le portrait*, le noyé dans *Le survivant.*

Il n'y a finalement pas de rencontre possible avec les morts dans le présent :

> J'**ai été** toi si fortement, moi qui le **suis** si faiblement (*Le portrait*)

Le passé est le temps de l'union avec les morts, le présent le temps de la séparation.

---

[1] Michel Mansuy, «Supervielle» (voir bibliographie), p.15.

En dépit de l'effort pour parcourir le temps et surtout pour retourner au temps de l'origine, la mémoire ne cesse de trahir le poète qui ne parvient pas à reconstituer l'image des morts. C'est sans doute pour cela qu'elle apparaît aqueuse :

> Un ruisseau de ma mémoire (...)
> Je vous regarde au travers
> D'une mémoire mouillée (*Loin de l'humaine saison*)

L'eau, en ce qu'elle est un miroir déformant, est l'élément le plus traditionnellement utilisé en littérature pour signifier l'instabilité du souvenir.

Quête impossible, sous le signe de la fable et du mensonge, la recherche des morts et en particulier de la mère perdue (le poème *Le portrait* lui est entièrement consacré) est aussi une recherche de soi-même.

> Parce que tu as été moi
> Je puis regarder un jardin sans penser à autre chose,
> Choisir parmi mes regards,
> M'en aller à ma rencontre.

Supervielle se réfugie dans son univers intérieur en ayant conscience, une conscience souvent douloureuse, de l'illusion attachée à ses visions.

B. Être séparé de soi

Le sentiment de la séparation ne concerne pas uniquement la relation aux autres et en particulier aux morts. Ce sentiment touche aussi l'être, plus précisément le poète qui doute de son identité, lui qui se sent mêlé à l'univers et séparé de son corps. L'interrogation et le flottement dans la référence sont les deux moyens les plus utilisés pour signaler cette identité problématique.

1. Interrogations sur l'identité

Les interrogations sur l'identité sont nombreuses tout au long du recueil.

> Qui est là?
> Quel est cet homme qui s'assied à notre table
> Avec cet air de sortir comme un trois-mâts du brouillard (*Apparition*)
>
> Quel est cet homme dont l'âme fait des signes solennels ? (*Apparition*)
>
> « Quel est celui-là qui s'avance (...) » (*Loin de l'humaine saison*)
>
> Sortant du fond de la Terre
> Suis-je différent des pierres? (*Loin de l'humaine saison*)

On pourrait en citer beaucoup d'autres. Ce qui est remarquable, c'est que la plupart du temps ces interrogations correspondent à l'apparition des êtres-univers. Ces êtres étranges, «—De quel monde venu ?—»(*Cœur*) intriguent. Ils sont faits de la même matière que l'univers et leur nature humaine se dissout dans celle de l'univers, ce qui a pour effet de dramatiser l'interrogation sur l'identité.

L'homme finalement se perd dans son propre monde intérieur. A force de vouloir effacer les frontières et tisser des liens, il se prend lui-même à ces «rets étoilés» et perd son identité. A travers ses interrogations, il montre le désir d'éclaircir le mystère, mais ces questions restent le plus souvent en suspens.

2. Flottement de la référence

Le flottement de la référence dans la plupart des poèmes indique combien cette identité est problématique. Dans un même poème, Supervielle parvient à égarer le lecteur qui ne sait plus de qui l'on parle. Par exemple, au début du poème *La table*, le poète est absent :

> L'homme, la femme, les enfants,
> A la table aérienne.

Il apparaît à travers une comparaison :

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

Puis enfin c'est le poète qui se retrouve autour de la table :

> Je reconnais les visages des miens autour de la lampe.

L'identité est toujours incertaine et susceptible de changer. L'homme est-il le poète, le double du poète, un autre ? Ces questions restent en suspens grâce à ces glissements imperceptibles dans les pronoms personnels qui rendent difficile l'élucidation.

Dans le poème *Disparition,* l'indécision est encore plus grande. Le locuteur est-il le je-poète que l'on trouve dans le reste du recueil, ou bien est-ce Guanamiru ? Quelle relation existe-t-il entre le je et Guanamiru, entre le locuteur et l'allocutaire ? L'idée du double devient triple et les cartes plus que jamais sont brouillées. L'identité se perd dans la complexité du jeu des personnes.

Vois, il est vide ce lit, bouleverse les couvertures,
Celui qui prononce ces mots à ton oreille, (...)
Celui qui dit ces mots, où est-il ? (...)
Ce n'est pas moi qui te renseignerai.
Fais ton métier, je fais le mien (...)
Ne cherche plus à devenir l'allié de mon squelette (...)
Qu'il te suffise de savoir
Si tu as posé des questions hypocrites (...)
«Avez-vous vu mon compagnon, le Señor ?»

Le jeu des personnes, l'imprécision des relations entre actants contribuent à signaler les incertitudes sur l'identité.

3. Le corps divisé

Le sentiment du dédoublement s'accompagne du sentiment de la séparation intérieure entre le corps et l'âme. Supervielle associe la poésie à un état de rêve et pour lui,

Rêver c'est oublier la matérialité du corps[1]

L'âme se défait de la matérialité du corps et c'est de là que naît le sentiment d'un divorce entre l'âme et le corps.

Ce pas lourd sur le trottoir
Je le reconnais c'est le mien,
Je l'entends partir au loin
Il s'est séparé de moi (*47 Boulevard Lannes*)

On aurait pu imaginer que le pas lourd était une métonymie pour désigner le corps et que l'âme, douée de parole, restait séparée du corps. Mais quelques vers plus loin, on retrouve le poète, celui qui parle, uni à ses os :

---

[1] Jules Supervielle, *En songeant à un art poétique*, p. 57 (voir bibliographie).

Je reste seul avec mes os
Dont j'entends les blancheurs confuses (*47 Boulevard Lannes*).

Ainsi, une fois encore, la frontière devient confuse entre le corps et l'âme. La séparation, le dédoublement intérieur prend ici un aspect inattendu.

Le poète semble être destiné à une quête vaine, lui qui ne parvient pas à retrouver les morts et en particulier ses parents par le souvenir. Et c'est pourtant eux qui, pour le poète, détiennent la clef de l'identité :

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

Les visions d'un monde unifié où seraient effacées les frontières font du poète un homme-univers à l'identité problématique. En même temps, le poète qui navigue dans ses rêves, sent que son âme et son corps se dédoublent, que son corps s'éloigne de lui. Ainsi, la fusion avec l'univers et la séparation entre le corps et l'âme plongent le poète dans le doute. Où trouver une réponse au cœur de cette tension entre la fusion et le dédoublement ?

Le poète cherche à reconstruire le souvenir, à se retrouver lui-même pour vaincre le sentiment douloureux de la séparation. Ce sont deux aspects de cette exploration des profondeurs intérieures.

Mais cette quête est toujours vaine (les morts sont inaccessibles, l'identité toujours problématique). Et l'impossibilité d'arriver au terme de cette recherche anime la démarche du poète. Ainsi, il ne cesse de tourner autour du Centre, du mystère de son origine, cherchant vainement à s'en rapprocher.

Conclusion

Malheureusement, faute de moyens techniques et de temps, nous n'avons pu faire varier le cadre de référence pour mieux cerner le style de *Gravitations*. Nous nous sommes principalement contenté d'étudier la structure interne du recueil en identifiant cependant le vocabulaire spécifique par rapport aux productions littéraires des XIXe et XXe siècles.
Il eut été particulièrement intéressant d'analyser l'ensemble des textes écrits par Supervielle et de voir en particulier comment les mêmes thèmes reviennent et se transforment dans les nouvelles, les poèmes et les pièces de théâtre. Par exemple, il eut été intéressant d'analyser la réécriture du poème *Le village sur les flots* dans la nouvelle *L'enfant de la haute mer*.
De même, nous aurions pu voir quelle place occupe Supervielle par rapport aux écrivains de son temps. Certains considèrent qu'il est resté à l'écart des avant-gardes des années 25. D'autres retrouvent au contraire dans son oeuvre des éléments qui manifestent le style d'une époque. Certains éléments de réponse auraient pu être apportés. On aurait pu aussi chercher à connaître la place de Supervielle face à la littérature hispano-américaine et française de son temps. Ainsi, en faisant varier le cadre de référence, la vision de *Gravitations* et de l'écriture de Supervielle aurait été plus complète. Nous avons quand même pu mettre à jour certaines des composantes du style.

L'approche statistique nous a permis dans un premier temps d'identifier les champs lexicaux caractéristiques de *Gravitations*. Nous disposions alors d'une série de voies d'accès au texte. La stylistique quantitative ne peut en aucune manière, pour le moment, se substituer à l'analyse stylistique, mais elle permet de mettre en évidence quelques uns des traits saillants du recueil dans le domaine lexical et ainsi *d'orienter* l'étude stylistique.

Une fois identifiés ces mondes lexicaux, on a examiné l'organisation et la combinaison de cette matière lexicale. L'univers de Supervielle ne puise dans le lexique que des éléments concrets et abstraits simples. En cela il est fidèle à sa recherche de la simplicité :

> Je n'ai guère connu la peur de la banalité qui hante la plupart des écrivains mais bien plutôt celle de l'incompréhension et de la singularité[1].

Mais la combinaison de ces termes, leurs associations inattendues et leurs entrelacements dans des images complexes construisent un univers unifié aux allures surnaturelles. Ainsi, la spécificité de l'écriture de *Gravitations* n'apparaît pas tant dans le choix d'un lexique que dans les combinaisons perverses qui en sont tirées.
A la surface, la poésie de Supervielle peut paraître limpide ; mais le mystère se réfugie dans les profondeurs.

Finalement, toutes ces visions d'un monde unifié et complexe reconstruisent l'état d'esprit qui correspond chez Supervielle à l'inspiration poétique :

> L'inspiration se manifeste chez moi par le sentiment que je suis partout à la fois, aussi bien dans l'espace que dans les diverses régions du cœur et de la pensée. (...) pour l'esprit mélangé de rêves, les contraires n'existent plus : l'affirmation et la négation deviennent une même chose, et aussi le passé et l'avenir, le désespoir et l'espérance, la folie et la raison, la mort et la vie[2].

Derrière ces images de l'unité et de la confusion, il reste toujours la trace de cette angoisse, la trace des «monstres intérieurs» qui habitent le poète. En dépit des efforts pour apprivoiser le

---

[1] Jules Supervielle, *En songeant à un art poétique*, p. 61 (voir bibliographie).

[2] Jules Supervielle, *En songeant à un art poétique*, pp. 63-64 (voir bibliographie).

cosmos intérieur, le monde reste sauvage et insaisissable dans son immensité spatiale et temporelle :

> Trop d'espace nous étouffe autant que s'il n'y en avait pas assez (*A une enfant*).

Gravitations est marqué par cette tension entre le désir de cohérence, le désir de saisir le monde dans sa globalité - en particulier pour retrouver le souvenir des morts, et sa propre origine - et le constat que le monde échappe à cette volonté d'encerclement.
L'espace et le temps nous séparent des autres et de nous-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Jules Supervielle

Boire à la source, Gallimard, 1951, 231 p. (épuisé)

Gravitations, Débarcadères, Gallimard, 1966, 224 p.

L'Arche de Noé, Gallimard, 1938, 188 p.

L'Enfant de la haute mer, Gallimard, 1972, 160 p.

L'Escalier, A la nuit, Gallimard, 1956, 192 p.

Le Forçat innocent, Les amis inconnus, Gallimard, 1969, 224 p.

Naissances, En songeant à un art poétique, Gallimard, 1951, 79 p.

Mille neuf cent trente-neuf-mille neuf cent quarante-cinq, Poèmes, Gallimard, 1946, 166 p.

Robinson, Gallimard, 1948, 192 p.

Schéhérazade, Gallimard, 1949, 186 p.

Ouvrages sur Jules Supervielle

ETIEMBLE (René), *Supervielle*, Paris, La bibliothèque idéale, Gallimard, 1960, 328 p.

FAVRE (Yves-Alain), *Supervielle, la rêverie et le chant dans Gravitations*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1981, 144 p.

HIDDLESTON (James A), *L'univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965, 240 p.

MANSUY (Michel), «Jules Supervielle», *Études sur l'imagination de la vie*, Paris, José Corti, 1970, 224 p.

ROBICHEZ (Jacques), *Gravitations, de Supervielle*, SEDES, 1981, 190 p.

SUPERVIELLE(Jules), ETIEMBLE (René), *Correspondances 1936-1959*, édition établie par Jeanine Etiemble, Paris, SEDES, 200 p.

Ouvrages généraux

BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, Point-Seuil, pp. 5-65.

BLANCHOT (Maurice), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, Folio-essai, 352 p.

BRUNET (Etienne), *Hyperbase, Notice d'utilisation*, CUMFID n°17, 84 p.

DUPRIEZ (Bernard), *Gradus, Les procédés littéraires*, Union Générale d'édition, 1984, 10/18, 544 p.

FOUCAULT (Michel), *Les mots et les choses*, Paris, Tel, Gallimard, 1966, 406 p.

FROMILHAGUE (Catherine), SANCIER (Anne), *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, 262 p.

GENETTE (Gérard), «L'univers réversible», *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp.9-20.

GENETTE (Gérard), «Langage poétique, poétique du langage», *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, Point-Seuil, pp. 123-153.

JAKOBSON (Roman), «Poétique», *Essais de linguistique générale,* Paris, Ed. de Minuit, 1963, 260 p.

LAFON Pierre, *Dépouillement et statistiques en lexicométrie*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1984, 219 p.

MAZALEYRAT (Jean), *Éléments de métrique française,* Paris, Armand Colin, 1974, 232 p.

MESCHONNIC (Henri), *Pour la poétique I*, Paris, NRF, Gallimard, 1970, 180 p.

MOLINIÉ (Georges), *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986, 213 p.

MOLINIÉ (Georges), *La stylistique,* Paris, Que sais-je, PUF, 1989, 128 p.

RICŒUR (Paul), *La métaphore vive*, Paris, Ed du Seuil, 1975.

ROUBAUD (Jacques), *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, Éditions Ramsay, 1988, (ED François Maspero 1978), 219 p.

SPITZER (Léo), *Études de style*, Paris, Tel, Gallimard, 1970, 534 p.

TODOROV (Tzevan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed du Seuil, 1970, 190 p.

ANNEXE : MOTS SPÉCIFIQUES DE *GRAVITATIONS* PAR RAPPORT AU TLF

Dans la colonne de gauche, on lit la fréquence du mot dans *Gravitations*, et dans la colonne de droite, la mesure de l'écart par rapport à la fréquence d'occurrence du terme dans un extrait de la base Frantext. Les mots sont classés du plus caractéristique (du recueil) au moins caractéristique.

70	ciel	31.0	6	écume	11.2
15	nuage	23.2	4	horizons	11.2
6	alentour	18.6	25	soleil	11.1
10	o	18.5	6	futur	10.9
53	terre	18.4	6	racines	10.8
15	étoiles	17.6	4	tournent	10.8
10	poissons	16.7	8	éternité	10.7
11	visages	16.4	12	cherche	10.6
6	distances	16.3	3	houle	10.6
6	noyé	16.1	4	soleils	10.6
17	oiseaux	16.1	13	espace	10.4
8	astres	15.3	3	mâts	10.4
10	étoile	14.2	7	anges	9.8
4	mât	14.0	27	fond	9.8
5	rivières	13.8	3	fourmis	9.8
10	vivants	13.8	19	voici	9.8
17	morts	13.6	29	âme	9.7
39	nuit	13.1	19	mer	9.7
4	égare	12.9	4	colonies	9.6
9	encor	12.7	3	gîte	9.6
8	mers	12.7	6	céleste	9.5
7	reconnais	12.6	8	hautes	9.5
23	tes	12.5	11	lune	9.5
6	devine	12.2	32	air	9.4
6	feuillage	12.2	7	forêts	9.4
8	aurore	12.1	5	marine	9.3
5	saute	12.1	5	seigneurs	9.3
45	coeur	11.8	5	bat	9.2
4	squelette	11.8	3	l	9.2
10	vagues	11.8	6	navire	9.2
4	circulaire	11.2	18	parmi	9.2

5	profondeurs	9.2
4	brille	9.1
7	océan	9.1
5	poisson	9.1
16	vent	9.1
4	marins	8.9
5	plumes	8.9
3	tigre	8.9
6	routes	8.8
20	autour	8.6
5	mondes	8.6
5	traverse	8.6
3	cueillir	8.5
8	forêt	8.5
6	pousser	8.5
6	paupières	8.4
8	infini	8.3
220	qui	8.3
3	germes	8.2
8	os	8.2
5	chanson	8.1
5	soupir	8.1
4	vertige	8.1
3	célestes	8.0
3	violettes	8.0
17	voit	8.0
3	planète	7.9
3	élance	7.8
4	tremble	7.8
323	les	7.7
5	miroir	7.7
17	regard	7.7
3	durement	7.6
3	fable	7.6
9	nul	7.6
5	ronde	7.6
7	toucher	7.6
21	loin	7.5
3	bouge	7.4
8	douceur	7.4
36	jour	7.4
4	roule	7.4
25	ton	7.4
10	avance	7.3
8	horizon	7.3
5	murmure	7.3
4	respire	7.3
3	aveugles	7.2
187	dans	7.2
4	foudre	7.2
3	fronts	7.2
2	abaisse	7.1
4	bec	7.1
4	plainte	7.1
4	vienne	7.1
3	bougie	7.0
5	creux	7.0
2	déroule	7.0
2	mourra	7.0
3	e	6.9
15	derrière	6.8
12	fais	6.8
6	nuages	6.8
2	circule	6.7
3	liquide	6.7
40	sous	6.7
5	nus	6.6
66	sans	6.6
6	ténèbres	6.6
2	brillent	6.5
2	lèvent	6.5
5	nue	6.5
2	ravir	6.5
4	sourd	6.5
6	attend	6.4
2	battements	6.4
2	mêlant	6.4
3	miens	6.4
18	mille	6.4
3	réveille	6.4
3	soulève	6.4
248	un	6.4
13	bruit	6.3
2	endormis	6.2
2	faille	6.2
18	mains	6.2
2	moissons	6.2
62	où	6.2
15	silence	6.2
5	tournant	6.2
2	barques	6.1
2	corbeille	6.1
3	fleuves	6.1
2	lierre	6.1
13	lumière	6.1
10	regarde	6.1
7	siècles	6.1
2	sourdement	6.1
9	cheval	6.0
3	disparaît	6.0
50	leur	6.0
34	mes	6.0
4	parts	6.0
6	prends	6.0
2	protège	6.0
2	ravin	6.0
5	rivière	6.0
3	rumeur	6.0

4	serons	6.0
5	surface	6.0
29	yeux	6.0
2	abeille	5.9
3	âges	5.9
2	aiguilles	5.9
3	éloigne	5.9
2	flottait	5.9
3	légers	5.9
2	lièvre	5.9
5	tourne	5.9
2	confuses	5.8
6	immobile	5.8
8	mémoire	5.8
13	pieds	5.8
5	voudrait	5.8
3	cherchent	5.7
2	confond	5.7
3	coule	5.7
2	lisse	5.7
3	mortes	5.7
28	ni	5.7
12	ombre	5.7
8	pierre	5.7
7	regards	5.7
2	rêvant	5.7
5	tourner	5.7
7	chair	5.6
2	couvertures	5.6
5	gorge	5.6
22	mort	5.6
3	statues	5.6
5	approche	5.5
2	cygne	5.5
4	oubli	5.5
2	peupliers	5.5
2	souffles	5.5
2	volant	5.5
3	coude	5.4
12	font	5.4
3	monts	5.4
7	oreille	5.4
2	pré	5.4
4	queue	5.4
2	rencontres	5.4
99	sur	5.4
3	tombent	5.4
13	tour	5.4
4	aube	5.3
2	dévoré	5.3
2	faiblement	5.3
3	marin	5.3
3	plante	5.3
3	trembler	5.3
2	brebis	5.2
2	christ	5.2
5	dur	5.2
2	flèches	5.2
6	morte	5.2
9	mourir	5.2
3	regardent	5.2
3	tonnerre	5.2
7	univers	5.2
3	brûle	5.1
2	cherchez	5.1
2	cils	5.1
2	familiers	5.1
4	fil	5.1
2	mâchoires	5.1
6	odeur	5.1
2	poussent	5.1
9	sourire	5.1
98	a	5.0
201	des	5.0
2	étouffe	5.0
24	jusqu'	5.0
4	toit	5.0
4	attente	4.9
3	clos	4.9
5	oiseau	4.9
4	paysage	4.9
2	restant	4.9
2	abîmes	4.8
2	chaudes	4.8
3	globe	4.8
8	lèvres	4.8
2	pic	4.8
2	saurai	4.8
2	tige	4.8
3	violente	4.8
4	vol	4.8
84	comme	4.7
2	mouche	4.7
3	plafond	4.7
3	reconnaît	4.7
2	sables	4.7
3	brouillard	4.6
2	cherchais	4.6
2	couches	4.6
2	enfonce	4.6
2	traversait	4.6
6	village	4.6
2	cime	4.5
388	et	4.5
9	front	4.5
2	invisibles	4.5
2	montent	4.5
2	prairie	4.5

3	prisonniers	4.5
6	sommeil	4.5
6	souvenirs	4.5
11	visage	4.5
2	équipage	4.4
3	herbes	4.4
3	lointain	4.4
5	montagnes	4.4
4	pleins	4.4
2	rives	4.4
2	roches	4.4
46	tu	4.4
4	aveugle	4.3
2	courtes	4.3
2	déesse	4.3
2	doré	4.3
10	face	4.3
6	maisons	4.3
2	matelots	4.3
2	penche	4.3
3	pensant	4.3
2	précède	4.3
3	restent	4.3
5	songe	4.3
3	statue	4.3
4	suit	4.3
2	volets	4.3
2	balcon	4.2
3	cimetière	4.2
8	noir	4.2
3	parfum	4.2
2	ponts	4.2
2	réveillé	4.2
2	sphère	4.2
5	chaleur	4.1
8	chemin	4.1
2	courbe	4.1
2	demandent	4.1
2	essaie	4.1
3	mètres	4.1
4	peinture	4.1
2	poil	4.1
102	s'	4.1
114	se	4.1
2	troupeaux	4.1
12	eau	4.0
5	eaux	4.0
5	faible	4.0
2	galop	4.0
3	garçons	4.0
4	monte	4.0
3	obscur	4.0
3	pareils	4.0
3	poussé	4.0
62	ses	4.0
5	viennent	4.0
17	voix	4.0
2	arc	3.9
5	bleu	3.9
2	boeufs	3.9
3	boulevard	3.9
3	chante	3.9
2	draps	3.9
5	entends	3.9
2	fouet	3.9
2	glisse	3.9
303	l'	3.9
3	lourde	3.9
2	lunettes	3.9
24	monde	3.9
3	prennent	3.9
2	quarts	3.9
5	souffle	3.9
6	vont	3.9
4	ailes	3.8
4	branches	3.8
13	bras	3.8
2	fantômes	3.8
17	main	3.8
4	naissance	3.8
2	perles	3.8
2	rosée	3.8
3	sachant	3.8
2	terrestre	3.8
9	travers	3.8
22	vers	3.8
8	âge	3.7
3	coupe	3.7
4	destinée	3.7
2	échappé	3.7
3	entr'	3.7
3	inquiète	3.7
320	le	3.7
10	long	3.7
3	noires	3.7
2	rouler	3.7
4	ancienne	3.6
3	atmosphère	3.6
2	attendent	3.6
2	balance	3.6
2	écart	3.6
4	élève	3.6
7	garde	3.6
4	herbe	3.6
2	pénètre	3.6
6	pensées	3.6
2	rapides	3.6
2	serpent	3.6

5	sol	3.6
2	tremblant	3.6
2	vigne	3.6
3	vivait	3.6
8	cent	3.5
4	centre	3.5
3	chiens	3.5
2	connaissent	3.5
13	enfant	3.5
3	équilibre	3.5
26	leurs	3.5
2	poches	3.5
2	sonore	3.5
6	arbres	3.4
2	astre	3.4
2	chevelure	3.4
2	couverts	3.4
2	lance	3.4
3	marbre	3.4
2	nid	3.4
7	parfois	3.4
4	source	3.4
18	te	3.4
2	cocher	3.3
5	couleur	3.3
4	entend	3.3
2	flancs	3.3
5	large	3.3
3	levant	3.3
4	ouvre	3.3
2	poussant	3.3
15	toi	3.3
2	vaisseau	3.3
2	venais	3.3
3	abîme	3.2
2	chêne	3.2
4	chien	3.2
2	côtes	3.2
3	désirs	3.2
5	dos	3.2
3	égal	3.2
2	entouré	3.2
2	insectes	3.2
4	longues	3.2
4	noirs	3.2
3	ombres	3.2
3	recherche	3.2
3	tire	3.2
2	attendez	3.1
2	barque	3.1
4	dessous	3.1
2	emporter	3.1
2	éteint	3.1
2	laine	3.1
7	plein	3.1
2	ruisseau	3.1
2	seize	3.1
2	sourde	3.1
8	table	3.1
2	témoignage	3.1
4	vague	3.1
2	voûte	3.1
2	brume	3.0
3	gestes	3.0
3	lampe	3.0
8	peur	3.0
3	savent	3.0
2	vapeur	3.0

CAHIER DE RECHERCHE

Récemment parus :

Information et organisation de la production : vers une division cognitive du travail, par Philippe Moati, El Mouhoub Mouhoud - Dynamique et mouvements longs dans la théorie évolutionniste du changement économique, par Philippe Moati - Méthodologie d'analyse de secteurs : pour une reformulation évolutionniste du "paradigme S-C-P", par Philippe Moati, N° 44, Avril 1993.

Durée du travail et conflits entre vie personnelle et vie professionnelle, par Franck Berthuit, Jean-Luc Volatier, N° 45, Avril 1993.

Où en est la consommation aujourd'hui ? Une enquête sur le consommateur français des années 90, par Saadi Lahlou, Aude Collerie de Borely, Valérie Beaudouin, N° 46, Avril 1993.

La qualité des enquêtes auprès de populations en difficulté d'insertion sociale, par Patrick Dubéchot, Michel Legros, N° 47, Avril 1993.

L'analyse lexicale : outil d'exploration des représentations - Réflexions illustrées par une quinzaine d'analyses de corpus d'origines très diverses, par Valérie Beaudouin, Saadi Lahlou, N° 48, Septembre 1993.

L'analyse lexicale : outil d'exploration des représentations - Résultats illustratifs - Annexe au Cahier de recherche N° 48, Valérie Beaudouin, Nathalie Boisbouvier, Pascale Hébel, Sonia Litman, Thierry Racaud, N° 48 bis, Septembre 1993.

Président : Bernard SCHAEFER Directeur : Robert ROCHEFORT
142, rue du Chevaleret, 75013 PARIS - Tél. : (1) 40.77.85.00

CRÉDOC

Centre de recherche pour l'Étude et l'Observation des Conditions de Vie