

REPUBLIQUE DU CAMEROUN

Paix – Travail – Patrie

UNIVERSITE DE YAOUNDE I
ECOLE NORMALE SUPERIEURE
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS



REPUBLIC OF CAMEROUN

Peace – Work – Fatherland

UNIVERSITY OF YAOUNDE I
HIGHER TEACHER TRAINING COLLEGE
DEPARTMENT OF FRENCH

LA THÉORIE MÜNCHÉENNE ET LA SURVIVANCE DU FORMALISME : UNE APPLICATION À PAROLES DE JACQUES PRÉVERT

Présentée en vue de l'obtention du Diplôme de Professeur de l'Enseignement
Secondaire deuxième grade
Mémoire de D.I.P.E.S II

Par :

Christie Mireille MBEZELE ANDZONGO
Licenciée ès Lettres modernes françaises

Sous la direction
François GUIYوبا
Professeur



Année Académique
2015-2016



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire de Yaoundé I. Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : biblio.centrale.uyi@gmail.com

WARNING

This document is the fruit of an intense hard work defended and accepted before a jury and made available to the entire University of Yaounde I community. All intellectual property rights are reserved to the author. This implies proper citation and referencing when using this document.

On the other hand, any unlawful act, plagiarism, unauthorized duplication will lead to Penal pursuits.

Contact: biblio.centrale.uyi@gmail.com

À ma famille

REMERCIEMENTS

Nos sincères remerciements vont à l'endroit de :

- Monsieur François Guiyoba qui a bien voulu diriger ce travail ;
- nos enseignants des départements de français et de sciences de l'éducation qui ont contribué à notre formation ;
- tous ceux qui ont participé d'une manière ou d'une autre à l'accomplissement de ce travail.

RÉSUMÉ

La problématique de notre travail peut se ramener à la question de savoir quelle est la place du formalisme dans la critique littéraire contemporaine ? En effet, le formalisme est une théorie littéraire du début du XXe siècle qui interprète les œuvres par le truchement de leurs formes et donc le critère de base est le jeu de mots. Cette technique d'approche des textes a été critiquée, jugée insuffisante pour aborder les textes. Cependant, à l'époque contemporaine, naît une théorie innovante en l'occurrence la théorie munchéenne qui stipule qu'une œuvre littéraire réussie est celle qui parvient à créer dans la psyché de son lecteur un effet de vie par le jeu cohérent de mots. Or c'est justement ce jeu de mots qui constitue l'objet essentiel du formalisme d'où la notion de survivance du formalisme dans la théorie münchéenne. Cette dernière reprend au sein de sa méthode certains éléments de la méthode formelle. Structuré en quatre chapitres, notre travail fait une étude comparatiste des deux théories, de leurs méthodes afin de relever les éléments de cette survivance et le rôle déterminant des formes dans la genèse ou la construction de l'effet de vie.

Mots clés : Effet de vie, formalisme, survivance, critique littéraire contemporaine, cohérence.

ABSTRACT

The problematic of this work goes back to the following question: what is the place of forms in the contemporary literary critic? In fact formalism is a theory that was developed by the beginning of the twentieth century; it intends to interpret art works through their forms relying on play on words. This text analysis technic has been criticized and found insufficient in understanding texts. However in the contemporary era, Marc Mathieu Munch developed a smart theory which stipulates that a successful art work is that one which can create in the psyche of the receiver a life effect through a coherent play on words. Yet it is obviously this play on words that makes up the core of formalism and leads to the notion of survival of formalism in munch's theory. This survival is perceived through consideration of some elements of the formal method such as the coherence of the structure and the play on words in Munch's method. Structured in four chapters, our work intends to carry out a comparative study of the two theories and their methods so as to highlight survival elements and the determining role of forms in the genesis or development of the life effect.

Key words: life effect, formalism, survival, contemporary literary critic, coherency.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Notre propos s'inscrit dans le cadre du formalisme qui est une théorie littéraire du début du XXe siècle mettant l'accent sur les formes des textes plutôt que le fond. Malgré les critiques acerbes faites au formalisme, sa revue de la littérature nous permet de constater qu'il n'est pas une théorie désuète ou caduque. En effet, les débats sur les formes des textes et la structure des textes datent du moyen âge voire de l'antiquité. L'évolution de ce domaine a été au fil des siècles en fonction de l'histoire, des courants littéraires et des recherches ou des innovations dans le domaine de la critique littéraire. Cette dernière a donc vu défiler une multitude de méthodes critiques chacune avec sa démarche, son originalité et son innovation. Ainsi, parler de méthode critique revient à analyser l'ensemble des techniques, des manières utilisées pour aborder, analyser et interpréter un texte pour déterminer sa valeur. Le domaine ciblé par notre étude est la forme et les techniques de création des textes littéraires. Il sera question pour nous de faire une historique des formes littéraires de l'antiquité jusqu'à nos jours. Une revue de la littérature sur le formalisme nous permettra de faire un bilan sur l'évolution des formes depuis les périodes anciennes, pour en relever les changements, les modifications, les innovations et la particularité de chaque siècle.

- L'ANTIQUITE ET LE MOYEN ÂGE

L'Antiquité et le moyen âge sont dominés par les genres poétiques comme l'épique, le sonnet, la tragédie. Ici il est question d'imiter les anciens et la tradition. La critique à cette époque n'est pas établie, c'est une critique de circonstance, car elle n'est pas systématique. Cette époque est également marquée par le grand prestige dont a joui l'un des plus grands auteurs latins de l'antiquité : Cicéron, elle connaît également d'excellents poètes latins tels Heldebert, dont les vers ne valent pas seulement par la qualité du style. Cicéron (55 av. J. C.) est un grand traducteur qui reprend le grec ancien, c'est ainsi qu'il définit lui-même dans *Orator ad Brutum* (sur *l'Orateur*) le mode de rédaction de ses synthèses philosophiques, par sélection et reformulation : « Je ne fais pas office de traducteur. Je conserve ce qui a été dit par ceux dont je fais le choix et j'y applique ma façon de penser ainsi que mon tour de style »¹. En ce qui concerne la rhétorique, six ouvrages de Cicéron ont été conservés, traitant de l'art de la rhétorique : *De inventione*, sur la composition de l'argumentation en rhétorique, *De Oratore* (*De l'Orateur*), sur l'art oratoire *Brutus sive dialogus de clarissioribus* (brève

¹R. Poncelet, *Cicéron traducteur de Platon, l'expression de la pensée complexe en latin classique*, Thèse, Université de Paris, E, de Boccard, 1953.

histoire de l'art oratoire romain), dédié à Marcus Junius Brutus *De optimogenereoratorum*, (*Sur le meilleur genre d'orateur*) *Orator ad Brutum* (*Sur l'Orateur*), dédié à Marcus Junius Brutus *De partitionibus oratoriae*, sur les subdivisions du discours *Topica*, éléments de l'argumentation, explications des *topoi* d'Aristote La datation du *De optimogenereoratorum*, (*Sur le meilleur genre d'orateur*) est incertaine, la chronologie de Kany-Turpin la propose en 52, sans certitude. Il va ensuite élaborer un vocabulaire spécifique pour rendre compte de la philosophie grecque. Au plus simple, Cicéron reprend directement le grec ancien, par exemple ἀήρ, aēr, qui devient le latin *aer* (l'air, un des quatre éléments, mot également tiré du grec *elementa*). Dans d'autres cas, il forge un néologisme latin, comme *qualitas* (qualité) équivalent du grec *poiotês*, ou *providentia* traduisant le grec *pronoia* (providence, ce qui veille sur les astres et les hommes, formée sur *videre*, voir).

Les recherches de Cicéron ont exercé une influence considérable sur la culture occidentale dans l'Antiquité, au Moyen Âge, à la Renaissance et à l'époque moderne. Ces textes seront utilisés dans l'enseignement, inspirés et copiés par d'autres poètes pendant de longs siècles. Cependant, la disparition de Cicéron et des orateurs de sa génération se traduit par le déclin de l'art oratoire même comme certains penseurs estiment que le goût a évolué au profit des formules brèves et brillantes ou de la précision du vocabulaire qui n'admet plus les lourdes périodes et les digressions cicéroniennes. Ainsi donc nous constatons que les textes de Cicéron ont dominé les siècles de l'antiquité au XV siècle. C'est donc en effet une époque dominée par la culture antique.

Toujours au moyen âge, Aristote parlait aussi de l'unité de l'action dans ses travaux sur la poétique des textes. En effet, il suggérait qu'un écrivain lors de la création de son œuvre devrait :

Constituer les parties des faits de telle sorte que le déplacement de quelques parties, ou sa suppression, entraîne une modification ou un changement dans l'ensemble car ce qu'on ajoute ou ce qu'on retranche, sans laisser une trace sensible n'est pas une partie (intégrante) de cet ensemble².

L'unité renvoie à l'harmonie, à la synchronie des éléments dans un texte, le texte est un tout indisséparable donc l'ajout, le retranchement ou le déplacement d'un élément peut perturber tout le système.

²Aristote, *De la poétique*, chapitre VIII, 325 avant J.C.

- XVI^e siècle

La pléiade a enrichie la langue française Ronsard et Du Bellay, inséparables depuis leur rencontre en 1547, fondent un groupe des gens de lettres qui prend le nom de Brigade et sera rebaptisé Pléiade en 1553. Elle se donne pour mission de redéfinir les règles poétiques. Du Bellay rédige *Défense et illustration de la langue française* en 1549 qui prône l'usage de langue française et repopularise les genres poétiques utilisés pendant l'antiquité : Elégie, Sonnet, Tragédie. Ce manifeste se veut être un nouvel art poétique qui s'inscrit ainsi en faux par rapport à l'*Art poétique* de Sébillet, paru en 1548³. En fait dans l'ouvrage de Sébillet, nous avons une orthographe qui n'est pas uniforme d'une page à l'autre, le même mot est écrit de deux ou trois manières différentes. Les difficultés sont d'ordre syntaxiques, lexicologiques, des erreurs matérielles, des défauts de clarté ou d'ordre ceci pouvant nuire à l'intelligence. C'est ainsi que les deux amis décident de créer un idéal militant qui trouve sa raison d'être dans l'histoire : défendre la langue, lui donner ses lettres de noblesse.

L'idéal des poètes de la Pléiade se construit sur la mise au placard de ce qui les a précédés. Ils mettent entre parenthèses les aspects séduisants de la production antérieure (poésie médiévale, marotique...) pour prôner la nécessité de purifier et renouveler la production poétique. C'est l'établissement des règles strictes de la littérature classique.

Pour eux, il faut promouvoir la langue française ; il s'agit de défendre la dignité de la langue et la création littéraire la poésie antique constitue en quelque sorte un archétype (c'est-à-dire un modèle qu'il faut continuer de suivre) de la poésie dont l'Antiquité s'était le plus rapprochée et qu'il s'agit de retrouver. C'est donc en quelque sorte l'établissement des règles strictes de la littérature classique.

Le langage poétique doit être autre, il se distingue du langage courant par la *copia*, l'abondance : enrichissement, amplification, augmentation. L'ornementation, les figures de style sont liées à l'essence même de la parole poétique. Ils parlent aussi de fleurissement ou d'épicerie car pour eux, les tropes relèvent la langue comme si le texte était un plat à déguster. Ainsi, Du Bellay, dans la *Défense et illustration*, examine de façon systématique la manière de créer des néologismes qui vont permettre d'enrichir la langue. Il déclare : « Ce n'est point chose vicieuse, mais grandement louable empreinte d'une langue étrangère les sentences et les mots et leurs approprier à la sienne. »⁴

³ Sébillet, *Art poétique Art. Pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancéz en la pöesie françoise*, 1548.

⁴J. Du Bellay *Défense et illustration de la langue française*, 1549.

Ronsard quant à lui écrit dans la *Préface de la franciade* écrit :

*Les ornant et enrichissant de Figures, Schèmes, Tropes, Métaphores, Phrases et périphrases eslongnées presque du tout, ou pour le moins séparées, de la prose triviale et vulgaire (car le style prosaïque est ennemi capital de l'éloquence poétique), et les illustrant de comparaisons bien adaptées de descriptions florides, c'est-à-dire enrichies de passements, broderies, tapisseries et entrelacements de fleurs poétiques, tant pour représenter la chose que pour l'ornement et splendeur des vers*⁵

Bien avant eux, Pierre Fabri dans l'œuvre *le Grand et vrai art de pleine rhétorique* en 1521 disait :

*La réflexion théorique sur la poésie, comme pour la rhétorique en général, s'inspire de la définition de la parole oratoire efficace. On distingue cinq parties : l'invention, l'élocution, la disposition, la mémoire, la prononciation... Rhétorique donc est science politique qui est appesement bien dire et parler selon l'enseignement de la langue pour suader et dissuader en sa matière et la disposer par partie et chacune aorner par beaux termes et le retenir par ordre en mémoire, et bien la prononcer*⁶

Il insiste ainsi sur la notion classique de persuader et dissuader, tout en soulignant en même temps la fonction civile de la rhétorique.

La Pléiade fut d'abord une grande aventure de l'esprit qui contribua à faire du français une langue littéraire. Ce courant a également contribué à élaborer les principes qui font les fondements de la poésie classique, fondements qui ont été ensuite pensés, réfléchis, contestés pour aboutir à la remise en cause d'une définition strictement formelle de la poésie et la mise en place d'une réflexion qui tend à chercher à comprendre ce qui fait l'essence de la poésie, de la poétique en-deçà de la forme qui n'est qu'un épiphénomène.

- XVIIe siècle

Siècle dominé par la préciosité (1610-1660). Les Précieux se retrouvent dans des salons littéraires. Ces organisations sont "fondées" par de grands aristocrates. Ils se développent initialement en Provence et à Paris. Pour y accéder, on doit avoir une noblesse de sang et une "noblesse de l'âme". Les femmes y sont actives.

On y discute dans un langage très appliqué avec l'usage de périphrases hyperboliques, de métaphores recherchées, de pointes et de néologismes est très utilisé dans les textes et poésies.

⁵P. Ronsard, *Préface de la franciade*

⁶ P. Fabri , *Le Grand vrai art de pleine rhétorique*, 1521.

A partir de 1660, c'est le classicisme, la réflexion intellectuelle, la recherche de la perfection formelle et la vie sociale qui cessent d'apparaître comme des sphères séparées. Bien plus qu'un mouvement esthétique, le classicisme apparaît comme une véritable vision du monde, où "tout n'est qu'ordre et beauté".

Boileau dans son *Art poétique*, établit un ensemble de règles, de canons esthétiques qu'il faut désormais suivre. Pour ce faire, il commence par s'attaquer au style de ses prédécesseurs (trop grotesque selon lui) pour instituer la simplicité. Il énonce des principes pour la littérature classique : la vraisemblance « le faux est toujours fade, ennuyeux et languissant [...] rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable »⁷. Toujours à propos de simplicité, il dit : « les figures de styles ne doivent pas obscurcir les idées de leurs auteurs mais au contraire exprimer avec d'avantage de clarté le message. »⁸.

- XVIIIe siècle

Le XVIIIe siècle s'inscrit dans une période le plus souvent définie par deux dates repères : 1715 et la mort de Louis XIV, et d'autre part, 1799, date du coup d'État de Bonaparte qui instaure le Consulat et met d'une certaine façon fin à la période révolutionnaire. Ce siècle est riche de plusieurs œuvres qui peuvent se rattacher au mouvement des Lumières et ses remises en cause des bases de la société.

Les genres et registres dominants sont : le discours, l'essai, la critique, les dialogues (argumentatif et délibératif), la lettre, le pamphlet, le conte philosophique, mais aussi le dictionnaire, l'encyclopédie, la comédie, le roman autobiographique et épistolaire et enfin le registre polémique, satirique et lyrique.

- XIXe siècle

A ce moment, moult courants littéraires vont voir le jour, parmi eux, le Romantisme qui met en avant l'expression des sentiments et des sensations en abolissant les règles strictes de la littérature classique. On observe une transformation formelle radicale, on utilise les contrastes comme sur l'opposition du beau et du laid, du sublime et du grotesque. Il prône la liberté et le naturel en art. Le Romantisme s'exerce dans les romans, la poésie (lyrique, épique ou engagé), le théâtre ainsi que les contes fantastiques. Les caractéristiques et principes

⁷Boileau, *Art poétique*, 1674.

⁸*Id.*

dominants sont : l'imagination et la sensibilité, l'expression du génie individuel, le goût pour l'exotisme, le mystère et la surnaturel, la poésie avec la libération du vers et le drame avec le mélange des genres.

A la suite du Romantisme, nous avons le Réalisme, le Naturalisme, le Parnasse avec Théophile Gautier (1811-1872), dont le nom est associé à une doctrine appelée l'Art pour l'Art, et qui souhaitait fonder une poésie qui n'ait pour finalité qu'elle-même, et se caractériserait par le simple culte de la beauté, de la forme et des descriptions. Théophile Gautier est l'un des chefs de file du Parnasse, un courant littéraire du XIXe siècle succédant au romantisme, et qui prônait les théories de « *l'Art pour l'Art* ». Ce mouvement faisait de l'esthétisme la seule finalité de la poésie. L'art pour l'art est une théorie pour laquelle l'art n'a d'autre fin que lui-même, il n'est pas un moyen pour exprimer autre chose, défendre un point de vue par exemple. D'où le culte de la beauté pour elle-même. Selon Gautier, « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. »⁹. C'est l'embellissement des formes un texte est bien écrit quand ses formes sont belles, mais aussi quand son auteur est éloquent. Par exemple dans une œuvre qui parle d'amour, on aura une histoire d'amour fascinante, qui se passe dans un lieu extraordinaire, un temps magique et avec des personnages de rêve. Nous comprenons donc qu'à cette époque, on lie encore art et beauté ce qui n'est plus forcément le cas aujourd'hui.

Dans cette période, le genre dominant est la poésie. Les caractéristiques et principes dominants sont : l'art pour l'art, le culte de la beauté et de la forme, l'élitisme et l'aristocratie. La thématique étudiée est : la beauté.

Nous avons aussi le symbolisme : le mouvement, qui naîtra parmi les écrivains français et belges, gagnera les peintres. Ils exprimeront leur rejet du naturalisme impressionniste, du réalisme ainsi que du scientisme et apporteront leur contribution à la naissance d'une harmonie entre toutes les formes d'art.

Parmi eux il y a Baudelaire avec *Les Fleurs du mal*, *l'Albatros* où il dit « le poète est un prince des nuées »¹⁰, il met en exergue le génie qui est l'esprit créateur, spontané, artistique. Utilisation des allégories mais jamais le mot n'est prononcé. En effet, les classiques

⁹Christiane Lauvergnat-Gagnière, Anne Paupert, Yves Stalloni, Gilles Vannier, Daniel Berger (dir.), *Précis de littérature française*, citant Théophile Gautier, 2^e édition, Paris, Armand Colin, Coll. Lettres sup., 2009, p. 238.

¹⁰C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal* « l'Albatros » p. 129

sont contre l'enrichissement de la langue et veulent s'en tenir à une littérature du choix des moyens d'expression, à l'opposé, les progressistes comme Hugo réclament la liberté dans le choix des moyens d'expression et l'affranchissement des barrières et contraintes de la rhétorique. Hugo dans *La Préface de Cromwell* dira : « Mort à la rhétorique et pais à la syntaxe ». Pour exprimer ce désir de liberté.

-XXe siècle

Le XXe siècle quant à lui est le siècle des multiples drames : la crise économique de 1929, les deux guerres mondiales et leurs cortèges d'horreurs etc. C'est la faillite des croyances, des idéologies, le déclin des maîtres à penser ce qui entraîne une remise en question des formes littéraires. C'est au XXe siècle que la critique littéraire va beaucoup se développer. On observe une pléthore de méthodes critiques parmi lesquelles : le formalisme, la poétique, la narratologie, la sémiotique, l'intertextualité, le structuralisme etc. Tous les genres vont être affectés par cette crise de valeur et de pratiques de la littérature. C'est la naissance du nouveau roman, du nouveau théâtre, un autre courant littéraire va naître au début du siècle appelé surréalisme, caractérisé par son ton et ses propos subversifs envers les institutions, valeurs et comportements de la société. C'est un courant dominé par la fantaisie, l'invention, l'écriture automatique. Le poète cesse de sentir le monde, il doit refaire la vie, le monde avec les mots. Paul Eluard dira à cet effet que : les mots gagnent. Pour les surréalistes, on refait le monde avec trois moyens : les mots, l'érotisme et l'humour au moyen du langage poétique. C'est un jeu pour le poète, des nouvelles formes naissent spontanément, d'une beauté rarement égalée si bien que Gille Vincent a dit qu'avec eux, les mots font l'amour : la poésie se fait sur un lit comme l'amour ajouta André Breton. Parmi eux, Jacques Prévert dans *Paroles*, se démarque par un brillant travail et marque un tournant décisif grâce à son usage du langage courant et des multiples fantaisies. Dès sa sortie en 1946, *Paroles* connaît un succès immédiat et sera rééditée plusieurs fois dont l'édition la plus récente date de 1972. A cause des écarts tant au niveau du langage que de la forme, cette œuvre va connaître de nombreuses critiques.

- XXIe siècle

À la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle c'est le développement des post-structuralismes qui stipulent que l'étude des œuvres, des textes littéraires ne doit pas se limiter à la mise en exergue de sa forme ou de sa structure interne, elle doit tenir compte des éléments

hors texte pour que son étude et sa compréhension soient complète. Il faut donc dépasser la forme du texte en allant au-delà, ainsi perçue, les formes s'avèrent insuffisantes et sont considérées comme un simple outil d'analyse. Tel est l'apport des travaux de Munch sur les formes littéraires. Pour lui : « un objet a une forme artistique lorsque l'esprit humain est fortement tenté d'en repérer- analyser-nommer ou reconnaître la disposition relative des éléments »¹¹. Ainsi donc, analyser les formes d'une œuvre ne suffit pas pour déterminer sa réussite ou son échec, pour lui l'esthétique est un outil important, nécessaire, mais insuffisant, la seule chose au monde qui permet de le faire c'est le cerveau humain, il dit :

*La fonction poétique de Jakobson est un outil nécessaire mais il n'est pas suffisant. Il ne repère pas les beautés ; il repère seulement la prétention à la beauté, c'est-à-dire qu'il ne fait pas la différence la réussite et l'échec. Or en matière de valeur, la seule chose qui compte vraiment est celle de la réussite et de l'échec. Ce que les auteurs et les lecteurs recherchent toujours en premier, c'est le plaisir de lire. Les textes qui ne produisent pas le plaisir mais qui affectent l'usage intensif de la fonction poétique sont particulièrement pénibles dans toutes les langues [...]. La fonction poétique de Jakobson ne permet pas de repérer les beautés d'un texte. Il n'y a qu'un seul outil au monde qui le peut, c'est la psyché d'une lecture individuelle [...]. On ne pourra jamais trouver d'autre outil pour juger de la valeur d'une œuvre que le cerveau humain parce que l'œuvre a été faite pour lui et pour lui seul*¹²

Selon ce théoricien, l'art littéraire se définit et se distingue par son effet de vie sur son récepteur en sorte donc que : « une œuvre d'art littéraire réussie est celle qui crée dans la psyché du lecteur-auditeur l'effet de vie »¹³. Depuis la découverte du concept de l'effet de vie, des critiques abondent en vue d'une contribution. Dans : *formes et réception, Rencontres interartistiques de l'effet de vie* paru en 2015, Munch s'interroge sur la place des formes dans la genèse de l'effet de vie. Dans la même parution, Lopopolo parle des formes littéraires en ces termes :

*Dans le domaine littéraire, quand on parle de la forme, on se réfère généralement aux mots, aux structures narratives, aux procédés stylistiques qui, dans l'ensemble, réussissent à transmettre un fond voulu par l'auteur de l'œuvre. C'est pourquoi la notion de forme tend à s'identifier à l'œuvre communicativement réussie, l'un des sujets au cœur de la pensée de Munch*¹⁴

Toujours à propos des formes, Munch dira :

¹¹M. M Münch., *Formes et réception, Rencontres interartistiques de l'effet de vie*, Honoré Champion, Novembre, 2015, P. 8

¹²Münch M. M., *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2004, P. 219

¹³*Id.*

¹⁴

Le mot enargeia, qui se compose de l'adjectif argos (clair, blanc, brillant), est l'une des manières dont l'Antiquité a exprimé l'invariant de l'effet de vie. De fait, l'enargeia est la vivacité caractéristique d'une narration, d'une description, d'une argumentation ou bien des vers d'un poème, quand ils parviennent à mettre effectivement sous les yeux du lecteur des choses évoquées avec les mots. Elle est donc la vigueur qui fait de la littérature un art vivant, dans la mesure où elle montre la fiction textuelle comme si c'était une vraie présence, c'est-à-dire dans la mesure où : Son principe peut être trouvé dans un surcroît de présence donné aux mots, un surcroît tel que l'effet de sens qui est normalement celui de la communication se métamorphose en effet de vie. [...] J'ai déjà eu l'occasion de dire à propos d'un autre raisonnement que tout le théâtre est fondé sur la présence de l'acteur. En observant cette vérité du point de vue de la littérature, qui est un des arts du théâtre, on voit qu'elle confie le mot à l'acteur pour lui donner plus de présence. Aussitôt, il s'incarne, ce mot, il s'enrichit d'une voix, d'une situation, d'un corps et d'un décor et finalement de toute une vie concrète. Elle augmente ainsi de beaucoup ses chances de réussir son effet de vie auprès des spectateurs. Mais ce surcroît de présence n'est pas propre au théâtre, c'est le principe de tout l'art littéraire. C'est pourquoi l'enargeia n'est pas simplement une figure de rhétoriques, mais elle abandonne l'ordre du figural, du scripturaire et du linguistique pour celui du factuel, du physique et du dynamique »¹⁵

Nous comprenons donc que l'étude sur les formes en littérature a toujours été au centre des débats, c'est un domaine ouvert à la créativité, il évolue sans cesse, il n'est ni constant, ni statique, c'est un domaine atemporel que les innovations ne cessent d'enrichir. Les formes littéraires varient donc d'un auteur à l'autre et leur génie créateur respectif.

Pour ne pas rester dans un cadre purement théorique, notre travail aura pour « territoire d'analyse »¹⁶ *Paroles* de Prévert dans lequel nous analyserons les multiples formes des poèmes afin de voir comment ces dernières jouent un rôle déterminant dans l'expression des idées du poète. Dès sa sortie en 1946, ce recueil connaît un succès immédiat. Il est publié dans un contexte de crise civilisationnelle aiguë, marquée par les deux guerres mondiales (1914-1918 et 1939-1945) et la récession de 1929. Paul Valéry prend conscience de cette crise dans un cri devenu célèbre et au travers duquel lui apparaît comme une révélation le caractère essentiellement mortel de la civilisation. Cette dernière ne s'avère être en définitive qu'un tissu d'illusion, aussi note-t-on le silence de Dieu face aux massacres des guerres, et souffrances diverses d'où l'expression des velléités d'autodivination ou d'autodéfinition.

Dans ces conditions, un auteur comme Prévert, vestige de cette période de l'histoire, ne peut que se livrer à la remise en question des institutions sociales parce qu'elles entretiennent les germes de cette décadence civilisationnelle. Pour ce faire, le poète choisit une écriture anticonformiste c'est-à-dire qui fait fi des règles de la poésie classique, trop

¹⁵M. M. Münch, *Formes et réception, Rencontres interartistiques de l'effet de vie*, Honoré Champion, Novembre, 2015, p.230-231.

¹⁶Selon Bernard Toussaint, le corpus est le « territoire d'analyse », dans lequel on applique une théorie ou on vérifie une hypothèse.

contraignantes pour lui, libre. Elle est faite de grandes innovations dont le mélange des genres et des arts. Il sera question pour nous d'analyser formes fantaisistes, ambigües, complexes de Paroles afin de dégager leur rôle déterminant dans l'intention communicationnelle du poète. Pour une étude de cette envergure, nous ne sommes pas partie de rien, puisque Paroles de par son énorme et éclatant succès a suscité de nombreux critiques. Ainsi les contributions très importantes de quelques auteurs ayant effectués des travaux sur ce recueil, ainsi, à nos jours une multitude d'ouvrages, articles, mémoires et thèses existent sur cette œuvre.

Les recherches de Gasigla-Laster¹⁷ ont été d'un intérêt particulier, car elles donnent des explications succinctes mais très intéressantes sur le style et la personnalité de Prévert et sont une description des thèmes majeurs abordés dans l'œuvre. Puis nous avons le mémoire de fin de première année de doctorat nouveau régime de Signe Fongang sur *l'univers poétique de Prévert, Essai de lecture psychocritique*.¹⁸ Aussi, dans la faculté des arts, lettres et Sciences Humaines, filières lettres modernes françaises de l'Université de Yaoundé I, nous avons consulté le mémoire de Bomba sur *L'imagerie populaire dans Paroles de J. Prévert* où il explore les idées, les sons, les sens du recueil.¹⁹

À l'Ecole normale supérieure, nous avons le mémoire en vue de l'obtention du DIPES II de Gacheu Leukam (2009-2010) sur *L'étude d'une œuvre poétique intégrale sous le prisme d'une théorie descriptive : cas de Paroles de J. Prévert* où elle lit le recueil par le truchement d'une écriture imagée et picturale en interprétant les différents tableaux descriptifs.²⁰ Dans la même école, nous avons le mémoire de Mbamba (2005) sur *L'image littéraire dans Paroles de J. Prévert* où il démontre que la rhétorique occupe une grande place et que par l'image Prévert exprime sa manière de voir et de penser le monde.²¹ Nous pouvons aussi ajouter les travaux de Nadine Flore Maagang (2012- 2013) qui avait pour thème ; « L'intermédialité et la quête de l'absolu dans Paroles de Jacques Prévert ». Elle fait une lecture minutieuse des poèmes du recueil et démontre qu'ils sont un mélange de plusieurs arts à l'instar du cinéma,

¹⁷D. Gasiglia-Laster, *Jacques Prévert, « celui qui rouge de cœur »* Gallimard, Paris, 1993.

¹⁸Signe Fongang, *Univers poétique de Prévert, essai d'une lecture psychocritique*, Mémoire de fin de première année de Doctorat.

¹⁹F. Bomba, *Imagerie populaire dans paroles de Jacques Prévert*, Faculté des arts, lettres et sciences humaines, Université de Yaoundé I.

²⁰B. L. Gacheu Leukam, *Étude d'une œuvre poétique intégrale sous le prisme d'une théorie descriptive : cas de Paroles de Jacques Prévert*, Mémoire en vue de l'obtention du DIPES II, ENS-Yaoundé, 2010.

²¹F. Mbamba, *L'Image littéraire dans Paroles de Jacques Prévert*, Mémoire en vue de l'obtention du DIPES II, ENS-Yaoundé, 2005.

de la musique, de la peinture, de la poésie... Son analyse consiste à déceler les préoccupations ontologiques qui se cachent derrière l'intrication des arts dans l'œuvre de Prévert.

De plus nous avons les travaux de Soler : « *Des mots, des figures, des personnes : une étude de quelques aspects de Paroles* »²² dont l'analyse et les multiples figures de style répertoriées nous ont permis d'avancer dans nos recherches. Nous avons aussi les travaux de Bigaudi Bilong et Guiyoba (2012) dans l'article « *Effet de vie dans Paroles* » plus précisément dans le poème « *La chanson du géolier* »²³ où ils démontrent la richesse de ce texte en termes d'effet de vie et le sentiment de plénitude qui se dégage du lecteur.

Dans notre cas, l'analyse d'extraits de *Paroles* par le truchement de la théorie munchéenne, nous permettra de montrer comment cette théorie innovante du XXI^e siècle perpétue au sein de sa méthode la survivance du formalisme dans la critique littéraire contemporaine. En effet, le formalisme qui a perdu ses lettres de noblesses à peine né, s'avère toujours déterminant pour l'écrivain en pleine création. Il sera question pour nous de montrer comment Prévert s'appuie fortement sur les formes spectaculaires de ses poèmes pour exprimer ses pensées d'où la notion de survivance. Notre analyse nous permettra aussi de démontrer que le formalisme survit à travers la théorie munchéenne. Notre travail se démarque des précédents parce qu'il fait l'état actuel des formes littéraires, en montrant comment le critère formel demeure au centre de la création littéraire et c'est ce qui justifie le choix de notre corpus qui brille par les formes qu'il renferme.

À la fin de cette revue de la littérature, il apparaît que le formalisme occupe une place de choix dans la critique littéraire contemporaine. Sa survivance nous amène à nous poser plusieurs questions donc la principale est : comment s'explique ou mieux comment se manifeste cette survivance du formalisme dans la critique littéraire contemporaine ? Cette question nous permet de poser en guise d'hypothèse générale que la survivance du formalisme dans la critique littéraire contemporaine peut s'observer dans la théorie munchéenne à travers la prise en compte du critère formel comme critère de base. De ce fait,

²²R. A. Soler, *Des mots, des figures, des personnages : une étude de quelques aspects de Paroles de Jacques Prévert*, Universidade federal Do Rio grande Do Sul, Instituto de letras, Programa de Pós-Graduação em letras, Areas de literaturas francesa et francofonas, 2001.

²³Bigaudi Bilong et F. Guiyoba, *L'Effet de vie dans Paroles de Jacques Prévert*, in *Entrelacs des arts et effet de vie*, Harmattan, Paris, 2012.

N. F. Maagang, *L'Intermédialité et la quête de l'absolu dans Paroles de Jacques Prévert*, 2013.

la problématique qui découle du problème posé ci-dessus s'articule autour des préoccupations suivantes :

- Qu'est-ce que le formalisme ?
- A quoi réfère la théorie munchéenne ? Dans quelle mesure peut-on affirmer qu'elle est une reprise du formalisme ?
- En quoi l'analyse de *Paroles* par le truchement de la théorie munchéenne perpétue-t-elle la méthode formelle dans la critique littéraire contemporaine ?
- Quels sont les éléments du formalisme qu'on retrouve dans la théorie munchéenne ?

Ces multiples questions nous permettent d'envisager les hypothèses secondaires suivantes :

- Hypothèse 1 : Le formalisme peut se définir comme un mouvement littéraire et artistique qui met l'accent sur les formes et les structures des textes. C'est le respect scrupuleux, l'attachement excessif aux formes littéraires. Il nous propose d'étudier le texte par le biais de ses formes. Le développement de cette théorie littéraire nous amènent à convoquer les multiples travaux des formalistes dans les domaines des structures narratives, la stylistique, rythmiques, des sonorités et autres ; car ce groupe ne réunissait pas uniquement les théoriciens de la littérature mais aussi des linguistes.
- Hypothèse 2 : La théorie munchéenne stipule qu'une œuvre réussie est celle qui parvient à créer dans la psyché du lecteur un effet de vie par le jeu cohérent des mots. Or, c'est justement ce jeu de mots qui constitue l'objet essentiel du formalisme d'où la notion de survivance du formalisme dans la théorie munchéenne. Pour vérifier cette hypothèse, nous nous appuyerons sur la théorie munchéenne afin de voir dans quelle mesure cette dernière peut constituer une reprise.
- Hypothèse 3 : L'application de la méthode des invariants de la théorie munchéenne dans *Paroles* pourrait perpétuer la survivance du formalisme dans la critique littéraire contemporaine car elle nous permettra de voir comment le poète s'appuie fortement sur les formes de ses poèmes pour véhiculer ses idées. Pour vérifier cette hypothèse, nous convoquerons une fois de plus la méthode des invariants de la théorie munchéenne afin de voir comment les formes spectaculaires de *Paroles* jouent un rôle déterminant dans l'expression des idées du poète.
- Hypothèse 4 : Si les éléments de base de la théorie formelle tels que la structure de l'œuvre, la cohérence thématique, le jeu de mots se retrouvent comme outils clés de la méthode des invariants de la théorie munchéenne, alors, on pourrait parler de

survivance du formalisme. Pour vérifier cette hypothèse, nous ferons une étude comparative des deux méthodes afin de repérer les éléments repris.

- Pour décrire de manière succincte cette survivance des formes dans la critique littéraire contemporaine, nous avons subdivisé notre travail en quatre chapitres. Le premier fait la présentation intégrale de la méthode formelle de la définition du formalisme en passant par son origine, son objet, ses concepts de bases, ses auteurs, sa méthode, ainsi que ses apports et limites. Le deuxième chapitre porte sur les vestiges c'est-à-dire les marques et les traces du formalisme dans la théorie munchéenne ainsi que son innovation dans la critique littéraire contemporaine. Le troisième quant à lui fait une application la théorie munchéenne à quelques poèmes extraits de Paroles afin de voir comment cette théorie s'appuie sur les formes des textes pour émouvoir le lecteur d'où la survivance du formalisme dans cette théorie contemporaine innovante. Le dernier chapitre fait un bilan sur les éléments de la survivance tout en montrant son apport dans la théorie munchéenne.

CHAPITRE I : LE FORMALISME

L'analyse ou l'interprétation des textes littéraires se fait à travers plusieurs techniques d'approches. Le formalisme est une théorie du début du XXe siècle qui se démarque des interprétations philosophique, sociologique, psychologique, et autres en développant le principe de l'immanence textuelle c'est-à-dire l'étude du texte en lui et par lui-même. Or l'on sait qu'une théorie c'est une définition, une histoire, des auteurs, un objet et des concepts de base, une méthode et enfin l'originalité ou les apports. De ce fait, la problématique de ce chapitre s'articule autour des questions suivantes : Qu'est-ce que le formalisme ? Quelle son origine et son évolution ? Quels sont ses auteurs et son objet et sa méthode ? A l'état actuel, quelle est sa fortune ? Pour répondre à cette série de questions, le présent chapitre fait une présentation intégrale du formalisme. De la définition, à son origine, passant par son évolution, ses précurseurs, son objet et ses concepts de base pour aboutir à une réflexion épistémologique du formalisme dégagent ainsi ses apports.

I-1- DÉFINITION, ORIGINE, OBJET ET AUTEURS

En littérature les formes renvoient au groupement des mots et à leur manipulation et aux rapports qu'ils entretiennent entre eux lors de la création d'une œuvre par un auteur. C'est elles qui lui permettent d'atteindre le sens et le but recherché. De ce fait à quoi renvoie la notion de Formalisme ? Quel est son origine ?, sur quoi se base-t-il ? Et enfin quels sont ses auteurs. Pour mieux appréhender cette notion, notre travail consiste à la définir en passant par ses origines, son évolution et ses concepts de base.

I-1-1- Origine du formalisme

Le formalisme est d'origine russe. Il naît de la réunion de plusieurs cercles d'étude et de recherches dont les plus importants étaient l'OPOIAZ (société pour l'étude du langage poétique) de St Peters bourg et le cercle de linguistes de Moscow groupant les problèmes de

la critique littéraire entre 1915-1930. Ce mouvement regroupe les théoriciens de la littérature mais aussi les linguistes. Il est l'aboutissement de plusieurs années de travail sur les théories littéraires, nées à l'aube de la révolution, développées pendant les premières années soviétiques, enfin redécouvertes après le dégel en URSS comme en occident. Il se développe tout au long du XXe siècle.

I-1-2- Définition

Le dictionnaire philosophique²⁴ définit le formalisme comme une méthode de l'art, foncièrement esthétisante et opposée au réalisme, qui fait de la forme une valeur absolue. Il réunit un grand nombre d'écoles et de courants (futurisme, cubisme, surréalisme, expressionnisme etc.). Cette définition met en exergue la valeur autonome, le primat des formes et les structures dans les œuvres d'arts. C'est l'attachement excessif, exclusif aux règles d'écritures et aux procédés stylistiques utilisés par un auteur dans son œuvre. Erlih quant à lui parlera de formalisme en tant qu'un courant antipsychologique des sciences du langage du début du XXe siècle.

Eikhenbaum en 1925, définit le formalisme comme une « *science autonome ayant pour objet la littérature considérée comme série spécifique de faits* »²⁵. Elle rompt avec l'esthétique, la philosophie, la psychologie etc.

En effet, dès 1919, Jacobson formulait en ces termes le point de départ de leurs recherches : « si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le procédé comme leur personnage unique »²⁶. Il ajoute que « la poésie c'est le langage dans sa fonction esthétique. Ainsi donc, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité c'est à dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire »²⁷. C'est la mise en exergue des qualités intrinsèques du matériau littéraire. Cela stipule que la construction du sens d'un texte se fait à travers l'étude et l'analyse des structures narratives, stylistiques, rythmiques, sonores des œuvres. Ainsi donc, l'œuvre est une forme ou compte les rapports entre éléments constitutifs (matériaux et procédés).

I-1-3- Historique

²⁴ A. Lalande, *Dictionnaire philosophique*, traduit du russe sous la direction de I. Frolov, Edition du progrès, Union Soviétique 1985.

²⁵ Eikhenbaum (1925).

²⁶ J. Roman, « La nouvelle poésie russe », in *Huit questions de poétique*, Trad. Fse, Paris, Ed. du Seuil, 1919. Coll. (points), 1977. P. 17.

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

L'étude sur les formes et les structures des textes datent d'Aristote. En effet, vers 335 av. J.C, il publie un livre : « *De la poétique* » portant sur l'art poétique l'influence de ses travaux n'est pas immédiate sur les recherches des siècles suivants. Le moyen âge est focalisé sur Horace, dominé par la codification des règles de l'art. C'est à partir de la renaissance que la référence à Aristote devient obligatoire. Aristote vise la constitution d'une théorie interne, générale de la littérature. Il va l'appliquer par la suite sur deux genres à savoir l'épopée et la tragédie. En effet, Aristote reprend le terme « mimésis » à Platon. Ici l'œuvre d'art est une imitation de l'objet produit par l'artisan ou la nature. Il va distinguer six éléments qui caractérisent la tragédie : l'histoire, les caractères, l'expression verbale, la pensée, la mise en scène et le chant. La poétique d'Aristote s'articule autour de plusieurs points parmi lesquels : l'analyse des différentes formes de productions poétiques à savoir la façon dont elles représentent leur objet. Est-ce qu'elles représentent l'objet comme il l'est, en mieux ou en pire. De plus, les moyens pour représenter cet objet par le truchement des mots, des images... Et la manière dont le poète intervient dans le récit : il intervient dans le récit ou est-il absent ? Un autre sujet important est celui de « *l'unité de l'action* » au chapitre VIII. Il parle aussi du plaisir esthétique qui est produit par l'émotion que provoque l'œuvre qui touche et excite nos passions : « Il s'agit non seulement d'imiter une action dans son ensemble, mais aussi les faits capables d'exciter la terreur et la pitié, et ces émotions naissent surtout et encore plus, lorsque les faits s'enchainent contre notre attente »²⁸. Pour lui donc, l'expression est la manifestation de la pensée à travers les mots. Ses recherches ont influencé la réflexion occidentale sur l'art pendant de nombreux siècles et suscité de nombreux débats. C'est ainsi qu'il va fournir aux auteurs de la tragédie de multiples règles techniques donc le classicisme français fera l'écho. Nous comprenons dès lors que la poétique est une théorie interne de la littérature et qu'elle s'applique aux choix faits par un auteur lors de la création de son œuvre : dans l'ordre de la thématique, de la composition, du style, etc., ou alors peut désigner les codes narratifs construits par une école littéraire c'est –à dire l'ensemble de règles pratiques dont l'emploi peut devenir obligatoire. A partir du XVIIe et XVIIIe siècle, la poétique va évoluer et l'on verra se constituer les théories dites pragmatiques qui s'intéressent davantage au rapport œuvre et lecteur, puis on aura le développement des théories dites expressives comme le romantisme mettra l'accent sur l'auteur et son génie personnel, le symbolisme va quant à lui inaugurer l'ère des théories dites objectives qui décrivent l'œuvre en tant que telle.

²⁸ Aristote (op. cit).

Depuis le début du XXe siècle, la critique littéraire va beaucoup évoluer dans plusieurs pays, la poétique va se développer avec l'école morphologique en Allemagne, le « New Criticism » aux Etats Unis et en Angleterre, l'analyse structurale en France, et le formalisme en Russie.

I-1-4- Les Auteurs

Au début, les représentants étaient presque étudiants, parmi eux nous avons Peter Bogatyrev futur spécialiste du folklore russe, G.O. Vinoker linguiste. Nous pouvons aussi citer Vladimir Propp, et Tomachevski, J Tynianov Roman Jakobson, Victor Chlovski etc.

Chklovski Viktor, figure marquante du formalisme russe fondateur de l'OPOÏAZ, poète et théoricien de la littérature ; adepte du futurisme et du langage transmental (*zaoum*), il en prend la défense dans son manifeste *La Résurrection du mot*, paru en 1914 à Moscou et qui est considéré aussi comme l'acte de naissance du formalisme russe en opérant la synthèse de la poésie d'avant-garde et de la linguistique contemporaine (Baudouin de Courtenay).

Eichenbaum (1886-1959), l'un des piliers du formalisme dans sa seconde phase, lié à Jirmounski depuis l'Université de Saint-Pétersbourg où ils avaient eu un maître commun, Friedrich Braun ; on lui doit alors, entre autres, la théorisation des formes verbales de la narration.

Iakoubinski (1892-1945), linguiste, élève de Baudouin de Courtenay, Vasmer, Chakhmatov et Chtcherba à l'Université de Saint-Pétersbourg ; à la fois phonéticien et poéticien, participe aux travaux de l'OPOÏAZ en rédigeant des études sur la structure phonétique du vers. S'inscrit déjà dans une perspective énonciative avec son étude «*De la parole dialogale*».

Jakobson (1896-1982), à la fois linguiste et théoricien de la littérature dont l'œuvre multiforme embrasse tous les domaines de la slavistique ; membre fondateur du Cercle linguistique de Moscou en 1915, il est proche ensuite du formalisme et des mouvements littéraires d'avant-garde (futurisme...) ; émigre en Tchécoslovaquie qu'il quitte en 1939 pour les États-Unis, il a animé avec Troubetzkoy le Cercle linguistique de Prague de 1928 à 1938 que beaucoup considèrent à l'origine du structuralisme ; il est considéré comme le dernier des formalistes et ses témoignages sont essentiels pour l'histoire de ce mouvement et de la poésie d'avant-garde en Russie.

Tomachevski (1890-1957), après une formation d'ingénieur à l'Université de Liège, étudie à l'Université de Saint-Pétersbourg où il participe au séminaire de Venguerov ; rejoint

l'OPOÏAZ en 1919 et se spécialise dans des recherches sur la métrique et sur les poésies de Pouchkine et enseigne à l'Université de Leningrad jusqu'en 1957.

Tynianov (1894-1943), à la fois écrivain et l'un des théoriciens les plus importants du formalisme russe ; compagnon d'études de Eichenbaum et Jirmounski à l'Université de Saint-Petersbourg, il s'illustre ensuite comme théoricien et historien de la littérature dans la période qui va de 1920 à 1931 où il enseigne à la Faculté de littérature de l'Institut d'histoire de l'art de Leningrad, dirigée par Jirmounski ; les principaux travaux de cette période formaliste sont, en plus du numéro 68 de la bibliographie, *Dostoïevski et Gogol*, Petrograd, 1921, ainsi que *Le problème de la langue du vers* 1924, l'un des apports les plus importants de l'OPOÏAZ en ce domaine.

Propp (1895-1970), folkloriste russe et enseignant de l'ethnologie à l'université de Leningrad. Auteur de « Morphologie du conte ».

I-1-5- Objet et concepts de base

L'intention initiale du formalisme était de définir un objet spécifique pour les sciences de la littérature et du langage. Cet objet consistait donc à envisager l'autonomie, la spécificité de l'œuvre littéraire en établissant l'opposition entre deux types de systèmes langagiers : celui de la langue poétique et celui de la langue utilitaire. Mettre en exergue les caractères proprement littéraires d'une œuvre. Ainsi donc il a pour principe de base :

- La langue transmentale
- La désautonomisation
- La forme complexifiée
- La déformation

La langue transmentale est le fait que l'énoncé mette l'accent sur l'expression. Tout est concentré sur l'architecture, l'enveloppe, le jeu verbal et le sens est complètement éliminé. Elle se révèle comme un fait linguistique et comme un phénomène qui caractérise la poésie. Chklovski met l'accent sur l'aspect articulatoire en se détachant de l'aspect purement phonique qui offre la possibilité d'interpréter la correspondance entre le son et l'objet décrit ou l'émotion représentée d'une manière impressionniste dans son œuvre, *De la poésie et de la langue transmentale* : « l'aspect articulatoire de la langue est sans doute important pour la jouissance d'un mot transmental, d'un mot qui ne signifie rien »²⁹. L'étude du son dans le vers est donc à la base du travail des formalistes. Les constructions transmentales se révélaient comme un fait linguistique répandu et comme un phénomène qui caractérise la poésie. Il

²⁹ V. Chklovski, *De la poésie et de la langue transmentale*. P.50.

continue en disant « Le poète n'ose pas dire un mot transrationnel, la trans signification se cache habituellement sous l'apparence d'une signification trompeuse, fictive, obligeant les poètes à avouer qu'ils ne comprennent pas le sens de leurs vers »³⁰. Peut-être la plupart des jouissances apportées par la poésie sont-elles contenues dans l'aspect articulatoire, dans le mouvement harmonieux des organes de la parole. Il va définir la langue poétique comme : « Le langage sonore particulier, n'ayant souvent aucune signification déterminée et agissant en dehors de cette signification ou à côté d'elle, directement sur la sensibilité »³¹. C'est justement le côté matériel, sensoriel du langage poétique qui est mis en exergue.

Par la suite, nous avons la désautonomisation de la langue poétique qui diffère de la langue prosaïque c'est-à-dire quotidienne par le caractère perceptible de la construction, on peut percevoir soit l'aspect acoustique, soit l'aspect sémantique. C'est aussi le souci de clarté, l'apparition de la conception d'une littérature autotélique, c'est-à-dire débarrassée de toutes considérations morales, en particulier, qui lui sont désormais étrangères.

La déformation quant à elle constitue le fond même du roman car sa construction est accentuée. Mais l'œuvre a parfois besoin que certains éléments de la chaîne de construction soient déformés car la fonction constructive, la corrélation des éléments à l'intérieur de l'œuvre réduisent l'intention de l'auteur à n'être qu'un ferment et rien de plus.

La forme complexée quant à elle renvoie au langage hermétique, fermé, inaccessible.

I-2- LA MÉTHODE FORMELLE

Comme tout travail scientifique nécessite une méthode, la présentation de la méthode formelle dans ce chapitre consiste à accorder une attention particulière à l'ensemble des procédés esthétiques, artistiques permettant d'élaborer les œuvres à partir des matériaux offerts par la langue. Etant donné que le formalisme a eu des prolongements dans d'autres pays, la méthode formelle ne saurait se limiter aux seuls travaux des formalistes russes. Nous pourrions de temps en temps faire un clin d'œil à certains de ces travaux. La méthode formelle regroupe l'ensemble des travaux des formalistes dans tous les domaines des structures narratives, la stylistique, des sonorités, du rythme dans la phrase, la thématique... Il sera question pour nous d'éclaircir respectivement les trois notions clés suivantes : l'étude de la structure interne de l'œuvre, le jeu de mots et la cohérence thématique de l'œuvre afin d'aboutir aux apports de cette théorie.

³⁰ *Id.*, P. 52.

³¹ *Id.*, P. 56

I-2-1- La dynamique de la structure interne de l'œuvre ou structure cohérente de l'œuvre.

Les formalistes s'accordent sur un principe, celui de l'autonomie de l'œuvre. Leurs analyses sont strictement immanentes. En effet, l'œuvre littéraire constitue un tout. Analysant les formes et la structure interne du récit, Propp va publier un livre : *La morphologie du conte*. Selon les critiques, ce livre est à l'analyse du récit ce que le cours de Saussure est à la linguistique à savoir : la source d'inspiration. Dans sa préface, il définit la morphologie comme étant « l'étude des formes et l'établissement des lois qui régissent leur structure »³² Le but de ce dernier est de proposer une analyse du conte merveilleux Russe c'est-à-dire dégager la spécificité, décrire et expliquer son uniformité de structure en tant que genre. C'est un modèle structural linéaire qui rejette l'étude des motifs au profit de celle des fonctions. Ainsi, faisant la description et en analysant le déroulement des éléments constitutifs du conte merveilleux, il constata qu'il y avait des éléments qui étaient présents, constants, répétés dans les contes même si l'on changeait de sujet en vue soit de ralentir ou de compliquer leur déroulement, c'est les invariants. Et c'est ces derniers et leur corrélation qui constitue la structure du conte merveilleux. Il va étudier le personnage et constater que leurs fonctions sont des éléments constants et répétés du récit, il a aussi analysé le déroulement des éléments à l'intérieur du conte merveilleux. Pour ce faire, Il va soumettre le texte à une série d'opération : fractionnement, découpage, et segmentation en une série d'actions suivies au point ou :

*Le contenu tout entier d'un conte peut être énoncé en de courtes phrases ressemblants à celles-ci : les parents partent dans la forêt, ils interdisent aux enfants d'aller dehors, le dragon enlève la jeune fille, etc. Tous les prédicats reflètent la structure du conte, les sujets et les compléments et les autres parties du discours définissent le sujet ».*³³

Cela signifie que l'on peut condenser le contenu d'une œuvre en une série de phrases courtes par la suite, ces phrases vont prendre un sens général. Ainsi donc, toutes les différentes fonctions qui se suivent chronologiquement, constituent une sorte de séquences

³²Propp V., *La Préface de la morphologie du conte*, Collection Seuil dirigée par Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris-France, 1928, P. 6.

³³*Ibid.*, p.141.

syntagmatiques linéaires. Nous constatons donc que le théoricien examine le récit, analyse le développement chronologique, syntagmatique avec pour but d'éclairer la signification de chaque syntagme pour un sujet donné. En tant qu'éléments constants, il découvre 31 fonctions des personnages qui se répartissent entre les sphères suivantes : sphères de donateurs, des mandateurs, du pré-héros, le héros, l'auxiliaire, de la princesse, de l'agresseur. Chacune de ces sphères est appelée à remplir une fonction précise. Les travaux de Propp vont poser les bases de l'analyse structurale du récit. La quintessence et l'innovation des recherches de V. Propp ont permis aux critiques de les considérer comme la base de l'analyse structurelle du folklore narratif. Dans la même lancée, le linguiste Ferdinand De Saussure, dans son *Cours de linguistique générale* affirme que le signe linguistique est une association de deux images à savoir une image conceptuelle et une image acoustique ou mieux, le signifiant et le signifié. Pour lui, ces deux notions sont indissociables du signe pour construire le sens d'un texte ou d'une œuvre. Il faut rester coller au texte car il renferme son sens, il naît avec, son sens lui est immanent et univoque. Cela montre le caractère strictement interne de l'analyse qui ne sorte.

Les formalistes parlent aussi de « *désautonomisation* » comme principe fondamental à toute œuvre quand ils remarquent que dans le langage courant, une expression permet de désigner telle ou telle chose Sklovski dit à ce propos « l'autonomisation avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre »³⁴ Il parle de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance. A contrario dans le langage poétique « le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion de l'émotion »³⁵. Jakobson quant à lui va procéder à une véritable analyse des structures narratives de l'œuvre il dira à ce propos que : « les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme interne et externe ne sont pas des indices différentes de la réalité, mais possède leur propre poids et leur propre valeur »³⁶.

Ainsi, il va procéder par des analyses métrico-phonique qui illustrent que le langage poétique se fonde sur des irrégularités de sons, de rythmes véhiculant des normes et des règles spécifiques. Par la suite dans *Huit questions poétiques*³⁷ il va élaborer le schéma de la communication et dans ce schéma, nous avons : un destinataire (l'émetteur) qui émet le message et ce dernier est reçu par un destinataire (récepteur). Pour qu'il ait transmission, il

³⁴ Sklovski (op. cit), P. 53.

³⁵Id., P. 54

³⁶R. Jakobson, *Huit questions poétiques*, Ed. Seuil, Paris, 1977.

³⁷R. Jakobson (op. cit), pp. 209-248.

doit exister un code (langue (partagé par les deux participants ainsi donc pour qu'il ait transmission d'information, doivent obligatoirement entrer en contact (un contact qui suppose une connexion physique et psychologique). L'ensemble inscrit dans un contexte (verbal ou susceptible d'être verbalisé). De chaque étape de ce schéma, il va en déduire une fonction, ce qui au total six fonctions de la communication qui peuvent être présents dans tous les messages à savoir : la fonction expressive pour l'émetteur, la fonction impressive pour le récepteur, la fonction référentiel pour le référent, la fonction conative, contact et phatique, la fonction métalinguistique et l'étude de la langue poétique.

Dans la même lancée, Gérard Genette dans *figures III*, va entreprendre une description systématique de toute catégorie du récit : distinction auteur- narrateur, lecteur- narrataire, histoire- récit- narration ; dans le temps du récit distinction des catégories d'ordre à savoir ordre temporel du récit et vitesse du récit. Distinction entre scène itérative et scène singulative ; scène et sommaire ; les formes de narrateur : homodiégétique et hétérodiégétique les fonctions du narrateur, du narrataire de leur rapport, la notion de focalisation, la temporalité dans le récit en dégagant les différents moments de la narration.

Parlant de l'intrigue, Norman Friedmann va distinguer trois types d'intrigues :

- l'intrigue de destinée
- l'intrigue de personnage
- l'intrigue de pensée

Cette classification donne une vision des possibles narratifs avec leur enchaînement logique et causale.

Nous avons aussi les travaux d'Algésiras Julien Greimas, avec son schéma actanciel. En effet, s'inspirant du modèle astrologique d'Etienne Souriau, des travaux de Tesnière, il synthétise la méthodologie de Propp et de Levis Strauss à savoir l'étude syntagmatique et paradigmatic du récit, au profit des schémas de Propp à l'aide des moyens que lui apportent la logique et la sémantique contemporaines. Ainsi le schéma actanciel est une synthèse de plusieurs travaux qui donne le résultat suivant : destinateur- destinataire, adjuvant-opposant, sujet-objet. Ce théoricien a le mérite d'avoir proposé plusieurs groupes et types de fonctions, d'avoir coordonné l'analyse de la syntagmatique à une redistribution dynamique des rôles parmi les personnages et aux mouvements des valeurs narratives. Il va réduire les fonctions au lieu de trente une comme chez Propp, il lui reste juste vingt. Pour lui, les épreuves jouent un rôle essentiels dans le conte, c'est un moyen permettant la résolution des rapports

confluctuels c'est-à-dire la transformation d'une situation négative du départ en situation positive à la fin.

I-2-2- Le jeu de mots

Le jeu de mot est essentiel chez les formalistes, c'est lui qui permet aux écrivains d'obtenir les formes. C'est aussi lui qui permet de faire la distinction entre le langage courant, utilitaire et le langage poétique. Dans son article : « *A propos des sons du langage poétique* » de 1916, Jakobinsky fait une classification du langage en fonction des visées, des objectifs, des intentions dans lesquelles l'écrivain les utilise. Il va ainsi parler de « *représentation langagière* ». Pour lui c'est elle qui constitue la différence entre les deux systèmes langagiers, avec le premier les représentations ne sont pas autonomes, par contre dans le second elles sont autonomes et auto-suffisantes. Le poète doit faire un usage particulier du langage, c'est le travail de l'écriture destiné à produire des effets esthétiques par le jeu de la combinaison, de la manipulation, du jeu qui aboutissent parfois à des pures ou semi créations. Pour les formalistes, une œuvre est réussie lorsqu'elle est belle sur le plan de la forme, lorsque son auteur repousse sans cesse les limites de la création, lorsqu'il a un style surélevé.

La tâche de départ des formalistes consistait à faire la distinction entre deux systèmes langagiers : celui de la langue utilitaire quotidienne servant à communiquer et celui de la langue poétique. Cette dernière est la mise en exergue du jeu verbal ou jeu de mots, car le formalisme s'attarde sur la littérarité des textes c'est -à- dire ce qui fait d'un texte donné un texte littéraire. Dès 1910, Biely, Chlovski « *Potebnia* » disait que l'image, le symbole, ne constituent pas ce qui distingue langue poétique de la langue prosaïque (quotidienne) quand il affirme que :

La langue poétique diffère de la langue prosaïque par le caractère perceptible de la construction. On ne peut percevoir soit l'aspect acoustique, soit l'aspect articulatoire, soit l'aspect sémantique. Parfois ce n'est pas la construction, mais la combinaison des mots leur disposition, qui est perceptible. L'image poétique est l'un des moyens qui servent à créer une substance même, mais elle n'est rien de plus... La création d'une poétique scientifique exige que l'on n'admet dès le départ qu'il existe une langue poétique et une langue prosaïque dont les lois sont différentes, l'idée prouvée par les multitudes faits. Nous devons commencer par l'analyse de ces différences³⁸.

IL dit également dans *Note sur la théorie de la littérature* que « L'art c'est la pensée par images, il n'existe pas d'art et en particulier pas de poésie sans image »³⁹.

³⁸ Biely, Chlovski « *Potebnia* » (Poétique, recueils sur la théorie du langage poétique Pétrograd), 1919).

³⁹ Chlovsky, Note sur la théorie de littérature.

Bally le linguiste affirme dans la même lancée que : « Tant que la pensée littéraire sera celle qu'elle veut être, une exposition de la réalité, il y aura une langue littéraire distincte de la langue usuelle »⁴⁰. C'est l'importance accordée aux mots par un auteur, il fait un tri, il sélectionne les mots parmi tant d'autres en utilisant toutes les ressources de la langue quand même la langue s'avère insuffisante, il fabrique et forge des expressions qui s'adaptent à ses pensées et exprime mieux ses idées, les auteurs doivent donc aimer les mots. Un auteur doit d'abord aimer les mots pour jouer avec eux. Au de la de cette amour, c'est aussi un exercice qui consiste à examiner le mot, de l'interroger en l'agitant, l'élargissant, l'enrichissant, l'assouplissant, le torturant en cherchant à s'en rendre maître en les investissant d'un nouveau sens. Ainsi donc le jeu de mots met en exergue le style d'un écrivain, sa particularité en lui permettant de créer des formes. La création verbale est donc l'irrégularité, l'inattendu, la surprise, l'étonnement. On voit ici toute forme de manipulation de la langue, toute forme de création verbale. Bally ajoute que : « [...] toute volonté de produire de la beauté par le langage crée un mode d'expression étranger, dans son essence, à la jonction naturelle du langage [...] »⁴¹.

L'écrivain doit garder en esprit, de truffer son œuvre d'éléments capables d'émouvoir, de solliciter l'intellect du lecteur. Il fait un usage particulier du langage. Bien avant eux, Mallarmé disait déjà à ce propos en 1864 que : « J'invente une langue qui fait nécessairement jaillir une poétique très nouvelle, que je pourrai définir en ces termes : peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit »⁴².

L'écrivain doit savoir manier la langue, en exploitant toutes les facettes du mot. Il presse le mot comme on presse les fruits pour extraire le jus afin d'obtenir de lui la forme désirée. L'écrivain en pleine création vit une expérimentation, il doit tirer des mots tout ce qu'ils contiennent, car comme le dit Vendryes dans *Le langage*, « La science des mots est une marque de puissance »⁴³ Il continue en disant : « L'homme de lettre a besoin d'un instrument personnel qui exprime ce qu'il y a de particulier dans son intelligence et sa sensibilité »⁴⁴. Il exprime sa liberté, son habileté dans le maniement du vocabulaire en démontant les mots, en les réajustant, en les jonglant, on parle de jonglerie verbale ou fantaisie verbale selon l'expression de Garapon dans *La fantaisie verbale et le comique* où il affirme que : « la

⁴⁰ C. Bally, *Traité de stylistique française*, P. 244.

⁴¹ Id., P. 182

⁴² S. Mallarmé, *Lettre à Cazalis, octobre 1864*.

⁴³ J. Vendryes, *Le Langage: Introduction Linguistique à L'Histoire*, 1921, pp. 218.

⁴⁴ Id., P. 322.

jonglerie verbale est favorable à toute forme d'innovation et de liberté, c'est le monde de l'invention et du délire verbal, l'écrivain est un magicien du mot, un artisan du verbe ». ⁴⁵ Le jeu de mot fait jaillir les figures de styles (l'ironie, métonymie, synecdoque, métaphore...), les figures de construction (anaphore, accumulation, énumération, répétition...), les tournures syntaxiques diverses, il est aussi à l'origine des jeux polysémiques avec l'usage de la dérivation, composition, l'homonymie, la paronymie et va même au-delà car toutes les limites sont dépassées ceci à des fins esthétiques ou en vue d'émouvoir le lecteur. Le jeu de mots a un pouvoir de séduction sur le lecteur.

Il prendra l'exemple de la phrase de la fable de Jean de la Fontaine intitulée : *Le Corbeau et le Renard*, ⁴⁶ nous avons : « Maître corbeau, sur un arbre perché... ».

Dans cette phrase, si nous prenons le segment : « *sur un arbre perché* », il ne signifie rien car, l'on dit habituellement : « perché sur un arbre ». Nous constatons donc que le poète joue simplement avec les mots. Il fait une inversion des mots, l'ordre logique n'est pas respecté. C'est un écart par rapport à la norme, mais cet écart est significatif car il ouvre l'esprit à des possibles sur le langage, ainsi donc le monde de la création verbale est à découvrir et à conquérir pour mettre en exergue le talent et génie des écrivains. Les mots dans leur organisation linéaire glissent, sautent, dansent, s'entrechoquent, s'entrelacent s'interceptent, fusionnent pour former des phrases comme si les mots eux même participaient volontairement à ce jeu pour une jouissance verbale. C'est donc à la vitesse de réaction aux mots que l'écrivain se révèle et se distingue, c'est également à sa maîtrise de la diversité des formes verbales qu'il découvre les secrets de l'écriture.

Tout comme le jongleur de foire fait tourner dans l'espace des balles, des masses ou des anneaux, et le poète de même s'exerce à faire virevolter dans l'espace sonore vocables, syntagmes ou fragments de phrase. Sérieux ou grave, développé ou réduit, tragique ou comique, le dessein du poète sera toujours d'atteindre la jouissance verbale, ceci en dépassant sans cesse les frontières permises par la norme. C'est ainsi que Beaumarchais affirme à propos du jeu de mot que :

À mon égard au moins, n'espérez pas asservir dans ses jeux mon esprit à la règle; il est incorrigible, et, la classe du devoir une fois fermée, il devient si léger et badin que je ne puis que jouer avec lui. Comme un liège emplumé qui bondit sur la raquette, il s'élève, il retombe, égaie mes yeux, repart en l'air, y fait la roue et revient encore. Si quelque joueur adroit veut entrer en partie et balloter à nous deux le léger volant de mes

⁴⁵Garapon *La Fantaisie verbale et le comique*, p.340.

⁴⁶La Fontaine « *le corbeau et le renard* ». 17^e siècle

*pensées, de tout mon cœur; s'il riposte avec grâce et légèreté, le jeu m'amuse et la partie s'engage. Alors on pourrait voir les coups portés, parés, reçus, rendus, accélérés, pressés, relevés même, avec une prestesse, une agilité propre à réjouir autant les spectateurs qu'elle animerait les acteurs ».*⁴⁷

Aussi Valéry va ajouter que :

*Pour ne parler que de la diction des vers, il est aisé d'évaluer le nombre infini des chances que l'on a de convenir de la manière de s'y prendre. Songez qu'il y a d'abord, nécessairement, presque autant de dictions différentes qu'il existe ou qu'il a existé de poètes, car chacun fait son ouvrage selon son oreille singulière. Il y a, d'autre part, autant de modes de dire qu'il y a de genres en poésie, et qu'il y a de types ou de mètres différents. Il y a encore une source de variété : il y a autant de dictions que d'interprètes, dont chacun a ses moyens, son timbre de voix, ses réflexes, ses habitudes, ses facilités, ses obstacles et répugnances physiologiques. Le produit de tous ces facteurs est un nombre admirable de partis possibles et de malentendus ».*⁴⁸

I-2-3- La cohérence thématique de l'œuvre

Le texte de son étymologie « textus » qui signifie tissu, met en exergue le caractère indissociable les notions de texte et de cohérence. En linguistique, il désigne un enchaînement d'énonces liés, dotés de facteurs d'unités comme la cohésion et la cohérence et révélateur des propriétés du discours de son auteur. A partir de cette idée de tissu, Van Dijk va établir une distinction entre la notion de cohésion et de cohérence. La cohérence est créée par des liens profonds, logiques, stratégiques, sémantiques, cognitifs par le maintien du thème, elle désigne divers types de relations sous-jacentes et naît de l'entrelacs de différents mécanisme, motivation et influence. Elle se manifeste au niveau global c'est-à-dire la signification globale au thème développé d'une phrase à l'autre renvoyant à un ensemble ou idée générale du texte c'est la macrostructure. Ainsi donc elle obéit à quatre règles :

➤ *La progression de l'information ou progression thématique*

Tout texte doit avoir le souci de transmettre une information, alors pour ce faire, il doit respecter la règle de progression de l'information. L'intérêt du texte risque d'être nul s'il consiste uniquement à une suite de répétition d'une même information de différentes manières, ainsi, on dira qu'il piétine. Chaque nouvelle phrase doit apporter une nouvelle information qui doit apporter une nouvelle information qui être en rapport logique avec l'information précédente et ceci est possible avec en utilisant des organisateurs textuels, mais

⁴⁷Beaumarchais, *Lettre sur le Barbier de Séville*, 1876.

⁴⁸P. Valéry, *Pièces sur l'art. De la diction des vers* Pléiade, *Oeuvres* II, p. 1257.

aussi en respectant les règles du paragraphe ainsi que les séquences de l'explication. L'apport constant de nouvelles informations constitue la progression de l'information et la cohérence du texte. Signalons que la phrase correspond à deux parties : le thème et le propos. Le thème est la réalité évoquée dans une phrase, elle est habituellement rendu par le sujet et le propos est ce dont l'on dit de cette réalité habituellement rendu par le groupe verbal c'est lui qui constitue l'information nouvelle. A titre d'exemple, nous avons la phrase suivante : La corruption au Cameroun (thème) a considérablement progressé depuis une dizaine d'années (propos de départ). Elle (thème repris) a influencé négativement la croissance du pays (propos : information nouvelle). La progression thématique peut donc être soit linéaire, soit à thème constant, soit à thème éclaté.

- La progression est dite linéaire lorsque le thème de la première phrase devient le thème de la deuxième phrase ainsi de suite.

-La progression est dite à thème constant lorsqu'on a une construction fréquente où le sujet grammatical se confond avec le thème repris de phrase en phrase.

-La progression à thème éclaté, le thème de la première phrase est décomposé analytiquement en trait sémantique qui devient les thèmes des phrases suivantes.

➤ *La relation étroite entre les passages et les idées*

Quand un texte est bien cohérent, le passage d'une idée à l'autre est précis et clair, ceci empêche son auteur de sauter du coq à l'âne. C'est entre les différents paragraphes que cela se vérifie. On peut observer que la fin d'un paragraphe annonce l'ouverture ou le début du nouveau paragraphe en apportant une idée nouvelle ou complémentaire à l'idée principale.

➤ *La non-contradiction quant à elle assure la crédibilité d'un texte.*

En effet, il faut éviter les contradictions entre les phrases et les paragraphes ceci en évitant d'opposer les informations. On distingue les contradictions énonciatives et les contradictions en plan référentiel.

Les contradictions énonciatives concernent toutes sortes de modifications brusques comme le changement de temps par exemple du passé simple au passé composé ou encore le changement de personne du pronom 'je' au pronom 'il'. Les contradictions en plan référentiel concernent le changement brusque de sujet, l'auteur commence à parler d'un sujet, puis change brusquement pour un autre, cela peut nuire à la cohérence du texte.

Alors que la notion de cohésion concerne la microstructure à savoir l'ensemble des règles morphologiques et syntaxiques ; les connecteurs argumentatifs, l'anaphore qui est la

reprise d'une information ou d'un mot d'une phrase à l'autre et qui certifie qu'il existe un lien qui unit les phases. Elle fait aussi intervenir les champs lexicaux qui sont des réseaux de vocabulaire qui tissent un texte c'est –à dire l'ensemble des mots et expressions renvoyant à la même idée ou même notion.

Chez les formalistes, Tomacheski a été le premier à se concentrer sur la notion de thèmes. Il va donc définir le thème comme étant « ce qui unit les phrases particulières en une construction qui se dévoile au cœur de l'œuvre ». Il a aussi étudié le rapport entre la fable et le sujet, alors il va définir la fable comme « l'ensemble des événements liés entre eux et qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre indépendamment de leur ordre de présentation ». Le sujet quant à lui suit l'ordre d'apparition des événements dans l'œuvre. Ainsi il va mettre en au point la notion de motif qui est un thème indécomposable en plusieurs petites unités. Il a aussi étudié la différence entre la narration et l'action. Il répertorié le rôle du narrateur et les types de récits qu'il fait naitre.

Jean Starobinski et Jean Rousset vont consacrer leur recherche à la thématique des œuvres. Rousset s'intéresse à la lecture des formes littéraires pour y saisir des significations ou saisir l'opération simultanée de l'expérience vécue, pour lui, un écrivain s'exprime par la manière simple de son œuvre au point où : « l'œuvre d'art est l'épanouissement d'une structure et d'une pensée » Il ajoute qu'il faut :

*Saisir les significations à travers les formes, dégager les ordonnances et des présentations révélatrices, déceler les structures littéraires, ces nœuds, ces figures, reliefs, inédits qui signalent l'opération simultanée d'une expérience vécue et d'une mise en œuvre. Il y a longtemps qu'on s'en doute : l'art réside dans cette solidarité d'un univers mental et d'une construction sensible, d'une vision et d'une forme*⁴⁹

Par là, il faut comprendre que la forme ne se limite pas à la structure, mais elle est : « une ligne de force, une figure obsédante, une trame de présence ou une figure d'éco, un réseau de convergence »⁵⁰. Pour ce théoricien, la lecture d'une œuvre doit être globale, pluriel et non linéaire. Starobinski quant à lui va s'intéresser à

Todorov vers 1960 pense que le structuralisme est une doctrine qui stipule que l'œuvre littéraire présente un système et en tant que telle, on ne peut en la décrivant on ne

⁴⁹ J. Rousset, *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 1.

⁵⁰ *Ibid.*, p.11.

peut omettre un élément sans que cela ait un impact sur le système sur l'ensemble du système ; cela rejoint l'idée de Saussure qui disait qu'une langue n'est pas un répertoire de mots, ni une nomenclature mais un ensemble homogène d'éléments dont chacun est déterminé négativement ou différemment par l'ensemble des rapports qu'ils entretiennent avec les autres éléments. Ce courant de pensée privilégie d'une part la totalité par rapport à l'individu, d'autre part la synchronicité plutôt que leur évolution, et enfin les relations qui unissent ces faits plutôt que les faits eux même dans leur caractère hétérogènes et anecdotiques. Pour Levis Strauss, c'est une démarche qui consiste à envisagé la langue comme une structure c'est-à-dire un ensemble d'éléments entretenant des rapports formelles. Pour Piaget, c'est une méthode et non une doctrine car pour lui la structure est faite de trois composantes :

- La totalité qui lie chaque élément qui le compose à tous les autres.
- La transformation qui fait que le processus de transformation obéisse à une loi externe.
- L'autoréglage qui fait que les permutations de la structure sont possibles à partir des lois qui la régissent.

Le texte est donc perçu non comme une entité unique et originale, mais comme le point de convergence de tous les réseaux de signification.

I-2-4- Les apports du formalisme

Le texte littéraire dit une chose et signifie autre chose. Il a le mérite de distinguer ou de faire la différence entre deux systèmes langagiers, le texte a un sens apparent et un sens caché. Le formalisme met en exergue le génie créateur de l'écrivain, il montre comment l'auteur manipule les mots, comment il dit ce qu'il veut dire afin d'émouvoir le lecteur. C'est le culte du mot, ainsi pour construire le sens d'un texte, il faut analyser ses formes.

De plus, les structuralismes apportent des effets du message, c'est-à-dire comme une prise en compte des effets du texte sur le lecteur. Pour Riffaterre, dans *essais de stylistique structurale*, le lecteur a un rôle actif : il doit « interpréter » le texte. « L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie »⁵¹; l'intertextualité s'identifie pour lui à la littéarité elle-même. Il ne s'agit pas seulement pour le lecteur de faire apparaître les différents réseaux qui le constituent, il faut aussi que ce lecteur fasse appel à sa culture. C'est aussi la mise en exergue des procédés de création, c'est-à-dire des procédés de stylistique.

⁵¹ M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*.

Un accent est mis sur l'aspect formel du discours de l'écriture et va s'appesantir sur la vocation rhétorique et stylistique du verbe. Elle s'impose sur la musicalité du verbe, les mots devenant intéressants dans la mesure où ils attirent par leur sonorité, harmonie, leur symphonie. Le poète veut émouvoir, réveiller sa sensibilité en mettant en exergue l'enveloppe verbale ou jeu verbal c'est-à-dire le texte centré sur l'expression.

Les formalistes mirent à l'honneur l'étude des genres mineurs (mémoires, bouts rimés, littérature épistolaire) qui, à chaque génération, se juxtaposent aux genres « majeurs ». Dans une première phase, leurs travaux furent de patientes et savantes nomenclatures des « procédés » poétiques. Rejetant le principe que la poésie se distingue de la prose par ses images, ils s'attachaient à définir comme trait distinctif de la perception esthétique le principe de la sensation de la forme.

I-2-5-Limites du formalisme

En littérature, le critique exigeait du créateur qu'il interprêtât la « réalité », parlant ainsi du lien causal entre la « vie » et la « littérature ». Pourtant, les formalistes se focalisent sur la forme au détriment des fonds dans leurs textes.

Avec cette méthode, nous pouvons aussi dire que le texte est clos d'où le développement des théories comme l'intertextualité qui stipule que chaque texte peut contenir un ou plusieurs autres textes, alors pour en saisir la signification, il faut convoquer des éléments hors texte pour le compléter. Les formalistes et les structuralistes se cramponnent à les étudier, à les interpréter les œuvres en mettant en exergue leur structure interne, ses personnages actants et les procédures de création. Genette dans *Palimpseste*⁵² démontre que pour une bonne interprétation du texte, il faut associer aux études formelles, les expériences vécues de l'auteur ainsi que ses différentes lectures. C'est donc en quelque sorte faire intervenir des éléments hors texte. Pour lui, il faut associer les deux études pour aboutir à une compréhension globale et intégrale du texte. C'est ainsi que naissent les poststructuralismes qui complètent la liste des éléments qui contribuent ou facilitent le jugement du statut d'une œuvre. Le jugement du statut d'une œuvre comprend donc l'étude de la structure interne de

⁵² G. Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

cette dernière. A cette étude se greffe des éléments hors texte qui complètent sa compréhension.

Par exemple, dans *Britannicus*, *Phèdre*, on ne peut pas lire la pièce de Britannicus sans connaître Néron (roi autoritaire de Rome), la pièce initiale nous envoie faire des recherches hors texte. Comme pour dire que la compréhension de certaines œuvres nécessite des recherches qui ne se trouvent pas toujours dans le texte. L'œuvre théorique des formalistes s'inscrit dans une histoire littéraire placée sous le signe de la coupure par rapport à la littérature du XIXe siècle. Les formalistes renièrent très souvent le symbolisme, la révolution formaliste (les futuristes) déclarait contre le système poétique du symbolisme : « Nous sommes entrés en conflits avec les symbolistes, pour leur arracher des mains la poétique, la libérer de leur théories de subjectivisme esthétique et philosophique et la ramener ainsi sur la voie de l'étude scientifique des faits. »⁵³

Derrida dans *De la grammatologie, de l'écriture et la différence*, reproche au formalisme ou plutôt aux structuralismes en général de privilégier la langue, sa forme verbale et sonore, et mettre au deuxième plan sa forme écrite en faisant de l'écriture le signe d'un signe, c'est-à-dire un signe au deuxième degré. Il accorde une primauté à l'écrit sur la parole, de la trace sur la voix, du texte sur le dire. Les formalistes accordent plus d'importance à la voix quand ils disent qu'elle est plus présente, plus vivante plus centrale que l'écriture qui n'en serait qu'une copie, une réalité seconde et dévalorisée. Il déclare donc que : « le sens ne se sépare pas du signe, la pensée de l'écriture. Le concept n'est pas détachable des phrases ou il inscrit, du style qui le porte et le transmet. Du coup, il convient d'être attentif à la manière dont écrivent les penseurs. »⁵⁴

C'est ainsi que Chklovski affirme que : « Les formes nouvelles créent les contenus nouveaux. »⁵⁵.

Nous pouvons aussi signaler l'apport des travaux Marc Mathieu Munch dans : *L'effet de vie ou singulier de l'art littéraire en 2004* ou il dit :

La fonction poétique de Jakobson est un outil nécessaire, mais il n'est pas suffisant. Il ne repère pas les beautés ; il repère simplement la prétention à la beauté, c'est-à-dire

⁵³La révolution formaliste (les futuristes) déclarait contre le système poétique du symbolisme

⁵⁴J. Derrida, *De la grammatologie, de l'écriture et la différence*, 1967.

⁵⁵v. Chklovski (op. cit), P. 56

*qu'il ne fait pas la différence entre la réussite et l'échec. Or, en matière de valeur, la seule chose qui compte vraiment est celle de la réussite ou de l'échec. Ce que les auteurs ou les lecteurs recherchent toujours en premier, c'est le plaisir de lire.*⁵⁶

Pour lui donc, la fonction poétique de Roman Jakobson est certes importante pour l'analyse des textes littéraires, mais demeure insuffisante. Pour lui, la valeur d'une œuvre littéraire se mesure à sa réussite ou son échec auprès des auteurs et des lecteurs. L'étude des formes et de la beauté du texte sont importantes dans le processus de détermination de la valeur d'une œuvre littéraire, mais demeure insuffisante alors il faut ajouter l'effet produit par l'acte de lecture sur le lecteur pour arriver à déterminer efficacement la réussite ou l'échec d'une œuvre. De ce fait, quelle est l'innovation de la théorie munchéenne qui se pose comme dépassement du formalisme ?

⁵⁶ Münch M. M., *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2004, P. 219.

CHAPITRE II : LE FORMALISME DANS LA THÉORIE MÜNCHÉENNE

L'esthétique littéraire s'est définie au fil des siècles, en fonction des écoles, des courants littéraires et des innovations. Elle a pour but de contribuer à la définition, la valorisation du texte littéraire. Dans la critique littéraire contemporaine, Marc-Mathieu Munch se démarque par l'apport de ses travaux. En fait, il part de ce qu'il a appelé le plaisir du beau pour concevoir une esthétique purement littéraire qu'il nomme l'effet de vie. C'est l'émotion ou le moment d'effervescence éprouvé par le lecteur le temps d'une lecture par le biais du jeu cohérent de mots. Or l'on sait que la caractéristique principale du formalisme c'est justement ce jeu de mots. Ce qui nous permet d'affirmer que la théorie munchéenne est une reprise de la méthode formelle. Pour vérifier cela, ce chapitre consiste à présenter cette théorie afin de voir comment elle reprend au sein de sa méthode, les concepts clés du formalisme. De ce fait, en quoi consiste cette esthétique munchéenne ? Qu'est ce qui la particularise ? Pour ce faire, nous allons définir la notion de « *l'effet de vie* » en partant de son origine, donner les articulations de cette méthode dite des invariants afin de dégager ses vertus et ses promesses.

II-1- DÉFINITION ET ORIGINE

En fait, à quoi renvoie la notion de l'effet de vie ? D'où vient-elle ? Autrement dit à partir de quel constat Marc-Mathieu Munch pose qu'une œuvre littéraire est réussie lorsqu'elle parvient à créer dans la psyché du lecteur un effet de vie ? Après avoir défini cette notion pour mieux l'appréhender, nous montrerons comment Munch s'inspire de la pluralité des esthétiques littéraires pour aboutir à la notion de l'effet de vie avec pour leitmotiv de donner son originalité.

II-1-1- Définition de la notion d'effet de vie

Marc Mathieu Munch constatant que l'esthétique littéraire s'est redéfinie au fil des siècles, ses travaux l'amènent à trouver ce qui est commun à toutes les littératures de tous les

temps et de toutes les époques, un dénominateur commun à tous les arts, un critère universel de beauté artistique qu'il nomme l'effet de vie. L'esthétique de l'effet de vie repose sur le principe selon lequel une œuvre littéraire réussie doit être capable de toucher la sensibilité du lecteur. Cela s'opère par la manifestation de la jouissance de l'œuvre dans la psyché du lecteur le transportant dans un état de plénitude en lui donnant l'illusion d'une seconde vie que l'on vit à travers la lecture et qui lui permet de s'éloigner de son vécu quotidien plein d'ennui. C'est donc en effet l'émotion esthétique qui étreint le lecteur le temps d'une lecture. Pour ce théoricien, l'effet de vie est la grille cartériologie d'une œuvre réussie. Il n'est plus question de juger les œuvres littéraires à partir des conventions et des lois établies par les académies, les hommes, mais plutôt à partir des facultés de l'esprit ou la psyché qui est capable de créer, de combiner, d'analyser les concepts et les émotions par conséquent est donc mieux placée pour déterminer la réussite ou l'échec d'une œuvre littéraire. L'esthétique de l'effet de vie aide donc à décrypter le beau dans les arts. Il explicite son idée comme suit :

Avant l'instant où l'on commence la lecture du texte littéraire, on est occupé et préoccupé par les mille circonstances de la vie réelle. Dès qu'on a commencé à lire, les préoccupations réelles s'estompent puis disparaissent plus ou moins complètement tandis que le texte réussit s'il est bon à fabriquer progressivement une autre vie dans la psyché du lecteur. Cette nouvelle vie apporte d'autres lieux, d'autres situations, d'autres personnes, d'autres événements, elle apporte aussi des pensées, des images, des sentiments nouveaux, elle crée dans l'esprit une activité voire un remuement et parfois même un bouleversement de tout l'être, elle tend à envahir de proche en proche toutes les facultés sans en oublier une seule. Dire que la vérité fondamentale de la littérature est l'effet de vie, c'est affirmer qu'elle ne vise pas l'imagination ou la sensibilité ou la raison mais et l'imagination, et la sensibilité, et la raison sans oublier le plaisir et ceci quelle que soit la grille de lecture des facultés que l'on utilise [...] L'effet de vie vient alors se superposer à la vraie vie qui est réduite à la lecture elle-même si non totalement du moins partiellement. C'est ainsi que l'on peut parler de seconde vie ou de vie artificielle ou d'autre vie [...]»⁵⁷.

II-1-2- Origine : du pluriel du beau à l'effet de vie

La beauté esthétique a connu plusieurs définitions selon les siècles et les mentalités. La littérature a donc évolué au fil du temps et a aussi connu une esthétique plurielle jusqu'à nos jours. C'est ainsi qu'au XXe siècle, époque contemporaine, Munch va se baser sur cette pluralité des esthétiques en littérature, tout en comparant les différents poétiques pour concevoir un invariant universel de l'art qu'il nomme : l'effet de vie.

II-1-2-1- Le pluriel du beau

⁵⁷ M. M. Munch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2004, P. 35.

Marc Mathieu Munch remarque que durant de nombreux siècles, les théoriciens ont multiplié les définitions du beau en littérature. Le XVII^e siècle est le siècle de la raison appelé classicisme, l'esthétique littéraire est dogmatique, c'est-à-dire dominée par les règles strictes et rigoureuses établies par les institutions et les académies de cette époque. C'est une esthétique qui rime avec l'éthique et le respect des règles artistiques et sociales. Elle est basée sur les règles de bienséance, la vraisemblance, l'harmonie. Les écrivains se doivent d'être rigoureux pour que leurs œuvres soient considérées comme belles en créant des personnages à l'image de leur société, c'est-à-dire reflétant « *l'honnête homme* » qui désigne ici l'homme courtois, honnête, agréable en société et distingué. C'est ainsi que Lagarde et Michard préciseront que : « l'écrivain classique est un honnête homme qui écrit pour les honnêtes gens »⁵⁸. Le poète ou l'écrivain doit embellir son œuvre, il n'est pas question de traiter les problèmes sociaux mais d'enrichir son œuvre par le respect de la métrique, la rime, les assonances et toutes sortes de figures de rhétorique etc.

Le XVIII^e siècle, encore appelé siècle des lumières, repose encore sur la raison certes, va tendre vers le cosmopolitisme qui désigne l'ouverture des écrivains à l'étranger, l'exotisme ou l'amour de l'ailleurs. En fait, les règles de l'écriture canonique ne suffisent plus, il y a plutôt une quête de bonheur et de liberté artistique. La forme absolue de la beauté en littérature est remplacée par le relativisme car l'homme est le même partout et en tout temps. La liberté, l'exotisme et l'ouverture sont l'idéale esthétique de l'écrivain de cette époque. Le beau n'est plus objectif mais plutôt relatif. Ce que l'on trouve laid peut devenir beau pourvu que l'on lui donne des couleurs ; le beau devient fonction d'une époque. Le champ d'inspiration des écrivains devient plus vaste, ils ne se cantonnent plus aux règles, il n'a plus de limite et il tend vers l'infini. Tout est remis en question : la vraisemblance, la règle des trois unités, les règles de bienséances. La fin du XVIII^e siècle est marquée par des figures comme Mme de Staël, Victor Hugo qui tracent la voie d'une poésie nouvelle, moderne, religieuse et surtout libre. C'est ainsi que Victor Hugo dira dans *la préface de Cromwell* que : « ce qui est étrange c'est que les routiniers prétendent appuyer leurs règles des unités, sur la vraisemblance tandis que c'est précisément le réel qui la tue »⁵⁹. Pour cet auteur la règle de la vraisemblance, le style raffiné, tuent le réel et sont invraisemblables. Il critique ainsi l'attachement excessif des classiques aux règles au profit de la liberté.

⁵⁸ A. Lagarde, Michard L., *XVII^e siècle, les grands auteurs français du programme : anthologie et histoire littéraire*, Nouvelle édition, Paris, Bordas, coll. Lagarde et Michard, 1985, p.9.

⁵⁹ Hugo V., *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani*, [Volume 23]- Théâtre, Tome I., Librairie Ollendorff, 1912, pp.7-51.

C'est ainsi que le XIXe siècle va s'ouvrir avec le romantisme qui va entraîner une succession de courants littéraires comme le réalisme, le naturalisme. Ici, le beau n'est plus ce qui est sublime mais plutôt ce qui est vrai, à cet effet Gustave Flaubert dira : « plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus, plus c'est beau »⁶⁰. Comme pour dire que l'écrivain fait beau en faisant vrai et en étant objectif. Avec le parnasse, Théophile Gauthier va rejoindre Malherbe dans sa conception de la poésie n'ayant pour finalité qu'elle-même en ces termes : « la poésie et l'art ne peuvent être considérés comme des instruments car ne servant rien ni personne, ils portent leur beauté en eux même »⁶¹. C'est le culte de la beauté de la perfection et des formes.

Gauthier va ajouter qu' : « il y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque et ceux de l'homme que sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature »⁶².

Nous constatons que la beauté artistique a connu une multitude de définitions au fil des siècles en fonctions des mentalités et des idéologies. C'est donc cette esthétique plurielle que Marc Mathieu Munch va appeler le pluriel du beau en littérature. Il va partir de ce constat pour concevoir un invariant universel de tous les arts : l'effet de vie.

II-1-2-2-L'esthétique de l'effet de vie

Marc Mathieu Munch conçoit son effet de vie à partir de la pluralité des esthétiques littéraires des siècles précédents en analysant et en les comparant et parvient à la conclusion suivante : une œuvre n'est réussie que lorsqu'elle parvient à créer dans la psyché de son lecteur un effet de vie. C'est ainsi qu'il affirme que : « la règle la plus globale de l'œuvre littéraire réussie est de savoir créer un effet de vie dans l'esprit du lecteur- auditeur – spectateur par le jeu cohérent des mots »⁶³. Le but étant de l'émouvoir il décrit la manifestation de ce phénomène en ces termes :

Lorsque vous prenez place pour écouter un conte, pour lire une épopée ou un roman ou un poème, vous dirigez volontairement votre attention vers l'objet choisi, de manière à décoder et à comprendre les phrases que vous entendez. Vous êtes tout bonnement

⁶⁰G. Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, 1852.

⁶¹C. Lauvergnat-Gagnière et alii(2009), *Précis de littérature française*, citant Théophile Gauthier, 2è édition, Paris, Armand Colin, coll. Lettres sup., 2009, P.238.

⁶²Ibid.p. 38.

⁶³M. M. Münch, *L'Effet de vie ou singulier de l'art littéraire*, 2004, P. 396.

attentifs au texte littéraire comme vous le seriez à n'importe quel autre texte. Vous vous remplissez de sens. Mais il peut alors se produire un évènement étrange. Votre attention cesse d'exiger une dépense d'énergie, elle devient spontanée tandis que peu à peu, apparaissent dans votre esprit des images, des personnes, des actions, des décors, des passions et bien d'autres choses qui constituent alors un nouveau monde que vous ne connaissez pas et dans lequel vous vous mettez à vivre un peu comme dans la vraie vie. Tous les lecteurs passionnés en ont l'expérience⁶⁴.

C'est donc le critère de réussite d'une œuvre littéraire. C'est une esthétique des esthétiques, car elle paraît supérieure aux autres dans ce sens où elle ambitionne de rendre la littérature autonome, son jugement sur les œuvres n'a plus recours aux autres sciences à savoir la philosophie, la sociologie, la psychologie et autres, ni aux conventions et lois, mais plutôt à la psyché ou l'esprit humain.

Son innovation réside aussi dans le fait qu'elle a sa propre méthode dite des invariants de la littérature, subdivisée en quatre donc le premier est l'effet de vie, seconde par le concret des mots, la cohérence de l'œuvre et le jeu de mots.

Elle tente aussi de regrouper tous les arts à savoir la littérature, la musique, la peinture, le cinéma etc. C'est un invariant universel qui réunit tous les arts, c'est ainsi qu'il précise que :

La théorie de l'effet de vie telle qu'elle est élaborée par Munch est une définition planétaire des conditions de la beauté en art. Elle est révolutionnaire parce qu'elle intègre la subjectivité de la réception, ce qu'on osait plus faire depuis la découverte du pluriel du beau. Elle distingue deux subjectivités : celle du goût et du style qui varie avec l'histoire et, dessous, celle qui est commune à tous les êtres humains.⁶⁵

Il brise à cette occasion les barrières entre les arts en trouvant leur dénominateur commun qualifié de singulier de l'art littéraire. Il ajoutera elle est [...] « l'esthétique qui transcende les frontières des arts »⁶⁶.

De plus, Marc Mathieu Munch réunit deux pôles de la littérature à savoir la création et la réception. A travers l'esthétique de l'effet de vie, il démontre que les deux instances que sont l'auteur et le lecteur, sont en interaction. L'un n'existe sans l'autre car le lecteur joue un rôle primordial dans le texte.

⁶⁴ Idem, « Le Mythe et la littérature, deux effets de vie parallèle mais spécifiques, in F. Guiyoba et P. Halen, Mythe et effet de vie littéraire. Une discussion au tour du concept d' « effet de vie » de Marc Mathieu Munch, Strasbourg, Le Portique, coll. « L'Univers esthétique, 2008, p. 14.

⁶⁵ M-M. Münch (op. cit), P396.

⁶⁶ V. A. Journeau (dir.), Jean Ehret, *Musique et effet de vie*, Paris, l'harmattan, 2009 ; 64 : M-MM, « le mythe et la littérature : deux effets de vie parallèle mais spécifique » op. cit. P. 19

II-2- MÉTHODE DE LA THÉORIE MÜNCHÉENNE.

La Méthode renvoie à la démarche, au chemin par lequel on passe pour démontrer quelque chose. En ce qui concerne l'esthétique de l'effet de vie, c'est l'ensemble des procédés permettant au lecteur d'entrer dans une œuvre littéraire ou toute œuvre d'art en générale et d'en relever la beauté par conséquent sa réussite. C'est donc en effet une méthode subdivisée en quatre invariants. Notre travail consiste à décrire distinctement ces quatre notions qui sont l'effet de vie, le concret des mots, la cohérence de l'œuvre, le jeu des mots.

II-2-1- Premier invariant : l'effet de vie ou plénitude

L'effet de vie est l'état de plénitude dans lequel se trouve le lecteur lors de la lecture d'une œuvre réussie. C'est une effervescence qui envahit toutes les facultés de son esprit et ses sens en lui donnant l'impression d'être dans un nouveau monde autre que celui dans lequel il vit. L'un des quatre invariants de la méthode de Munch, il subsume les trois autres à savoir : la cohérence de l'œuvre, le concret des mots et le jeu de mots. Lui-même le définit comme étant : ce phénomène appliqué à la littérature lui permet de donner son jugement en termes de réussite ou d'échec des œuvres littéraires en mettant en exergue le beau par le truchement du jeu cohérent des mots. Selon ce théoricien pour ressentir cet effet de vie, la psyché est le seul outil capable de repérer les beautés d'une œuvre, car le cerveau humain est doté de certaines facultés lui permettant de distinguer le beau du laid, l'échec de la réussite. Ce processus est une exploration de tout l'être entier permettant au lecteur une bonne connaissance de soi et l'expression de ses sentiments car la fiction qui est à l'origine de l'effet de vie permet à l'être humain de se construire et de se connaître. Il engendre dans la psyché du lecteur, un monde illusoire ou ce dernier peut se réfugier pour combler les vides de son existence. A ce niveau l'écrivain ou l'artiste apparaît comme un créateur qui a le souci d'intégrer la vraie vie dans les arts. L'esthétique de Munch stipule que le rôle de l'art littéraire est l'effet de vie. Une œuvre d'art est donc belle lorsqu'elle réussit à s'emparer de toute l'âme, de l'esprit et des sens du lecteur en le transportant dans une seconde vie qui vient se greffer à sa vie réelle laissant dans un état de satisfaction au point d'oublier toutes ses préoccupations quotidiennes.

Nous comprenons donc que l'effet de vie est l'état de jouissance dans lequel se trouve le lecteur pendant la lecture d'un chef d'œuvre lui permettant de passer de la vraie vie pleine

d'ennui et d'angoisse à une nouvelle vie pleine de plaisir. L'effet de vie a pour attribut : la plurivalence et l'ouverture.

II-2-1.1- La plurivalence

Selon Munch, la plurivalence est : « l'ensemble des moyens littéraires propres à disperser la chose dite dans la psyché de manière à ce qu'elle ne s'arrête pas à un effet de sens »⁶⁷.

Cela renvoie au déploiement de l'œuvre ou la chose dite par un écrivain dans l'esprit, et toutes les facultés du lecteur avec pour but de l'émouvoir, de toucher tout son être son âme. Pour ce faire, l'écrivain procède de deux manières à savoir : le concret pré disciplinaire et le concret verbal.

II-2-1-2 Le concret pré-disciplinaire

Le concret pré disciplinaire renvoie à la réalité dans une œuvre littéraire. Pour créer une œuvre fictive, l'écrivain s'inspire des faits sociaux réels. L'œuvre devient donc une transposition du réel. C'est ainsi Munch affirme à propos du concret pré disciplinaire qu' : « il n'est pas besoin de démontrer que la grande majorité des textes littéraires raconte des histoires concrètes. Les épopées, les fables, les contes, les récits, les romans, les nouvelles, le théâtre et la poésie, presque toute la poésie, se donnent à des histoires concrètes »⁶⁸.

Cela signifie que l'écrivain opère un tri dans nos expériences quotidiennes pour créer une œuvre fictive et c'est cette dimension fictive qui engendre l'effet de vie car le lecteur va se croire dans la vraie vie s'il parvient à s'identifier à la vie décrite par l'écrivain. Cela se poursuit également dans le concret verbal.

II-2-2- Le concret verbal

Le concret verbal a pour rôle de savoir émouvoir le lecteur. Pour ce faire, l'écrivain doit être créatif, savoir manier la langue, il sera question pour lui de dépasser le niveau du signifiant et du signifié pour captiver le lecteur par le truchement des images et figures de styles etc., afin de mieux dispatcher la chose dite dans l'esprit du lecteur. Munch affirme à ce propos que :

⁶⁷ M-M. Munch (op. cit), P. 36.

⁶⁸ Ibid., pp 164-165.

En littérature, le langage du sens s'enrichit du langage des sens, qui, habilement réalisée, crée un effet de disposition dans la psyché. Au sens abstrait, elle associe le monde des sons, des caractères d'écriture et plus généralement du corps. L'association réalisée ne fonctionne pas sur le modèle du signe qui renvoie à un signifiant et à un signifié, mais sur celui de la polyphonie qui fait entrer simultanément deux ou plusieurs voix dans l'esprit.⁶⁹

Nous constatons que la plurivalence par le biais du concret pré disciplinaire et verbal, permet à l'écrivain d'atteindre toutes les parties du cerveau humain, d'où la relation entre la plurivalence et l'ouverture.

II.2.3- L'ouverture

L'ouverture est le deuxième attribut de l'effet de vie. Il désigne le fait qu'une œuvre soit accessible à tous les lecteurs du monde. Elle renvoie à l'atemporalité et à l'universalité car c'est le lecteur qui conditionne la vie de l'œuvre c'est également lui qui permet sa réalisation et sa réception, à ce moment, on parle de co -création .C'est la raison pour laquelle Munch dira à cette effet que :

Une œuvre ne peut réussir un effet de vie un peu profond que si elle a le pouvoir d'entraîner la collaboration particulière d'un esprit individuel. Elle doit donc comprendre des faits, des structures, des dispositions capables de s'adapter à des lectures différentes. On se demande depuis toujours pourquoi une même œuvre plaît à des lecteurs très différents et pourquoi d'autres n'ont qu'un public restreint, toujours le même. C'est que les grandes œuvres, celles qui traversent les siècles et les frontières, ont un génie de l'ouverture que les autres n'ont pas. L'ouverture est un des éléments les plus importants de la valeur esthétique des textes.⁷⁰

L'on comprend alors que l'ouverture implique la diversité car l'œuvre ne s'adresse plus à un lecteur particulier d'une société donnée ou d'une aire géographique donnée mais plutôt à l'homme universel, l'œuvre tend vers l'infini. L'œuvre littéraire réussie est donc celle qui permet la participation du lecteur. Munch la définit comme : « comme l'art avec lequel un texte attend et favorise la collaboration du moi du lecteur en vue d'un effet de vie »⁷¹.

En outre, il pense que si une même œuvre plaît à des lecteurs différents, et d'autres n'ont qu'un public restreint, c'est parce qu'elle a une particularité à savoir sa capacité d'ouverture. C'est ainsi que : « les grandes œuvres, celles qui traversent les siècles et les frontières ont un génie que les autres n'ont pas »⁷².

⁶⁹ Ibid.,p.172

⁷⁰ Ibid., p.36

⁷¹Ibid. p.224.

⁷²Guiyoba et alii (op. cit), p.58

A cet effet, il distingue deux types d'ouverture à savoir l'ouverture textuelle et l'ouverture artistique. La première étant l'ensemble d'indices textuels qui nécessitent l'apport du lecteur pour la bonne compréhension du texte car tout texte comporte des trous dont il convient au lecteur de combler à savoir tous les mots et expressions qui ne peuvent se comprendre sans la participation du lecteur. La deuxième quant à elle désigne toute forme d'implicite dans un texte : les figures de styles, l'ambiguïté littéraire, le cas ou possibles narratifs, la distance ou l'écart, les proverbes, les maximes et le jugement de valeur. Ces indices garantissent l'ouverture des œuvres face aux lecteurs et leur valeur esthétique d'où l'importance du concret des mots.

II-2-4- Deuxième invariant : le concret des mots

Le concret des mots est le deuxième invariant de l'esthétique munchéenne après l'effet de vie. Les mots constituent le matériau en littérature, la peinture quant à elle utilise les couleurs, la musique les sons, etc. Ils sont placés dans les phrases et les textes formant un sens et permettant de communiquer dans la vie. Parlant de l'aspect concret des mots, Munch affirme que :

Si la littérature commence comme un discours, elle finit autrement. Pour elle, le signe n'est pas arbitraire [...] [pour l'écrivain] le signe renvoie à son propre concret. C'est un objet, et parfois un être vivant. Pour lui le mot descend de l'abstraction du lexique et sort de la platitude des images du dictionnaire pour entrer dans l'univers concret des êtres et des choses. Et là, il vit sa vie. Le mot, l'écrivain l'aime ou le hait, le recherche ou l'évite, l'apothéose ou le pervertit. Il y mord comme dans un fruit, le caresse comme un corps, le mange, le vomit, l'exalte ou le fait souffrir avec férocité. Pour lui, « grenouille » ne renvoie pas seulement à un concept et à une image plate, mais aux sonorités, aux rythmes, aux timbres dont il est constitué, sans oublier les connotations.⁷³

Nous constatons que l'écrivain manipule les mots à sa guise, c'est un accroc, un obsédé du mot. Ainsi donc, l'art littéraire sera l'art des mots au-delà de leur sens. Le mot arrête d'être un objet, sort de sa virtualité et est remotivé et remodelé par l'écrivain en vue d'un effet de vie. C'est ce caractère concret qui permet au mot de vivre. A cet effet Munch va attribuer certaines facettes aux mots selon leurs emplois: Le mot se définit par son souffle qui lui permet de se réaliser lors de sa prononciation. Le mot implique le silence, séparé des autres mots par des blancs, le silence est sa première condition d'existence, il est très important pour lui. Il se caractérise par le son lors de la prononciation. L'écrivain se sert de toutes les facettes et les aspects du mot pour exprimer ses pensées et savoir émouvoir le lecteur en vue d'un effet de vie. Toujours à propos du concret des mots, dans le beau des

⁷³Marc-Mathieu Munch (op. cit), p.37.

arts : projet pour une esthétique générale, paru dans l'ouvrage collectif : l'esthétique de l'effet de vie : perspective interdisciplinaires, on note que : Le bon matériau doit être aimable c'est –à dire beau, spécial, sensuel, il doit plaire au gout. Il doit être malléable, il faut que le créateur puisse laisser la trace de son intervention. Le matériau doit être incitatif c'est –à dire avoir les aptitudes à intéresser le cerveau humain indépendamment d'une éventuelle utilité. Il doit représenter en même temps un signe et un signal.

II-2-5- Troisième invariant : la cohérence de l'œuvre

A ce niveau, Munch part du constat selon lequel l'esprit humain craint le chaos et préfère une vision plus ordonnée des choses et du monde pour définir la cohérence comme étant : la force qui rassemble tous les éléments d'une œuvre dans une structure calculée pour que leur union et leur unité soient clairement repérables. Cela renvoie à un enchaînement logique, à la cohésion, la solidarité des éléments d'une même structure de telle sorte que si l'on enlève un seul élément de la chaîne, tout le système s'effondre. Il continue en disant que :

Chaque élément de la structure doit constituer une partie de tout, envoyé à la structure et être mis en valeur par elle. Cette ensemble n'est pas statique pour le lecteur, mais dynamique. Toute œuvre réussie se définit comme un système de forces en circulation du tout à chaque élément, de chaque élément au tout et d'un élément à l'autre. En peinture, on sait les surfaces, les lignes, les couleurs et les mouvements s'appellent et se répondent dynamiquement : il n'en ait de même de l'art littéraire à ceci près qu'il se développe dans le temps, ce qui signifie que la cohérence de l'ensemble subsume la séries des transformations successives des cohérences partielles. L'unité est donc... l'aboutissement d'une plurivalence qui centre sur elle-même de déboucher sur un vide que le tout vaut plus que la somme des éléments.

Le contraire de la cohérence étant le désordre, elle est donc la condition de réussite d'une œuvre d'art, elle est indispensable du bon fonctionnement de l'effet de vie. Pour Munch, le problème de cohérence est un problème que rencontre chaque auteur et se doit de le résoudre lors du processus de création de l'œuvre, s'il est négligée, peut amener le lecteur à se perdre dans le désordre. L'exigence de cohérence n'est donc pas négociable en art pour une bonne réception de l'œuvre.

II-2-6- Quatrième invariant : le jeu des mots

Le jeu de mot est le quatrième invariant de l'esthétique munchéenne. Pour Gadamer : le jeu est la manière d'être de l'œuvre elle-même. Pour Munch quant à lui, il y a un corollaire qui se rapporte à l'activité créatrice, c'est le jeu, qui renvoie à la combinaison des matériaux favorables ou d'objet pour produire des formes faisant effet de vie. L'écrivain en pleine création est un joueur, un artiste qui joue avec les moyens à sa possession. Dans *Le surgissement Créateur*, sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, il affirme que :

Le jeu se pratique sous les formes de l'improvisation, de l'ébauche, de l'esquisse, de la marque, des variantes ou de la provocation du hasard par les mêmes divers. En littérature les écrivains font des lancements, lancent un premier jet puis raturent et pratiquent la variante. Les artistes créent et choisissent les techniques expressives qui agissent sur la psyché du récepteur de façon à rendre l'œuvre plus vivante. Ces techniques établissent un lien fort entre trois éléments : la chose dont on parle ou que l'on montre, les matériaux et les facultés.⁷⁴

Nous constatons donc qu'à la base, on a des mots, qui par la manipulation sont transformés en formes littéraires diverses comme le roman, la poésie et le théâtre par le truchement du jeu avec pour but de produire chez le lecteur un effet de vie. Le jeu aide l'écrivain à embellir son œuvre. Le jeu de mots consiste selon Munch à bien placer les mots par rapport aux autres de manière à créer de belles formes littéraires, c'est en cela que : « les mots ont une première valeur employée seule, une seconde unis à d'autres. Employés seuls, il faut les bien choisir, unis à d'autres, les bien placer »⁷⁵. Le jeu est l'une des formes primitives de l'art, il est le moyen par lequel l'écrivain embellit son œuvre et crée des formes parfois inattendues en vue d'un effet de vie.

Au demeurant, l'effet de vie permet de juger les œuvres en termes de réussite ou d'échec. Mais, remarquons que Munch ne s'est pas arrêté à la littérature, l'effet de vie s'applique à tous les arts. Il est ce qu'il y a de commun à tous les arts car leur permettant de découvrir les thèmes qui les conviennent et les formes parfois inattendues. Ce théoricien a le mérite d'avoir dégagé un critère essentiel et universel pour le jugement des œuvres, un outil pour mieux goûter les arts et pour donner un nouvel élan à leur interprétation pour une meilleure connaissance du monde et des choses.

II-2-7- Les promesses de l'esthétique munchéenne

⁷⁴ V. A. Journeau (dir), *Le surgissement Créateur : jeu, hasard ou inconscient*, Paris, l' Harmattan, coll « l'univers esthétique », 2011.

⁷⁵ M-M Munch, op cit, citant Cicéron, p. 326.

Depuis de nombreux siècles, l'analyse du texte ou du phénomène littéraire se fait à l'aide des méthodes critiques issues des sciences humaines comme la philosophie, la sociologie, la psychologie etc. Devant cet état de chose, Munch ambitionne l'analyse du texte littéraire en toute autonomie en affranchissant l'esthétique littéraire de ces disciplines connexes grâce à sa méthode des invariants et à un outil clé et indispensable à savoir la psyché humaine. Pour arriver à ce résultat magnifique qui est l'effet de vie, il commence par relever les limites de chacune de ces disciplines appliquer à la littérature à savoir : la linguistique de Saussure, à la fonction poétique de Roman Jakobson, à l'herméneutique Gadamerienne.

En effet, dans son *Cours de linguistique générale*, Saussure affirme que :

L'essentiel de la langue (...) est étranger au caractère phonique des signes », il met de côté les jeux de sonorité et les rythmes qui sont indispensables à l'art littéraire. Lorsqu'il dit que la langue est « un système de signes exprimant des idées », il ne veut pas voir que « la langue n'exprime pas que des idées mais aussi des affections, des intuitions, des images et des formes. ⁷⁶

Dans ce propos, le linguiste exclut la dimension effective du mot. Pour lui, le mot ou le signe linguistique est arbitraire et abstrait, il ne sert qu'à exprimer des idées. Munch affirme au contraire que c'est sur la dimension émotive laissée en friche par ce linguiste que repose en partie l'art littéraire. Sachant que le but premier de l'art littéraire est d'émouvoir, de toucher la sensibilité du lecteur, l'écrivain lors de la création se sert des mots pour produire quelque chose de beau. Sa manipulation du mot n'est pas gratuite, il le façonné, le remotive en lui donnant une valeur ajoutée le but étant en vue de toucher le lecteur. Le mot n'a donc plus pour seul utilité de transmettre des informations il sert aussi à créer un monde de fiction qui peut sublimer le lecteur. A ce propos Munch va conclure que :

L'information n'est pas le but de l'art [...] Nous soulignons donc ici une question d'épistémologie. Le mot de linguiste ne définit pas toute la réalité du mot des artistes. Il en résulte que la science humaine de l'esthétique doit fabriquer ses propres concepts et ses propres méthodes. L'humanité s'est toujours fourvoyée lorsqu'elle a voulu expliquer à tout l'homme la connaissance tirée d'une partie de l'homme. ⁷⁷

La deuxième limite est faite à la fonction poétique de Roman Jakobson. En fait pour Munch, cette théorie appliquée à la littérature ne permet pas de repérer les critères de beauté

⁷⁶ M-M. Munch (op. cit), P. 152.

⁷⁷ Ibid, P. 153, 154.

d'une œuvre d'art à savoir sa réussite ou son échec, ceci étant justement le rôle de l'esthétique littéraire. C'est ainsi qu'il affirme que :

La fonction poétique de Jakobson est un outil nécessaire mais il n'est pas suffisant. Il ne repère pas les beautés ; il repère seulement la prétention à la beauté, c'est-à-dire qu'il ne fait pas la différence entre la réussite et l'échec. Or en matière de valeur, la seule chose qui compte vraiment est celle de la réussite et de l'échec. Ce que les auteurs et les lecteurs recherchent toujours en premier, c'est le plaisir de lire. Les textes qui ne produisent pas le plaisir mais, qui affichent l'usage intensif de la fonction poétique sont particulièrement pénibles dans toutes les langues [...]. La fonction poétique de Jakobson ne permet pas de repérer les beautés d'un texte. Il n'y a qu'un seul outil au monde qui le peut, c'est la psyché lors d'une lecture individuelle. [...] On ne pourra jamais trouver d'autre outil pour juger de la valeur d'une œuvre que le cerveau humain parce que l'œuvre a été faite pour lui et pour lui seul.⁷⁸

Munch reconnaît l'apport de cette théorie, mais uniquement en tant que outil de la détermination de la valeur des œuvres littéraires.

La troisième est faite à Hans Georg Gadamer et privilégiera le jeu comme essence de l'art au détriment de son existence à savoir l'ensemble des manifestations concrètes de l'art tant chez le joueur ou l'artiste que chez celui qui partage l'expérience du jeu donc le lecteur. C'est ainsi qu'il affirme que :

Hans Georg Gadamer [...] veut sauver l'ontologie de l'art en dépit de sa diversité que cependant il ne nie pas. [...]. Si [sa brillante étude ne m'a pas paru convaincante au bout du compte c'est bien parce qu'il n'arrive pas à marquer comment le concept de jeu [...] se divise pour s'incarner en un grand nombre de jeux particuliers qui font l'effet de vie. Or tant qu'on a que le fait, on n'a rien que le principe qui est bien incapable de créer le moindre événement dans l'esprit du lecteur ; mais quand il s'incarne, l'existence qu'il acquiert par-là prime sur l'essence⁷⁹.

Nous remarquons que Gadamer met l'accent sur ce qu'on perçoit, ce qui existe, ce qui est palpable ou encore ce qui est concret, cela renvoie au sens propre des mots or Munch pense que les mots peuvent acquérir une nouvelle existence qui produit l'effet de vie et cette incarnation, ce sens figuré prime sur son sens propre.

Malgré les multiples reproches faites par Munch sur certaines théories, il va néanmoins s'en inspirer pour concevoir sa théorie qui articule ses promesses comme suit :

- Il ambitionne de faire de l'esthétique littéraire une science autonome
- Il veut rendre la littérature transcendante
- Il veut rendre la littérature singulière

II-2-7-1- Faire de l'esthétique littéraire une science autonome

⁷⁸Ibid, p. 219

⁷⁹ Ibid, P. 330.

On parle d'autonomie en science pour désigner le fait que chaque discipline scientifique a un objet, une méthode et des outils d'analyse bien précis. C'est ainsi que les objets des phénomènes naturels ont pour sciences la physique, la biologie, la chimie, la géométrie, les mathématiques etc. qui possède chacune une méthode et ses propres outils d'analyses et par conséquent n'emprunte pas l'essentiel de sa méthode à d'autres sciences. Ce qui garantit leur autonomie d'où leur statut de science pure et dure. D'où l'ambition de faire de l'esthétique littéraire une science autonome pour qu'elle ne puisse plus empreinte à d'autres sciences. En effet l'esthétique munchéenne ne s'appuie sur aucune autre science pour se matérialiser. Sa méthode des invariants suggérés par Etiemble dans Comparaison n'est pas raison de mettre sur pied son effet de vie qui est un outil permettant de juger la valeur des œuvres littéraires. Cela est possible grâce au cerveau humain de telle sorte qu'une œuvre réussie est celle qui est capable de créer un effet de vie dans la psyché du lecteur. C'est donc en effet une esthétique révolutionnaire qui vient rompre avec la traditionnelle dépendance de l'analyse du texte littéraire en lui procurant sa propre méthode.

II-2-7-2- Rendre la littérature transcendantale

L'une des innovations de l'esthétique munchéenne est d'avoir brisé les frontières culturelles en ressortant ce que les littératures du monde ont en commun. Il ne sera plus question de juger les œuvres en fonction de la popularité de son auteur, de sa nationalité, de son contenu, mais plutôt de sa capacité à émouvoir le lecteur, à susciter un effet vie. C'est donc un phénomène universel qui permettra aux diverses littératures de pouvoir s'identifier.

II-2-7-3- Rendre la littérature singulière

En parlant de rendre la littérature singulière, Munch veut dépasser l'idée de réduire le texte littéraire à son seul sens. Il pense ajouter au texte la dimension artistique par le truchement du jeu cohérent des mots qui créent chez le lecteur un effet de vie.

En somme, la théorie munchéenne est une révolution dans le domaine de l'esthétique littéraire avec son effet de vie qui permet de juger les œuvres littéraires en terme de réussite ou d'échec, cela se matérialise grâce à la capacité qu'a une œuvre à sublimer le lecteur et l'outil qui permet de le faire est le cerveau humain rendant ainsi l'analyse du texte littéraire autonome.

II-2-8- Incidence du formalisme dans la théorie münchéenne

Marc Mathieu Munch pour concevoir sa théorie et atteindre le résultat génial qu'il appelle l'effet de vie qui consiste à émouvoir le lecteur le temps d'une lecture, par le truchement du jeu cohérent de mots, s'est basé sur une méthode déjà connue. Or c'est justement ce jeu de mot qui constitue la base même et l'objet essentiel du formalisme. Il s'appuie donc sur des procédés connus pour obtenir un résultat innovant. Car si les fondamentaux du formalisme se trouvent être les éléments principaux de la théorie munchéenne pour analyser les textes même si l'auteur ne fait pas référence, ceci démontre que la théorie munchéenne est une reprise du formalisme. Le jeu de mot est la caractéristique première du formalisme, c'est en jouant et en manipulant les mots qu'on obtient les formes. Munch reprend ce concept pour en faire un outil déterminant qui est à l'origine de la genèse de l'effet de vie. C'est grâce aux formes d'un texte, à sa capacité à émouvoir le lecteur que l'on accède à l'effet de vie.

CHAPITRE III : ANALYSE D'EXTRAITS DE PAROLES PAR LE TRUCHEMENT DE LA THÉORIE MÜNCHÉENNE

La théorie munchéenne stipule qu'une œuvre réussie est celle qui parvient à créer dans la psyché du lecteur un effet de vie. C'est un moment d'extase, de plénitude éprouvé par un lecteur lors de la lecture d'une œuvre, pour y parvenir l'œuvre doit briller par la force attractive de ses constituants ou son jeu de mots. Ce chapitre est un déploiement de la méthode des invariants de la théorie munchéenne dans *Paroles*. En effet, quelles sont les qualités esthétiques formelles qui peuvent expliquer le succès d'une œuvre aussi complexe ? Notre analyse porte sur les différentes techniques utilisées par le poète : de l'usage et la manipulation des mots, le refus de conformisme du poète crée de nouvelles formes spectaculaires issues des créations et des sémi-crétions du poète, des images insolites, des figures captivantes pour le lecteur. Ces différentes techniques dominées par la souplesse sont révélatrices d'une écriture surréaliste perpétuant ainsi la survivance du formalisme dans la critique littéraire contemporaine. Pour démontrer cela, nous débuterons par la présentation du recueil, puis suivra l'analyse des poèmes, nous terminerons par une interprétation des résultats obtenus.

III-1- PRÉSENTATION DU CORPUS

Paroles est un recueil de quatre-vingt-quinze poèmes en vers libres et en prose non ponctués, de formes et de longueurs très variées. Il connaît plusieurs éditions dont la plus récente date 1972 dans la collection Folio. Comme le titre nous l'indique déjà, les aspects dominants de l'art de Prévert sont la spontanéité et l'oralité. En effet, influencé par le surréalisme qui est comme disait André Breton : « la dictée de la pensée en l'absence de tout

contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». ⁸⁰
Prévert se livre à une écriture dite automatique caractérisée par des nouvelles expressions, la provocation, la révolte, la désinvolture, bref les contraintes classiques de l'art de l'écriture sont abandonnées et défiées au profit des images insolites et inattendues. Mais le poète ira plus loin que ses prédécesseurs surréalistes en dépassant le mélange des genres (poésie et prose) pour une autre pratique celle de l'interartialité (littérature et peinture), c'est donc un style très élevé dont il est question aboutissant à une écriture « *hyper surréaliste* ». *Paroles*, de bout en bout est un jeu de mots constant suscitant parfois le rire, l'utilisation d'un vocabulaire simple et concret, une accumulation associée à l'anaphore. En dehors des moyens classiques d'expression poétiques comme le jeu sur les sonorités et les rythmes, c'est l'expressivité des images qui est mis en valeur et un abandon complète de la ponctuation. En ce qui concerne les thèmes abordés, nous avons un vaste répertoire, la dénonciation de la violence, de la guerre, de la politique bourgeoise, de la religion catholique en particulier. Avec l'évocation de la guerre d'Espagne et d'Ethiopie dans la lanterne rouge de Picasso, les bombardements de la deuxième guerre mondiale, nous remarquons que le poète reste coller à l'actualité de son époque. Nous avons également le thème de la société, du temps, des lieux, de la vie quotidienne. *Paroles* exploite également les thèmes lyriques traditionnels de l'amour, de l'enfance, de l'oiseau pour rechercher un bonheur individuel mais aussi collectif fait de liberté et sensualité. Nous avons aussi le thème de l'art et de la création qui aide le poète à réinventer le langage tout en procurant aux lecteurs le plaisir du texte. L'excès de liberté du poète tant dans les techniques d'écriture traduit aussi son engagement contre les maux sociaux. Il est contre l'individualisme et milite pour l'humanisme et la solidarité. Les textes de *Paroles* demeurent actuels et universels, sous leur apparence simple et malgré l'écart que le poète impose au langage, parvient à toucher toutes les couches sociales. Il a un énorme gout du jeu et du plaisir à la création formelle révélant ainsi un intense travail de construction et de précision ; ils sont d'une grande richesse de sens et de références culturelles.

III-2- MÉTHODE DES INVARIANTS DANS PAROLES : CAS DES POÈMES « LA BELLE SAISON », « SOUVENIR DE FAMILLE OU L'ANGE GARDE-CHIOURME », « LES PARIS STUPIDES » ET « LA LANterne MAGIQUE DE PICASSO »

LA BELLE SAISON

A jeun perdue glacée

⁸⁰Breton A, *Le manifeste du surréalisme*, 1924.

Toute seule sans un sou
Une fille de seize ans
Immobile debout
Place de la Concorde
A midi le Quinze Août.⁸¹

III-2-1- L'effet de vie ou plénitude dans la belle saison.

Selon Marc Mathieu Munch, l'effet de vie est :

Le résultat d'un passage d'un temps vécu particulier à un autre temps, malléable, où se limite les aventures du personnage donc le lecteur va partager inévitablement les sentiments et les émotions, de situations réelle du lecteur, installé à un endroit précis, à la situation imaginaire d'acteur susceptible de se transformer au fil du récit en de multiples lieux.⁸²

Ce propos révèle le but ou la finalité même des œuvres littéraires qui est de savoir émouvoir le lecteur en le transportant du monde réel où il vit à un nouveau monde imaginaire dans lequel il partage les sentiments développés dans l'œuvre. Cet état de plénitude ressenti par le lecteur à travers la lecture de notre poème « la belle saison » se vérifie par le truchement des deux corollaires de l'effet de vie que sont : la plurivalence et l'ouverture.

III-2-1-1- La plurivalence

La plurivalence désigne : « l'ensemble des procédés littéraires capables de disperser la chose dite dans toutes les facultés de l'esprit »⁸³. En d'autres termes, c'est l'ensemble des moyens employés par un écrivain pour ancrer son œuvre dans la psyché du lecteur. Dans le cas de notre poème, cela renvoie à l'évocation ou la reprise de certaines réalités connus permettant à tout lecteur de bonne culture de se retrouver et aussi l'utilisation de certains procédés textuels qui permettent de toucher la sensibilité du lecteur. La plurivalence se subdivise en deux parties qui sont : le concret prédisciplinaire et le concret verbal.

III-2-1-1-1- Le concret prédisciplinaire

Le concret prédisciplinaire permet aux lecteurs de se retrouver par rapport aux à la réalité décrite dans un texte ou une œuvre. C'est la transposition d'un fait ou d'une réalité quotidienne dans un texte. Dans « la belle saison », les éléments renvoyant au vécu quotidien

⁸¹ J. Prévert, *Paroles « la belle saison »*, P. 23.

⁸² M-M. Munch (op. cit), P. 137

⁸³ M-M. Munch (op. cit), P. 164

sont : premièrement, l'évocation d'un lieu commun à tous les français « *la place de la concorde* ». De plus, même les lecteurs des autres nationalités, l'on sait à travers l'histoire que la place de la concorde est un lieu de rassemblement pour les français le jour de leur fête nationale le 14 juillet. Ce lieu symbolise donc la solidarité et la fraternité entre les français. Deuxièmement, nous avons la date du 15 août qui est une date connue de tous les chrétiens ou non. En effet, l'histoire de Jésus dans la bible et celle de sa mère transmise par la tradition de l'église catholique en particulier, nous présente Marie comme un modèle de vertu, la perfection incarnée. Elle brille par le fait qu'elle a été choisie parmi toutes les autres femmes pour enfanter Jésus le sauveur de l'humanité. Cette date est le jour où Marie est élevée au ciel, c'est un jour de fête. Les statues de cette dernière abondent dans les villes des pays du monde à dominante religieuse catholique. On la retrouve dans les églises et les lieux importants dans nos cités. En évoquant la vierge Marie dans ce poème, un lecteur chrétien ou pas se retrouve à cause de la vulgarité des statues dans nos cités. Pour écrire notre poème, le poète s'est donc inspiré d'un faisceau mythologique. Ainsi donc les mythes utilisés ici sont : le mythe de l'assomption ou de la bonté de Marie et le mythe de l'état providence pour la place de la concorde. Le poète s'inspire des faits réels, de la vie quotidienne qu'il transpose dans le poème.

III-3-1-1-2- Le concret verbal

Le concret verbal se manifeste à travers les images qui affectent la sensibilité du lecteur. À partir même de la disposition spatiale des vers du poème, le lecteur a l'impression d'être en face d'un tableau pictural. En effet, le poète fait un gros plan, un zoom sur une jeune fille avec comme une fusion du portrait physique et moral d'une jeune fille, d'une adolescente. Et c'est justement cette nature picturale qui confère au texte sa brièveté, le texte tout entier est une gradation : « A jeun perdu glacé... », il a un rythme assez régulier, au total six vers dont le premier et dernier possèdent six pieds et les quatre du milieu en possèdent cinq. Cette brièveté est également due à l'absence de verbe et de ponctuation, ainsi qu'à sa succession, son accumulation. En effet le choix du vocabulaire et le mode de transcription ne sont pas gratuits. Au lieu de la construction normale de phrase à savoir : sujet-verbe-complément, Prévert préfère utiliser une succession, une accumulation de noms, d'adjectifs qualificatifs et de compléments du nom. C'est une caractérisation plutôt péjorative suscitant la pitié du lecteur, qui se trouve en face d'une jeune fille pétrifiée, presque morte et abandonnée de tous, il utilise donc peu de mots pour dire beaucoup de choses. C'est un vocabulaire simple et concret, ironique. L'aspect se caractérise par le style direct car le poète même qui

parle, il est en même temps le narrateur. Du point de vue de la temporalité, nous avons la concordance de temps entre le temps du récit et le temps et le de l'histoire, c'est la distorsion de temps. Il y a aussi une absence de chronologie comme pour suggérer l'immobilité, la pétrification de la jeune fille, il y a pas de mouvement, elle est figée, morte presque. Cette absence de chronologie renforce aussi cette nature quasi picturale du texte. Nous constatons donc que Prévert dessine avec la plume plutôt que le pinceau. Ceci reflète son appartenance au mouvement surréaliste qui ne regroupait pas uniquement des écrivains mais aussi les peintres ce qui implique donc des échanges intermédiaires plus précisément interartistiques dans les productions artistiques des membres du groupe. C'est ainsi que ce qui est mis en abîme ici c'est n'est pas un texte mais plutôt une peinture. Il a donc été influencé par les peintres du mouvement surréaliste car il évoque même certains noms de nombreux textes de son recueil

III-2-2- l'ouverture

L'ouverture renvoie à l'atemporalité dans une œuvre, une œuvre doit traiter des sujets actuels de crainte de passer aux oubliettes avec le temps qui passe. L'écrivain ou le poète doit choisir des thèmes qui traversent les époques et les aires géographiques. Tel est le cas de notre corpus qui brille par l'actualité des thèmes abordés. Dans « *la belle saison* », les problèmes qui sont soulevés sont d'ordre général qui préoccupe un très grand nombre de pays car le christianisme étant très répandu dans le monde. Cependant, le choix d'un sujet ou sa représentation par un écrivain n'est jamais gratuite. L'écrivain choisit tel sujet plutôt que l'autre par souci de démonstration. Comme le dit Jouve : « A travers les thèmes qu'il aborde et le langage qu'il emploie, chaque texte dessine en creux un lecteur spécifique ».⁸⁴ Prévert, bien que s'adressant aussi aux autres pays du monde a d'abord pour public cible la société française sa patrie. Il s'insurge contre la religion chrétienne et catholique en particulier. La situation décrite par le poète ici est assez paradoxale. Car la date du 15 août est le jour où Marie est montée au ciel, c'est donc en effet un jour de fête, or même jour, la pauvre fille du poème meurt de faim, abandonnée par Marie dans toute forme d'intempérie au lieu de monter au ciel avec elle. Pour lui, Marie est égoïste et surtout antiféministe de la pire espèce qui, dès qu'elle a eu son compte, ne s'occupe plus du sort des autres femmes d'autant plus le personnage décrit dans le poème est de sexe féminin, comme dans beaucoup d'autres de ses textes, Prévert se livre à la satire des institutions religieuses en s'en prenant à l'un des

⁸⁴Vincent Jouve, *La lecture*, Hachette Supérieur, collection Contours littéraires, 1993, p.24.

symboles phare de cette institution. Dans ce poème, le poète ne s'en prend pas seulement à l'institution religieuse mais aussi à l'institution politique.

Le deuxième thème de ce texte est l'évocation de « *la place de la concorde* ». En effet, le peuple français se retrouve à cet endroit pour des besoins de solidarité. C'est le lieu de rassemblement des français le jour de leur fête nationale le 14 juillet. Elle symbolise donc l'amour, l'union, la solidarité et la fraternité. Or, dans le texte, l'image que Prévert nous présente de cette fille en cette place n'est pas du tout une image de solidarité entre les français, l'état de cette jeune fille symbolise plutôt le manque de solidarité. A travers cette image, il s'en prend à l'institution politique. Pour lui, les politiciens brandissent et promettent des grands idéaux aux peuples sans jamais les réaliser. La place de la concorde dans la perspective du poète au lieu de symboliser la solidarité symbolise plutôt la discorde. L'institution politique prône une chose, et en fait une autre, la solidarité prônée par l'état français n'est pas respectée et appliquée. En somme pour le poète, la religion et l'état ont toujours été des grands complices pour tromper le peuple. Les deux thèmes traités dans ce poème sont d'ordre général, connu de tous, le poème interpelle la société française en particulier, puis toutes les communautés chrétiennes du monde. Tous les lecteurs du monde et de tous les temps sont interpellés par ses deux sujets atemporels que Prévert fustige ici.

III-2-2- Le concret des mots

Le terme concret renvoie à l'illusion réaliste du poème. Il a partie liée avec la plurivalence. En effet, les thèmes développés ne sont pas créés de toute pièce, ils sont tirés de la réalité. Prévert puise son inspiration dans les faits sociaux. Ce concret des mots se manifeste donc à travers la fonction intégrative du poème et son souci de vraisemblance.

La vraisemblance dans le poème

La vraisemblance de ce poème se manifeste premièrement à travers l'évocation de « *la place de la concorde* », qui est un lieu réel. En effet, elle se trouve à Paris en France. C'est un lieu célèbre, connu de tous les français à cause de son importance historique. Cette place est le lieu de rassemblement des français le 14 juillet, fête nationale de l'indépendance. Cette marque spatiale indique au lecteur le cadre dans lequel se situe le personnage décrit dans le poème ceci a pour but de rendre les faits décrits et le vocabulaire utilisé plus concrets. Deuxièmement, la date du 15 AOUT qui est une date vulgaire dans nos sociétés. C'est une

grande fête de l'église catholique. Même les non chrétiens connaissent l'existence de cette fête dans nos cités.

Nous constatons donc enfin de compte que ce poème assume la fonction intégrative dans la mesure où Prévert s'inspire des maux de la société française pour écrire son recueil de poème. C'est donc en effet le reflet de la société européenne et française en particulier. Cette transposition du réel est possible grâce à l'évocation d'un lieu réel à Paris et aussi à l'évocation d'une date du calendrier chrétien ce qui rend les faits décrits précis, concrets.

III-2-3- Cohérence du poème

En linguistique, le texte se définit comme un enchaînement d'énoncés liés, dotés de facteurs d'unités comme la cohésion et la cohérence et révélateur des propriétés du discours de son auteur. A partir de cette définition, il est indispensable, voire primordial pour l'auteur d'un texte de maintenir la liaison entre ses différents éléments constitutifs. Prévert le sait bien, quand il opte pour une accumulation d'adjectif qualificatif à la construction de phrase basic certainement dans le souci de rechercher un effet surélevé. La brièveté est l'une des caractéristiques des textes du poète qui préfère faire fi des détails lors de ses descriptions, et aller à l'essentiel afin de créer un effet de choc dans l'esprit du lecteur. La cohérence thématique ici naît du caractère péjoratif de la description, le poète attire l'attention du lecteur en insistant sur l'état de souffrance dans laquelle se trouve la jeune fille « A jeun perdue glacée sans un sou ». Tout le vocabulaire du texte converge vers le même effet celui de l'illusion des chrétiens. Aussi l'on peut parler d'une inadéquation entre le titre et le texte. Mais l'on s'aperçoit très vite que l'auteur recherche à travers cette image un effet d'euphémisme pour montrer la contradiction entre la pensée commune et la réalité qui existe vraiment. Le texte est ironique car le poète se moque de la conception commune, la statue de Marie qui est vénérée par les chrétiens n'est autre qu'une vaine adoration, car comment peut-on vénérer une fille vivant dans la précarité en lui demandant d'exaucer vos vœux si elle-même se trouve dans le texte dans un état quotidien de manque absolu : « à jeun, perdue, glacée, sans un sou »⁸⁵. Le poète insiste sur l'état de la jeune fille, il fait un zoom sur l'état physique et psychologique de la jeune fille qui, dans l'état dans lequel elle se trouve a elle-même besoin de soin. C'est donc face à un dilemme que le poète place le lecteur. Son objectif est de tourner les chrétiens en dérision sur cette vaine croyance sur Marie.

⁸⁵J. Prévert (op. cit)

III-2-4- Le jeu de mots

Munch affirme qu' « une œuvre d'art réussie est celle qui a le pouvoir de créer dans l'esprit du lecteur un effet de vie, par le jeu cohérent de mots »⁸⁶. Ce propos renvoie à toutes formes de manipulation des mots aboutissant à la création des formes littéraires. Pour mieux véhiculer sa pensée, le poème utilise plusieurs techniques du jeu verbal parmi lesquelles.

- **Les écarts**

- La construction de phrase

Après la lecture de notre poème, l'on est tout de suite frappé par la construction des phrases. En fait, au lieu de la norme recommander : sujet- verbe-complément, le poète décide de faire fi des verbes et des compléments au profit d'une succession, d'accumulation d'adjectifs qualificatifs et de compléments du nom. Le premier et le deuxième vers sont un assemblage adjectifs accentués dans leur effet par des adverbes comme « *toute* » et « *sans* ». Le poète veut insister sur la description de la jeune fille, attirer l'attention du lecteur et créer un effet de vie. Les ellipses des verbes montrent le désir du poète qui se cantonne uniquement à la description de la jeune fille ce qui traduit aussi la brièveté de ce texte.

- L'absence de ponctuation

Le seul signe de ponctuation de ce texte est le point qui se trouve à la fin du texte, il clôture le texte. Nous constatons que le texte est une longue phrase dans laquelle le poète prend la parole sans interruption ni pause. C'est un désir très poussé de liberté car toutes les règles de l'écriture sont bafouées. Même la construction des longues phrases obéit à des règles. Le poète fait abstraction des règles de construction des phrases et choisit un style révélateur de sa vision du monde. En effet, le texte tout entier de Prévert est une caractérisation péjorative de l'un des symboles phare de l'église catholique qui est la vierge Marie. Prévert exprime son ras-le-bol ou son exaspération sur l'adoration de cette vaine créature égoïste, égocentrique, antiféministe en toute liberté.

- **Les figures de styles**

- L'euphémisme

Ce texte abonde de figures de styles. A partir même du titre du texte avec l'évocation d'une belle saison, l'on s'attend à la description d'une belle période de l'année, bref à une description méliorative, mais ce n'est pas le cas, on se retrouve plutôt en face de la description

⁸⁶ M. M. Münch, (op. cit), P.38.

malheureuse d'une jeune fille. C'est un euphémisme qui est une figure d'atténuation choisit par le poète pour éviter de choquer le lecteur mais qui traduit son mal être.

- L'ironie

C'est une figure très présente chez Prévert, il tourne en dérision les institutions religieuses et politiques. C'est une satire car ces deux institutions prônent des choses et en font d'autres, ils sont toujours de connivence, ils sont blanc bonnet et bonnet blanc. Il se moquent non seulement de ceux qui brandissent la vierge Marie comme un modèle de vertu mais aussi de ceux qui trompent le peuple avec de beaux discours flatteurs .

- L'hyperbole

S'il s'agit de la description de la statue de la vierge Marie qui, selon le poème se trouve à la place de la concorde, nous constatons qu'il y a tout de même une certaine exagération dans les propos du poète. Si cette statue se trouve à la place de la concorde, l'on ne comprend pas pourquoi le poète dit qu'elle est perdue, ni qu'elle soit à jeun car les statues ne mangent ni ne boivent, ou qu'elle soit sans sou. Le poète choisit cette figure pour choquer et exposer toutes les tares de cette créature vénérée par l'église et aussi pour éveiller les consciences des tous ceux qui sont aveuglés par cette croyance car pour lui, une jeune pauvre, qui ne parvient même pas à se nourrir, perdue, isolée et glacée c'est-à-dire morte presque ne peut rien offrir au contraire, elle a plutôt besoin d'être secourue vue l'état dans lequel elle se trouve, c'est donc en effet une vaine adoration.

Nous constatons donc que le choix d'un vocabulaire particulier, sa combinaison ou sa manipulation voire le style tout entier d'un écrivain n'est pas gratuit, ils sont en rapport avec son intentionnalité. Les écrivains choisissent de dire les choses d'une certaine manière, préfèrent certains procédés d'écritures à d'autres pour mieux véhiculer leurs pensées et toucher la sensibilité du lecteur. Prévert joue avec les mots, mais ce jeu n'est pas gratuit il est aussi révélateur de l'appartenance du poète au groupe surréaliste qui est un mouvement littéraire qui revendique la liberté artistique, l'écriture automatique à l'absence de toutes contraintes d'où l'amour excessif du jeu de mots, des fantaisies et de la liberté constatée dans ce poème.

III-3- POEME 2 : « SOUVENIR DE FAMILLE OU L'ANGE GARDE-CHIOURME »⁸⁷ (p. 25-38)

⁸⁷ J. Prévert (op. cit), « Souvenir de famille ou l'ange garde-chiourme » , P. 25-38.

III-3-1- L'effet de vie ou plénitude dans le poème

L'effet de vie est le moment d'extase ou l'état de jouissance dans lequel se trouve le lecteur lors de la lecture d'une œuvre réussie, en le transportant de sa vie quotidienne à une nouvelle vie pleine d'émotions au point d'oublier tous ses soucis de la vie réelle. Pour ce faire, l'on interroge les mécanismes ou techniques qui soutiennent une œuvre. Il s'agit des matériaux (les mots, les formes et la cohérence de l'œuvre) que Munch appelle « *stimuli* » c'est-à-dire l'ensemble des facteurs capables d'exciter l'intérêt du lecteur et créer un effet de vie ou émotion esthétique. Dans le poème qui fait l'objet de notre analyse, l'effet de vie est produite par tout ce qui est capable de susciter l'intérêt, retenir son attention lecteur. Pour ce faire, deux procédés seront mis en exergue : la plurivalence et l'ouverture.

III-3-1-1- La plurivalence

Comme nous l'avons dit ci-dessus, elle désigne l'ensemble des procédés littéraires utilisés par un écrivain, en vue de susciter l'intérêt du lecteur en faisant ancrer son œuvre dans sa psyché, affectant ainsi son existence et son essence. Elle se vérifie d'une part par toute sorte de réalités reprises dans une œuvre et d'autre part par des procédés textuels visant à toucher la sensibilité du lecteur. Dans notre poème, la plurivalence se vérifie à travers deux concepts qui sont le concret prédisciplinaire et le concret verbal.

III-3-1-1-1- Le concret prédisciplinaire du poème

Il existe dans ce poème, de nombreux éléments permettant au lecteur cultivé de s'imaginer dans la réalité : c'est le concret prédisciplinaire qui désigne la réalité quotidienne connue par le lecteur avant même d'aborder une œuvre. Après la lecture de notre du texte, le narrateur nous introduit dans un univers concret, l'on a l'impression de vivre le quotidien de l'homme, un univers familier au lecteur, dès les premières lignes du texte, c'est l'enchaînement de l'histoire, des personnages, de l'espace, du temps, mais par la suite, l'auteur va investir son texte d'un vaste réseau de mythes et le lecteur va se laisser prendre au jeu, frappé par les multiples reprises et adaptations de plusieurs situations bibliques, historiques, monarchiques et littéraires ce procédé c'est l'intertextualité. Nathalie- Piegay

Cros la définit « comme le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte ». ⁸⁸ Cela renvoie à toute forme reprise qui transparait dans un texte. En effet, le poète s'inspire d'un vaste faisceau de mythologique.

- **Evocation des mythes**

En effet, nous avons une exploitation d'un vaste réseau mythique dans Le poème de Prévert :

Premièrement, nous avons les mythes bibliques, avec l'évocation du chemin de croix de Jésus dans la bible avec le segment : « jésus tombe pour la première fois ». En effet, le poème est basé sur un substrat mythique : le mythe de la vie de Jésus Christ dans la bible. Tout lecteur, qu'il soit chrétien ou pas connaît l'histoire de Jésus et des souffrances endurées pour sauver l'humanité. Le chemin de croix retrace les multiples souffrances de jésus christ jusqu'à sa crucifixion et sa mort.

Deuxièmement, nous avons l'évocation de la monarchie de Louis XIV le grand, dit « *roi soleil* » dont l'histoire nous apprend qu'il fut un roi de France dictateur de 1643 en 1715 qui fait de Paris et de Versailles les hauts lieux de la culture et de l'art classique en Europe. Grace à une armée sans rivale, il vise à imposer la prédominance française à l'extérieur, motivé par un appétit de gloire et de prestige. Ainsi donc, une longue suite de guerre jalonne son règne et la France est épuisée au terme c'est donc en effet une France exsangue que Louis XIV laisse à son successeur.

Troisièmement, le mythe du chaos avec l'image d'une famille mono parentale déséquilibrée vivant dans une pauvreté extrême. Le caractère irresponsable du père qui est mis en exergue. En effet, au lieu d'éduquer ses enfants, il abandonne leur éducation entre les mains d'un prêtre sensé leur inculquer des valeurs religieuses ce qui n'est pas le cas parce que ce dernier échoue lamentablement à cette mission laissant cette famille dans un désordre total.

L'évocation des théories de Pythagore « *le plus petit commun multiple* ». C'est un philosophe et mathématicien grec des années 480 avant J.C dont l'existence est entourée de légendes et son enseignement qui n'aurait été qu'oral a été transmis par des traditions faisant une large place au secret.

⁸⁸N. Piegay- Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

L'évocation de la fable de la Fontaine : « il ouvre un large bec et laisse tomber un fromage ». Célèbre poète français du 17^e siècle est l'auteur de plusieurs fables. Celle dans laquelle est extraite ce vers est : « Le Corbeau et le renard ». Dans ce conte, l'auteur met en exergue la ruse du renard qui s'empare du fromage du corbeau.

Le dernier est celui de la création, basée sur un vaste substrat mythique, l'intertextualité qui abonde dans le poème de Prévert montre que dans l'imitation, il y a création et dans la reprise, il y a poésie. En somme, Prévert réécrit plusieurs histoires dans son poème à l'aide d'un certain nombre de clichés évocateurs nostalgiques pathétiques et révoltant pour lui. Cette technique narrative fondée sur la force de la parole provoque des effets qui engagent émotionnellement le lecteur. Tout lecteur peut donc ressentir à son niveau un lien entre les réalités évoquées et la vraie vie. C'est donc grâce à la valeur esthétique de ses formes que le poème est accessible à une grande diversité de récepteurs

III-3-1-1-2- Le concret verbal

Dans souvenirs de famille, le concret verbal dès le début du poème saisi, réveille et subjugué le lecteur lui faisant penser qu'il est en présence d'un tableau pictural. En effet, le poète peint avec les mots plutôt que le pinceau le tableau d'une famille qui au début de l'histoire se trouve dans une situation de manque et à la fin de l'histoire se retrouve dans une situation de manque non comblé traduisant ainsi la pérennité du mal être existentiel. Le texte crée d'entrée de jeu des images et des souvenirs d'une vie qui plonge le lecteur au cœur du vécu quotidien d'une famille. Le suspense est créé par une situation d'attente impatiente de ce qui va arriver à cette famille donc le père lègue l'éducation à un prêtre. Dans la progression de l'intrigue, peu à peu, la quiétude du départ va laisser la place à une situation dramatique. En effet, le versant positif laisse place au versant négatif. L'église qui était autrefois vénérée et respectée s'est transformée en lieu de perdition, le prêtre brille par son immoralité. Le choix de l'écriture en prose peut être dans le souci de donner tous les détails aux lecteurs. En effet la petite famille vit dans une extrême pauvreté, Jean Benoit, le père, Marie Rose la ménagère qui assure l'intérim d'une mère décédée. Le caractère irresponsable du père est mis en exergue car il va abandonner l'éducation religieuse de ses enfants à un certain abbé censé leur inculquer les valeurs chrétiennes, mais cette mission ne sera malheureusement pas accomplie, c'est un échec total car les enfants seront abandonnés à eux même. D'échec en

échec, le père finira par trouver la mort, abandonnant ainsi et définitivement ses enfants. Ainsi nous avons les figures suivantes :

- le père irresponsable qui préfère déléguer ses responsabilités à un autre.
- les enfants sont le résultat de la négligence du père du fait de leur sous éducation, de leur attitude désobligeante et de leur méconnaissance de la culture religieuse.

Le choix d'un vocabulaire particulier, propre à Prévert traduit certainement la révolte du poète face à cette situation. Dès le début du récit, la suppression de certains éléments de la phrase comme l'adjectif qualificatif au profit de l'emploi de l'adverbe « très » uniquement , crée une rupture verbale qui attire l'attention du lecteur en le mettant dans une position d'écoute et de concentration qui suscite sa collaboration en lui donnant la possibilité de qualifier le père à sa guise ce qui donne de la force et de la vivacité au texte, la suppression des syllabes des mots « Poléon » pour Napoleon, « nieme» pour n nième fois traduisent une diminution de la valeur attribuée à chacun de ces éléments évoqués en signe de mépris. Les qualités expressives des mots créés sont immenses et les possibilités de langage semblent infinies pourtant le poète pouvait choisir la troncation du mot qui donnait « Napo », il opte plutôt pour l'aphérèse qui lui permet de supprimer une particule syllabique en signe de mépris pour l'œuvre de Napoléon. Cela est dû à sa quête de liberté, il enfreint toutes les règles syntaxiques de construction phrastique. Les signifiés de ces mots aboutissent au moment où la forme dépasse le sens. Il y a un travail excessif sur les formes en vue de rechercher des effets de désémantisation. Il s'abandonne aussi à une énumération à la page 27 et à la page 33 traduisant aussi cette révolte envers l'institution religieuse, on pourrait ainsi établir une inadéquation entre le non-respect des canons de construction de la phrase et le non-respect des canons de l'église catholique. L'écriture en prose peut être dans le souci de donner tous les détails de l'histoire aux lecteurs car le poème comporte quatorze pages.

III-3-2- L'ouverture

Sachant que l'ouverture renvoie à l'accessibilité d'une œuvre à la diversité de lecteur, à l'atemporalité, au fait qu'une œuvre puisse s'adapter à n'importe quelle culture, n'importe quelle aire géographique. Tout lecteur doit pouvoir se retrouver et se reconnaître. C'est ainsi qu'il existe des œuvres qui traversent des époques et des générations, c'est certainement grâce à leur pouvoir d'ouverture à la diversité de lecteurs. Notre poème brille de par l'ouverture issue de l'intertextualité, plusieurs histoires qui rappellent les problèmes universels de la place

ou l'importance de l'éducation familiale dans la société. La combinaison et l'exploitation de plusieurs textes, leur unité, leur foisonnement et leur valeur esthétique qui fait que le poème soit accessible à la diversité de récepteurs. Mais aussi par la situation de vie courante qu'il présente : la foi, croire ou ne pas croire. L'église qui était autrefois vénérée, sacrée est aujourd'hui transformée en un espace de course de taureaux, en un lieu de débauche, de théâtralisation, de prostitution selon lui. C'est donc en effet ce caractère désacralisé de l'église qui est peint ici. Le sujet évoqué par le poète est universel et atemporel dans le sens où toutes les civilisations, toutes les cultures du monde connaissent le phénomène de l'idolâtrie, de la foi. Pour le poète, l'homme doit être libre et maître de son propre destin et non abandonner son devenir entre les mains d'un dieu invisible qui est au contrôle de tout. La révolte donc parle le poète est transcendante car elle a pour but de libérer l'homme, de l'amener à ne plus se plier aux exigences dogmatiques de la pensée religieuse qui est pour le poète une source d'aliénation et d'assujettissement. On était arrivé à considérer l'homme comme une bête, qui dans l'église « se met à quatre pattes » au son d'une clochette.⁸⁹ p.33. Il faut donc affranchir l'homme car il est le seul maître de son destin, il doit profiter des diverses plaisirs terrestres, au lieu de confier son existence à Dieu. Le poète livre Dieu et la religion en pâtures en réduisant l'espoir humanitaire à une minable entreprise dont la caractéristique première est l'illusion. Il lève ainsi le voile sur cette mascarade de religion avec le personnage de l'abbé considéré comme un saint volant au secours des pauvres qui s'appréhende plutôt comme une source de destruction pour la famille du poème. L'église n'est plus un lieu paisible et plein de vertu, mais un lieu de discorde, une source de malheur pour l'homme.

III-3-2- Le concret des mots

Il renvoie à l'ensemble des thèmes tirés des réalités quotidiennes et développés dans une œuvre créant ainsi l'illusion réaliste. En effet les écrivains s'inspirent la plupart du temps de la réalité quotidienne, dans notre poème, la situation de l'homme dépendant de son créateur et vivant selon ses prescriptions est absurde pour le poète, c'est une aliénation, et le poète s'insurge contre cela d'où son besoin de créer de toute pièce un vocabulaire lui permettant de mieux véhiculer ses pensées. Le choix des figures phares de l'église comme Dieu, Jésus ou encore l'abbé qui sont mis à nu par soucis de vraisemblance à travers leur comportement respectifs : le premier brille par son incapacité de veiller sur ses créatures (les hommes), il est aussi incompetent, irresponsable, égocentrique et fou. Le second est un

⁸⁹ Ibid, P. 33.

anarchiste, charlatan, un traître et même un martyr. Le dernier quant à lui son inconscience, son irresponsabilité, c'est aussi un coureur de jupon. Le concret des mots permet au poète de dénoncer cette foi aveugle et désespérante à laquelle est soumis l'homme dans nos sociétés en vue de sa libération.

Le choix d'un vocabulaire familier et populaire permet aussi de rendre l'histoire concrète : nous avons l'exemple des vers suivants :

- « un jeune malade qui crève doucement dans son lit »⁹⁰. Ici crève signifie mourir.
- « Des vers de vases des pissenlits un tas de choses pour amuser les enfants »⁹¹, ici, un tas de choses signifie une grande quantité de choses.⁹²
- « Je gueule »⁹³, Je gueule signifie je crie.

Pour ne citer que ceux-là, nous constatons que le texte de bout en bout est écrit dans un langage familier et populaire, peut-être dans le souci d'être plus proche du peuple et d'atteindre toutes les couches sociales.

III-3-3- La cohérence du poème

Munch accorde une grande importance à l'idée de cohérence. Pour lui, c'est un besoin humain parce que la phobie du chaos et le besoin d'une vision du monde ordonnée sont des données fondamentales de la psyché humaine. La cohérence est formée de tout ce qui, dans l'œuvre lutte contre le chaos au profit de l'unité. Il la définit comme étant : « la force qui rassemble tous les éléments d'une œuvre dans une structure calculée pour que leur union et leur unité soient clairement repérable »⁹⁴. Dans la même lancée, Marschall ajoute que : « pour qu'il ait texte, il faut création, construction. C'est ce que le texte a en commun avec le style ».⁹⁵ En effet, la poésie classique brille par le respect des règles qui offrent un modèle de cohérence à l'œuvre. Hors, le texte de Prévert s'en débarrasse au profit de l'éclatement de la langue, des registres ou de la logique. Son texte est truffé d'écarts et de ruptures, pourtant, loin de créer les discontinuités dans l'esprit du lecteur provoquent plutôt une tension interne entre les faits évoqués. Le texte débute par la description d'un personnage,

⁹⁰ J. Prévert, Paroles, op. cit p46

⁹¹ Ibidem

⁹² Ibidem

⁹³ Ibid, p. 36

⁹⁴ MM M (op. Cit), P..259.

⁹⁵ Marschall G. R « éléments de cohérence et de cohésion : quelle portée pour un texte musical ? » .in arts, langue et cohérence. Sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, L'univers esthétique, L'Harmattan, p.22.

celui du père, en effet, comme tout parent, il cherche des voies et moyens pour bien éduquer ses enfants, il va léguer l'éducation religieuse de ces derniers entre les mains d'un prêtre, c'est la situation initiale du récit. Les personnages évoluent ainsi dans un espace précis, tout se passe comme si l'histoire racontée est une histoire vraie qui se déroule sous nos yeux. Par la suite, le poète va obliger le lecteur à suivre les transformations de l'histoire en lui imposant des suppressions d'éléments ou de mots nous avons par exemple « *poléon* » au lieu de Napoléon, la suppression de l'adjectif qualificatif dans le segment : « très comme il faut ». Ce qui devrait en principe créer le chaos ou désordre dans l'esprit du lecteur. De plus l'incohérence peut aussi naître de l'attitude irresponsable du père qui, au lieu d'éduquer ses propres enfants va solliciter l'aide d'un prêtre. La question à ce niveau est de savoir où se situe la cohérence dans un texte truffé d'incohérence ? En effet, il y a une adéquation entre ces suppressions et la chute de cette famille (situation finale), il y a donc une harmonie entre la langue et l'imagination de l'auteur, une unité dans l'action par le biais de la langue qui permet au lecteur de suivre le récit avec suspens. Comme le dit Munch, pour explorer le corollaire « *cohérence* », l'œuvre nous permet « de pénétrer dans les profondeurs du langage et de la pensée »⁹⁶. De plus le poète investit son poème d'un vaste répertoire historique, pourtant, il pouvait se contenter de raconter l'histoire de cette famille en faisant fi des mythes évoqués mais c'est justement ces derniers qui agrémentent l'histoire, ils fonctionnent comme des ingrédients qui augmentent la valeur du texte. L'évocation de tous ces éléments historiques considérés comme vérités absolus, sont dénigrés ici dans le texte par Prévert qui crée des liens ou des passerelles entre l'histoire racontée et les faits historiques évoqués, ainsi les thèmes se foisonnent, s'entremêlent et l'unité naît implicitement. La cohérence réside tout d'abord dans le déroulement de l'intrigue, la situation de la famille du texte va dégringoler le versant positif laisse place au versant négatif destructeur. Nous avons aussi l'apport de l'intertextualité, la cohérence sémantique est sacrifier au profit d'une écriture qui obéit à une autre logique. Le texte de Prévert réorganise les éléments empruntés dans l'histoire, à la réalité extérieure à sa propre logique. L'on va donc partir de tout ce qui autre fois était sacré, défendu, vers une chute de valeur c'est une courbe descendante qui amène progressivement l'histoire racontée vers le chaos car l'on se retrouve à la fin de l'histoire avec des enfants abandonnés à eux même le prêtre a lamentablement échoué à sa mission d'éduquer les enfants.

⁹⁶ M-M. Munch, « Le corollaire cohérence » de l'effet de vie in *Arts, langue et cohérence*, Sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, L'univers esthétique, L'Harmattan P. 26.

III-3-4- Le jeu de mots

Le jeu est l'élément de base de l'œuvre de Prévert. Etant donné que l'œuvre est un recueil de poème, l'on s'attendait à poème en vers (classiques ou libre) ou même de la prose poétique, il s'agit d'une prose narrant l'histoire d'une famille et celle de Jésus Christ. On est donc marqué par le non-respect des canons de la poésie classique. En effet, par le truchement du jeu, il parvient à obtenir les formes les plus surprenantes de ses multiples combinaisons. Le jeu de mots chez ce poète fait intervenir automatiquement la notion d'écart à plusieurs niveaux d'analyses : stylistique, sémantique, morphosyntaxique, lexicologique. Ainsi nous avons:

- **Le plan lexicologique**

La lexicologie a pour tâche la description exhaustive du lexique d'une langue sous le double aspect du signifiant et du signifié. Elle étudie la composition, le mécanisme de fonctionnement et analyse l'ensemble de toutes les catégories d'une langue donnée.

Dans un texte poétique comme le nôtre, il convient de relever tous les mots qui constituent un écart par rapport à la norme d'emploi. L'un des écarts majeurs sur ce plan est celui de l'aphérèse c'est-à-dire la suppression d'une particule syllabique en signe de mépris. Il s'agit donc de « nième fois »⁹⁷ ou encore de « Poléon »⁹⁸. Ainsi, le fait pour l'auteur d'insérer l'aphérèse « nième » dans une suite d'énumération sans grande importance justifie son souci de sous-estimer les efforts du Christ pour le salut de l'humanité. Aussi, l'usage de « Poléon » en lieu et place de Napoléon traduit une valeur rétrograde du grand empereur. De ces faits, religion et politique ne trouvent donc pas grâce aux yeux de Prévert.

A cette aphérèse s'ajoute le malpropisme « quroquipi »⁹⁹ qui est l'utilisation volontaire sur la forme erronée du mot « quiproquo » : « Ah ! Sublime quroquipi, charmant quiproquo familial ». Ce mot employé suivant le contexte prévertien montre que l'ordre des valeurs est inversé car au lieu que ce soit le père (Dieu) qui nourrisse ses créatures, ce sont plutôt les créatures qui s'attèleraient à lui donner le fruit de leur labeur.

Comment pouvons-nous donc nourrir Dieu tant il est vrai que cette tâche lui incombe ?

- **Le plan morphosyntaxique**

⁹⁷ J. Prévert (op. cit.), P. 27.

⁹⁸ Ibid, P. 37.

⁹⁹ Ibid, P. 35.

Le terme « *morphosyntaxe* » désigne l'étude des caractéristiques formelles du mot auquel correspond une valeur syntaxique et non sémantique. A ce niveau, on voit que le poète dans sa quête de liberté, enfreint toutes les règles syntaxiques dans ses constructions phrastiques. Ainsi, la phrase dans ce texte ne respecte pas non seulement l'ordre canonique mais aussi la rythmique qui incombe à sa construction. On pourrait alors peut-être établir une adéquation entre le non-respect des canons de la phrase et le non-respect des canons de l'église catholique.

C'est donc une écriture de la révolte que l'on retrouve dans l'énumération de la page 27.

La viande aussi, le pain, l'abbé, la messe, mes frères, les légumes, les fruits, un malade, le docteur, l'abbé, un mort, l'abbé, la messe des morts, les feuilles vivantes, Jésus-Christ tombe pour la première fois, le Roi Soleil, le pélican lassé, le plus petit commun multiple, le général Dourakine, le Petit Chose, notre bon ange, Blanche de Castille, le petit tambour Bara, le Fruit de nos entrailles, l'abbé, tout seul ou avec un petit camarade, le renard, les raisins, la retraite de Russie, Blanche de Bastille, l'asthme de Panama et l'arthrite de Russie, les mains sur la table, J.-C. tombe pour la nième fois, il ouvre un large bec et laisse tomber le fromage pour réparer des ans l'irréparable outrage, le nez de Cléopâtre dans la vessie de Cromwell et voilà la face du monde changée.

On retrouve aussi cette écriture lorsque le narrateur dit : « Quarante de fièvre et l'abbé grand comme une tour qui cloue mon père sur l'armoire à glace, la glace se casse et au fond d'un trou la petite fille allongée dans l'herbe avec, entre les dents, un petit sachet de lavande. »¹⁰⁰

Dans le même ordre d'idées, on retrouve un écart de construction suite à l'emploi de l'adverbe d'intensité « très » qui n'a pas de raison d'être dans la phrase « *Un homme très comme il faut* »¹⁰¹. Ceci s'explique dans la mesure où, en règle syntaxique, l'adverbe n'a le pouvoir de ne modifier qu'un verbe, un nom, un adjectif ou un autre adverbe. De ce fait, la locution « très comme il faut » regorge une ellipse de l'adjectif qualificatif, mais agit tel un adjectif qualificatif dont l'emploi aurait pour but de caractériser le père.

Considérant le père comme Dieu le Père, on verra d'après Prévert qu'il n'est pas aisé de lui trouver des qualificatifs. Enfin il est fort à noter que les écarts sus-évoqués font écho au plan sémantique.

¹⁰⁰J. Prévert (op. cit), P. 33.

¹⁰¹J. Prévert (op. cit), P. 25.

- Nous avons aussi l'épizeuxie ou pallilogie. C'est la répétition de mots ou de groupes de mots sans conjonction de coordination tel est le cas du vers :
« *Monsieur est parti, parti, parti !...* »¹⁰².
- L'allitération qui consiste en la répétition d'une consonne ou de phonème consonantique au début au milieu ou à la fin d'une ou plusieurs phrases ou vers. Ici il s'agit de l'allitération du phonème « s » : le vers concerné « *Il chassait les marchands de lacet du temple* »¹⁰³.
- Comme autre figure de style nous avons l'aposiopèse ou réticence qui est une suspension brusque de l'énoncé comme dans les vers suivants :
 - « *Foutu, je suis foutu, honnête, j' suis dévoré de la légion d'honneur ...* »¹⁰⁴;
 - « *Ceux qui frapperont par l'épée périront par l'épée...* »¹⁰⁵.
- Les allusions
 - « *Jésus tombe pour la nième fois, il ouvre un large bec et laisse tomber le fromage ...* »¹⁰⁶. Ici on a une double allusion : allusion à la fable de La Fontaine et la passion de Jésus Christ dans la bible.
- Les assonances

Répétition remarquable d'un phonème vocalique : « (...) Les oiseaux plumés, vidés, mangés... »¹⁰⁷.

- Les contrepèteries

Elles consistent à faire permuter certaines lettres ou syllabes à l'intérieur d'un mot ou d'un groupe de mots. A l'instar de :

- « *Clanche de Bastille* »¹⁰⁸ pour *Blanche de Castille*.
- « *Martyr c'est pourrir un peu* »¹⁰⁹ pour *partir c'est mourir un peu*.
- « *queroquipi* »¹¹⁰ pour *quiproquo*.

- **Le plan sémantique**

La sémantique est l'étude du sens des mots et des énoncés dans les constructions phrastiques. Partant de là, Prévert confèrerait donc à Dieu plusieurs signifiés : Dieu le Père et

¹⁰²J. Prévert (op. cit), P. 31

¹⁰³ Ibid, P. 29

¹⁰⁴ Ibid, P. 37

¹⁰⁵ Ibidem

¹⁰⁶ Ibid, P. 27

¹⁰⁷ Ibidem

¹⁰⁸ Ibidem

¹⁰⁹ Ibidem

¹¹⁰ Ibid, P. 35

Dieu le Fils. Ces deux seraient les associés de « *la maison Dieu père fils Saint-Esprit et Cie* »¹¹¹. Autant dire que la religion est une entreprise spécialisée dans le recouvrement des âmes.

Parlant de Dieu le Père, Prévert le considère comme quelqu'un d'incompétent, d'irresponsable, d'égoцентриque et de fou. Il est incompétent dans la mesure où ses créatures sont imparfaites. Le narrateur parle ainsi de « *bébés inachevés.* »¹¹². Il est irresponsable parce qu'il ne s'occupe pas de ses créatures qu'il abandonne d'ailleurs à la merci de toutes les dérives. L'un de mes fils attrapa le Tétanos et mourut¹¹³. Dieu est donc improductif et ne vit que du fruit de la production des autres : « Je n'ai pas mangé *depuis trois semaines, le déjeuner est-il prêt?* »¹¹⁴. Son égoцентриisme l'amène à s'auto-glorifier et à l'exiger par la suite à ses croyants comme en témoigne l'extrait suivant : « Que je sois loué, que ma sainte raison sociale soit bénie, mon fils bien-aimé a la croix, ma maison est lancée ! » Sa folie se traduirait par son manque de contrôle sur ses créatures. Ce n'est qu'un recycleur qui se dit créateur « Mon père était créateur d'une jambe artificielle perfectionnée »¹¹⁵. Cette folie allant jusqu'au délire le conduisit au trépas.

Dieu le Père n'est donc plus et cette affirmation est davantage renforcée par le phénoménologue Nietzsche pour qui « *Dieu est mort* »¹¹⁶.

Dieu le fils quant à lui est décrit par le phénomène d'allusion¹¹⁷ dans la mesure où il n'apparaît que comme le personnage d'une « *histoire triste et banale* »¹¹⁸ racontée par l'abbé. Prévert le peint comme un anarchiste, un charlatan, un traître et même un martyr.

Dieu le fils connu sous l'appellation de Jésus-Christ et de J.-C. est un anarchiste qui « *chassait les marchands de lacets du temple* » en jouant le rôle de pacificateur. « *pas de scandale, disait-il, (...) ceux qui frapperont par l'épée périront par l'épée.* »¹¹⁹ Aussi, le poète le présente-t-il comme un charlatan investi d'un pouvoir maléfique et surtout persuasif.

Maléfique car : « il dégoitrait les goitreux et, lorsque les orages touchaient à leur fin, il étendait la main et la tempête s'apaisait. Il guérissait aussi les hydropiques, il leur marchait sur le ventre en disant qu'il marchait sur l'eau, et l'eau qu'il leur

¹¹¹ J. Prévert (op. cit), P. 29

¹¹² Ibid, P. 25

¹¹³ Ibid, P. 32

¹¹⁴ Ibid, P. 35

¹¹⁵ Ibid, P. 26

¹¹⁶ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

¹¹⁷ Phénomène développé par Gérard Genette dans *palimpseste*

¹¹⁸ Ibid, P. 27

¹¹⁹ Ibid, P. 29

sortait du ventre il la changeait en vin ; à ceux qui voulaient bien en boire il disait que c'était son sang ». ¹²⁰.

On relève par la suite que son pouvoir de persuasion réussissait à semer le trouble au sein des familles, à détourner les hommes de leurs objectifs.

Il est Considéré comme un traître car Prévert voit en lui la cause du mal sur la terre. Cela se justifie dans où l'auteur considère que c'est lui qui « *trahit Judas* » ¹²¹ et non le contraire. Plus encore il trahit l'espèce humaine toute entière. Vu enfin comme un martyr, Dieu le fils, dans l'optique d'accomplir la mission à lui assigner par son père meurt « *sur deux planches de salut, après avoir beaucoup pleuré sur lui-même dans un jardin, la nuit.* » ¹²². Martyr certes mais un faux martyr puisque son sacrifice n'eut aucun impact positif sur la vie des croyants. Il reste et demeure un vulgaire personnage bien moins que le Roi soleil, Cléopâtre ou Cromwell. C'est pourquoi le poète déclare par le truchement de la paraphrase du verset biblique « *Partir, c'est mourir un peu* » qui devient « *martyr, c'est pourrir un peu* » ¹²³, c'est une transformation malicieuse de proverbe connu, en effet, phonétiquement, « *martyr* » et « *pourrir* » ont été obtenus à partir d'une inversion de lettres lettre « *p* » et « *m* ». Cette contrepèterie a une valeur subversive dans la mesure où le poète trouverait de la pourriture, de la laideur dans l'attitude des martyrs.

Somme toute, l'analyse des écarts faite à la fois sur le plan lexicologique, morphosyntaxique et sémantique nous aura permis de comprendre que la religion n'est qu'un simulacre. Dieu est ici identifié au père de famille mort de « *la Roséole de la légion d'honneur* » ¹²⁴ et Jésus Christ à l'enfant mort des suites de tétanos. Il s'agit donc de la parodie de la vie du Christ et de sa passion.

Chez Prévert, le jeu de mot est au service de son idéologie car ce dernier se livre à une double satire : contre les institutions religieuses et les normes de l'écriture classique au profit d'une écriture surréaliste, libre de toute contrainte. En effet, au lieu de rester figer au style poétique uniquement, le poète opte pour un mélange de genres et des arts. Quand même la langue française et ses contraintes l'exaspère, il crée et construit des phrases et des expressions qui expriment et véhiculent mieux son état d'esprit dominé par la révolte. C'est

¹²⁰ J. Prévert (op. cit), P. 28

¹²¹ Ibid, P. 29

¹²² Ibid, P. 27-28

¹²³ Ibid, P. 31

¹²⁴

donc en effet son caractère subversif au sujet de la foi qui est mis en exergue à travers l'histoire tumultueuse de cette famille sus évoquée ou s'entremêlent la misère, la mort, l'influence négative de la ménagère et du prêtre. Le texte de Prévert dont les critères formels sont ceux de la méthode antique la « *satura* » c'est-à-dire mélange des genres, nous permet de comprendre au-delà de l'anticonformisme, de l'incitation à la révolte et de son athéisme, la religion est un frein à son épanouissement car pour lui, Dieu est un « grand fou » qui n'a aucune autorité sur ses créatures les hommes. Ces derniers sont des êtres libres de penser et d'agir c'est d'ailleurs cette liberté qui sous-tend de bout en bout le chef d'œuvre du poète. A l'aliénation des institutions religieuses et des règles de la poésie classiques, il propose la liberté et les plaisirs charnels et terrestres.

III-4- APPLICATION DE LA MÉTHODE DES INVARIANTS DANS LE POÈME « LES PARIS STUPIDES »

LES PARIS STUPIDES

Un certain Blaise Pascal

etc... etc...¹²⁵

III-4-1- L'effet de vie ou plénitude

C'est l'état de satisfaction dans lequel se trouve le lecteur devant un chef d'œuvre. Ce dernier touchant ainsi toute son intégrité et ses sens avec pour but de le transporter de la vraie vie à une vie artificielle qui a pour avantage de sortir l'homme de ses angoisses réelles, quotidiennes. Il a pour attributs la plurivalence et l'ouverture. Dans notre poème, l'effet de vie est suscité par l'évocation du personnage de B. Pascal dont l'œuvre est méprisée ici avec l'adjectif qualificatif « stupides » renvoyant ainsi le lecteur à des recherches hors textes pouvant lui permettre de comprendre la position du poète.

III-4-1-1- La plurivalence

Selon Munch, elle est l'ensemble des moyens et méthodes utilisés par un écrivain pour faire ancrer son œuvre dans la mémoire d'un lecteur. Parmi ces moyens, nous avons la reprise de certaines réalités connues du lecteur mais aussi certains procédés textuels saillants

¹²⁵ J. Prévert (op. cit), « *Les paris stupides* », P. 188

permettant de toucher la sensibilité du lecteur. Elle se divise en deux parties : le concret prédisciplinaire et le concret verbal.

III-4-1-1-1- Le concret prédisciplinaire

Dans notre poème, tout lecteur cultivé est tout de suite frappé par l'évocation du grand penseur Blaise Pascal. En effet, l'histoire nous apprend que ce dernier fut un grand philosophe, mathématicien, et physicien au XVIIe siècle. Il hésite dans ses pensées entre le rationalisme et le scepticisme, qui finalement reconnaîtra la supériorité de la foi sur la raison.

III-4-1-1-2- Le concret verbal

A ce niveau, l'incomplétude de la phrase attire également le lecteur. En effet, le poème brille par sa brièveté, l'on s'attend à lire au moins une phrase complète, mais l'on se retrouve en face de quelques mots, d'une phrase inachevée laissant ainsi le lecteur dans le suspens en lui donnant la liberté de compléter les pensées évoquées. Le poète fait un gros plan, un zoom sur le portrait moral de Blaise Pascal. Le lecteur est également frappé par l'accumulation issue du double emploi des points de suspensions et de la formule « *etc.* », quand l'on sait que les points de suspension jouent le même rôle que cette formule. Le poète laisse le soin au lecteur de deviner la suite du texte.

III-4-1-2- L'ouverture du poème

Dans ce poème, l'on n'est une fois de plus interpellé sur la notion de la foi, la question est : croire ou ne pas croire en Dieu? Nous le savons déjà pour Prévert la foi et la croyance en Dieu aliène et assujettit l'homme. Ce dernier est un être libre doté d'une raison et c'est elle qui doit le guider pendant son existence. C'est un thème universel qui a toujours suscité depuis des siècles des discussions aboutissant toujours à deux conceptions opposées : les scientifiques reniant la foi au profit de la raison et les croyants qui pensent que leur existence toute entière est contrôlée par un seul individu : Dieu et qui décide de tout. Le malaise du poète vient du fait que toute personne s'affirmant scientifique doit être guidé par la raison, la logique et non l'instinct. Tel fut le cas du dilemme que présente le poète avec le personnage de B. Pascal grand penseur reconnu par la communauté scientifique et adulé pour les avancées dans plusieurs domaines comme la philosophie, la physique, les mathématiques qui au crépuscule de sa vie a fini par s'incliner au profit de la foi en Dieu. Prévert se trouve

donc indigné par l'attitude de ce soit disant penseur qui chevauche entre la raison et la foi et le poète pense que les deux notions ne riment pas. L'homme doit rester libre afin de jouir des plaisirs de la terre. En effet, les valeurs morales, intellectuelles défendues ou véhiculées par Prévert sont propres à l'homme dans son essence, dans son humanité. C'est grâce à elles que l'œuvre transcende le temps et les époques. Elle n'appartient plus à un seul pays, mais au monde entier « l'œuvre est ainsi ouverte à tous les vents »¹²⁶. C'est à dire ouverte à tous les esprits et tous les cœurs. C'est tout l'humain qui est contenu dans l'œuvre sous la plume ingénieuse d'un écrivain talentueux qui offre à l'homme par le truchement des valeurs morales des raisons de croire, d'espérer, de tendre vers un idéal. Ainsi donc l'écrivain : « sacrifie la parole qui lui est propre (...) pour donner voix à l'universel »¹²⁷. Ainsi donc le bien, la liberté, la paix, le beau, le vrai, la justice sont des valeurs auxquelles toutes les sociétés tiennent. En général, les œuvres d'art s'attèlent à interroger l'homme sur la nature, la société, le pouvoir, la justice, la science, la religion, Dieu, etc. Le poème de Prévert est donc un foisonnement d'interrogations, car il soulève les problèmes sous-jacents à la société en semant dans l'esprit du lecteur une série de questions. C'est donc un poème de grande valeur universelle, positives car comme nous le savons les grands livres sont ceux qui éclairent l'homme à travers leurs idées comme l'affirme Jean Cocteau : « un beau livre c'est celui qui sème à foison les points d'interrogation »¹²⁸. Ce poème est doué d'une grande capacité à apporter des réponses à une question importante du quotidien. Le génie du poète rend l'œuvre universelle et atemporelle.

III-4-2- Le concret des mots

Depuis des siècles, la littérature a toujours exigée de l'écrivain de traiter les problèmes de sa société, de son temps. Le concret des mots désigne les réalités de la vie quotidienne transposées par un écrivain dans une œuvre créant ainsi l'illusion réaliste qui permet au lecteur de croire en lisant une œuvre littéraire bien que fictive de penser qu'il est dans la réalité. Le fait décrit dans le poème est connu des tous, car B. Pascal est scientifique célèbre pour ses recherches et ses innovations. C'est peut-être ce qui justifie le fait que le poète décide de faire fi des détails en se consacrant uniquement sur les traits moraux du personnage peut-être aussi parce qu'à la seule prononciation de son nom on se rappelle tout de suite de la polémique qui fut. Le poème fait la description, le portrait moral d'un

¹²⁶ Jean Pierre. Richard, *Préface de Poésie et Profondeur*.

¹²⁷ Maurice Blanchot, (1957), *Espace littéraire*, Gallimard, Coll. Folio/Essai ; P. 23.

¹²⁸ Jean Cocteau, *Rappel à l'ordre*, 1926.

personnage. Mais le poète tient des propos subversif à l'endroit des œuvres du penseur en employant l'indétermination avec l'expression « *un certain* », on a l'impression que le poète parle d'un individu quelconque, c'est la réification de B. Pascal dans le but de le rabaisser d'où le titre du poème qui en dit déjà assez long sur le point de vue du poète qui le qualifie de « *stupid* ». Il exprime son dédain pour lui.

III-4-3-La cohérence du texte

Selon Munch, la cohérence est : « la force qui rassemble tous les éléments d'une œuvre dans une structure calculée pour que leur union et leur unité soient clairement repérable »¹²⁹. Elle est donc le lien logique qui réunit les différents éléments dans un même texte.

En effet, selon la théorie du chaos développée dans les années 1970, qui consiste à trouver l'ordre caché derrière un désordre apparent, ce que certains appellent désordre peut être pour d'autre un espace de liberté et d'exercice de la plurivalence. Sachant que la cohérence est intrinsèque à l'œuvre, la grande question posée à ce niveau d'analyse du texte de Prévert est de savoir où se situe la cohérence dans un texte ou l'incohérence a droit de cité et ou l'invention règne en reine ? Selon Adorno :

*Toutes les œuvres d'art, et l'art en général sont des énigmes. Le fait que les œuvres disent quelque chose et en même temps le cache, place le caractère énigmatique sous l'aspect du langage(...). L'exemple typique de cela c'est celui, avant tous les autres arts, de la musique, qui est à la fois énigme et chose très évidente. Il n'y a pas à résoudre, il s'agit seulement de déchiffrer la structure. Mais le caractère énigmatique ne constitue pas le dernier mot des œuvres ; au contraire, tout œuvre authentique propose également la solution de son énigme insoluble.*¹³⁰

Le poème de Prévert est fondé sur le principe de l'incohérence. Cette dernière procède de l'écart par rapport au fond et à la forme. Le poète semble inviter le lecteur à travers la réalité évoquée à déchiffrer l'énigme, à la comprendre, l'expliquer, la scruter afin de déceler la révélation ou la réalité voilée qui peut soit nous éduquer, nous apaiser, nous élever, nous distraire, nous libérer, ou nous consoler. Ainsi donc l'on partira du chaos suscité par l'incomplétude de la phrase, de l'usage redondant du mot « *etc* », et l'emploi des points de suspension qui expriment en réalité une double révolte envers les règles de la poésie classique et envers l'institution scientifique. Pour chacun de ses éléments pris à part il y a aucune

¹²⁹ M. M. Münch, *L'Effet de vie ou singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004.p.259.

¹³⁰ W. T. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris Seuil, P. 159, 1989.

cohérence, il faut un élément unificateur, un dénominateur commun qui crée la cohérence du poème. La cohérence procède de l'écart linguistique et de la norme sémantique, le poète bafoue toutes les règles de l'écriture. Mais pourtant, derrière ce désordre se cache l'ordre. Ce dernier réside certainement dans la force de cohésion entre éléments divers, c'est une cohésion sans coercition consciente véhiculée par l'immédiateté, la spontanéité de la rencontre. C'est dire qu'à chaque fois qu'il y a construction, il y a cohérence. Si penser c'est comme le précise Munch citant Diderot, « le fait de tisser des rapports et c'est la magie issue de l'entrelacs de ces rapports qui permet de percevoir la globalité, ainsi l'on peut revenir sur un détail particulier sans pour autant détruire l'ensemble cohérent »¹³¹. L'irrégularité de Prévert est donc un principe de cohérence. Cette dernière chez Prévert est issue du surréalisme. Ici l'incohérence est cohérente. L'on comprend dès lors que derrière ce chaos apparent se cache une cohérence. Ainsi donc pour comprendre ce texte, il faut décoder l'implicite, dégager l'arrière-plan qui s'y cache. Une fois ce décodage fait, l'impression de l'incohérence s'estompe, on peut donc atteindre la signification du texte. Les libertés prises par Prévert dans la construction de la phrase produisent un éclatement de la phrase, de la syntaxe pour mettre sur pied une polysémie invitant ainsi le lecteur à une co-création. L'on comprend dès lors que toute création artistique rime toujours avec la cohérence.

III-4-4- Le jeu de mot

De prime à bord, on est tout de suite frappé par la forme du poème, truffé de fantaisies, il a pour élément de base le jeu en toute liberté et en dépit de toutes contraintes et règles de l'écriture. Mais sa brièveté impose que le lexique soit simple, concret et surtout précis, direct au service de la description morale du personnage. On voit bien que ce poète pense que l'on peut bien passer son message en faisant fi des règles de l'écriture qui contraignent les écrivains à écrire d'une manière précise, or pour lui l'écrivain doit lui-même choisir la manière la plus appropriée pour mieux exprimer ses pensées pour lui quand il faut parler de liberté, il faut le faire dans tous les domaines de la vie, l'écriture, la pensée, les habitudes, les comportements.

On note au niveau morphosyntaxique qu'on a une ellipse du verbe, l'incomplétude de la phrase. En effet, le texte tout entier est une aposiopèse qui consiste en une interruption brusque dans une suite attendue ou encore une coupure dans la phrase ayant pour but une suspension de l'énoncé qui pourra, s'il faut ou non, être terminée pour être comprise. Elle peut marquer la ruse ou le pathétique. C'est une figure de construction fréquente chez Prévert.

¹³¹ Marc Mathieu Munch (op. cit), P. 232

Cette aposiopèse introduit une autre figure de style, à savoir une allusion : le titre du poème parle des paris sans pour autant les expliciter. C'est grâce au premier vers que l'on sait qu'il s'agit des fameux paris de Pascal, dans *les pensées*, que l'homme a tout avantage à parier que Dieu est : « pensons le gain et la perte, en prenant croix que Dieu est. Estimons ces deux cas : si vous gagnez, vous gagnez tout ; si vous perdez, vous ne perdez rien. Gagez donc qu'il est sans hésiter »¹³². Voilà donc pour Prévert le grand exemple de paris stupide ! C'est une allusion ironique, une raillerie car Prévert se moque de Pascal.

De plus, l'on sait que lorsque l'on veut raconter une histoire, la formule classique de départ est : « il était une fois... », mais Prévert fait fi de toutes ces commodités et contraintes pour exprimer sa pensée en toute liberté. Il fait allusion aux paris de B. Pascal qu'il qualifie de « stupides » ce qui lui permet de fustiger à la fois l'institution religieuse et scientifique. En effet, pour lui la communauté scientifique à tort de considérer ce personnage comme un philosophe, pour cela elle-même manque de sérieux, car un penseur qui croit en l'existence de Dieu ne mérite pas de figurer dans le panthéon, ainsi donc Prévert le sort de la pour l'exposer au grand jour en dévoilant ses tares car un vrai philosophe n'expose pas ses croyances religieuses, ses peurs par rapport à dieu. L'homme ne doit pas parier sur l'existence de Dieu car c'est une perte de temps parce que Dieu n'existe pas. L'homme est essentiellement libre d'agir et de penser.

Aussi, il y'a un double emploi entre les points de suspension et la formule « *etc.* » quand l'on sait que les deux jouent le même rôle à savoir l'interruption de l'énoncé. Ce double emploi peut être causé par l'émotion suscitée chez par cette attitude du penseur qu'il qualifie de stupide, la nécessité pour le poète de ne pas revenir sur ces propos qui ne sont pas digne d'un grand penseur, d'un chercheur digne de ce nom.

Au niveau sémantique, nous notons la réification de B. Pascal avec l'expression « *un certain* » qui renvoie à l'indétermination, ce personnage est conçu ici comme un individu quelconque sur le plan physique et moral certainement dans le but de le rabaisser, de le chosifier car pour lui ce philosophe ne mérite pas les honneurs accordés, c'est un tricheur car lors de ses paris, les dés sont truqués et le jeu est fait de tel sorte qu'on ne perde jamais. Alors

¹³²Pascal B., *Pensées*, cité par Lagarde A, Michard L., *Les grands auteurs français du programme*, Tome 3 : XVII^e siècle, 7^e édition, Paris, Bordas, P. 162-163, 1957.

lui Prévert est plus philosophe que lui car lui il conserve son esprit critique en toute situation comme guide, un philosophe ne doit pas avoir recours à la foi. Ainsi donc, si l'homme décide de parier sur l'existence de Dieu, c'est tanpis pour lui car Dieu n'existe pas, le poète est athé.

Le poème tout entier est une triple satire : premièrement envers les règles de la poésie classiques trop contraignantes d'où le non-respect des dites règles, deuxièmement envers les institutions religieuses d'où le désir du poète de libérer l'homme de toutes formes d'aliénation et semble suggérer d'utiliser sa raison pour le guider et non sa foi en un être suprême qu'on ne voit pas par conséquent qui n'existe pas. Quant à la troisième institution, scientifique, donc la caractéristique première est l'esprit critique, l'usage de la raison en toute chose, le poète vilipende cette institution qui met sur un piédestal un philosophe qui abandonne la raison au profit de la foi en un Dieu. Il tourne les intellectuels en dérision, pour lui, ils manquent de sérieux en abandonnant son critère de base qui exige l'usage la raison en toutes choses or une institution digne de ce nom ne doit pas admettre des égarements, elle devrait destituer le philosophe en le réduisant à rien, elle a donc tort de le considérer comme un grand philosophe comme lui Prévert. C'est donc en effet des institutions qui manquent de sérieux aux yeux de Prévert. C'est peut être cette révolte qui justifie l'écriture désinvolte et les fantaisiste utilisée par le poète dans le poème en signe de mépris, en vue de les rabaisser.

III-5-MÉTHODE DES INVARIANTS DANS LE POÈME : LA LANTERNE MAGIQUE DE PICASSO

Le déploiement de la méthode des invariants dans le dernier poème du recueil « la lanterne magique de Picasso »¹³³ nous permettra d'analyser le dispositif scriptural mettant en exergue le mélange de la poésie et de la peinture.

III-5-1- L'effet de vie dans le poème

L'effet de vie est selon Munch, l'émotion esthétique que ressent le lecteur le temps d'une lecture. Ici, cette émotion est suscitée crée un sentiment inhabituel chez le lecteur dû à la fusion des arts par le poète. Ce mélange harmonieux à travers les descriptions, d'une suite d'images évoquées caractérisant la tristesse, la mort. Le lecteur est tout de suite frappé par cette tristesse qui domine le texte

¹³³ J. Prévert (op. cit), « *La lanterne magique de picasso* », P. 242-248.

III-5-2-L'ouverture

L'ouverture du poème vient de son contact aux autres arts. C'est une ouverture optimale qui garantit la qualité de réception du poème et l'effet de vie. Cet interartialité garantit aussi l'atemporalité de l'œuvre du poète. En effet dans un seul et même texte, on a un mélange de genres (roman, poésie), des arts (peinture, poésie), des cultures (italienne, française), de style : celui de Picasso est caractérisé par le désordre, le chaos et Prévert par la révolte, le non-respect des canons de la poésie classique. Prévert a la maîtrise de son art, savoir combiner tous ces aspects dans un même texte relève du génie créateur du poète qui élève l'art au plus haut niveau. C'est dans cette optique que F. Guiyoba affirme dans *Les formes littéraires* que : « une œuvre réussie est celle qui suscite un effet de vie par le jeu cohérent, non seulement des mots, mais aussi des œuvres, des arts, des langues et des cultures »¹³⁴. L'originalité du texte de Prévert vient de ce foisonnement qui montre qu'il y a un travail rigoureux, sérieux sur les formes. F. Guiyoba va ajouter que : « les formes apparaissent ainsi comme des gages de cosmopolitisme, d'universalisme et d'atemporalité »¹³⁵.

III-5-3-Le concret des mots

C'est le deuxième invariant de l'esthétique munchéenne, après l'effet de vie. Il met l'accent sur les réalités sociales transposées dans une œuvre. Ainsi donc le poème décrit les lueurs d'un monde triste, celui des civils bombardés pendant la guerre d'Espagne en 1937 appelé le GUERNICA. L'image de la femme qui est celle d'une muse est affligée par la mort de son fils et l'horreur de cette mort lui fait perdre sa beauté et sa magnificence. Cette pratique remonte au XIXe siècle avec Napoleon Bonaparte lors de l'avènement de la deuxième république. Elle consistait pour le politique, à exterminer les enfants afin de tenir les parents en liesse. Ce sont donc les malheurs et les horreurs des sinistrés qui sont décrit dans le poème. C'est un poème se caractérise par un mélange des arts avec la combinaison de plusieurs types d'écriture : la prose se mêle à la versification. Il est reparti en cinq séquences, avec un vocabulaire à majorité péjoratif.

Comme autre réalité évoquée, nous avons l'évocation du célèbre poète Picasso dont la renommée est due grâce à son œuvre reconnu dans la peinture. En effet, ce dernier fut un grand ami du poète, ainsi donc pour lui témoigné son amitié, il lui consacre deux poèmes du

¹³⁴F. Guiyoba, *formes et reception*, op. cit. p.101.

¹³⁵*Ibidem*.

recueil donc le premier fait l'objet de notre analyse et le second intitulé promenade de Picasso. En réalité, les deux artistes se rencontrent lors des rencontres du mouvement surréaliste qui ne regroupait pas uniquement des écrivains mais aussi des peintres. Une amitié va naître et va occasionner des échanges artistiques. Ainsi donc, si c'est un texte qui est repris, on parle d'intertextualité qui désigne selon Genette : « *la présence effective d'un texte dans un autre* »¹³⁶. Selon lui, les textes entretiennent entre eux des relations de coprésences. Il s'agit donc de repérer les sources, les liens, les inférences entre les textes. Mais dans notre cas, le poète va au-delà de la fusion des textes en fusionnant les arts : la poésie et la peinture donnant lieu à la notion d'interartialité. Mais ces arts peuvent être considérés comme des médias parce qu'ils constituent des supports d'informations. C'est un dispositif scriptural matérialisé par un alliage de la poésie et de la peinture, ces deux instances s'imbriquent, fusionnent pour générer une plate-forme sur laquelle le poète écrit une poésie surélevée. Comment parler de cohérence dans un texte ou l'écart occasionné par la fusion des deux arts a atteint le niveau le plus élevé par rapport à la norme ?

III-5-4 La cohérence du poème

« Munch qualifie la cohérence de « règle universelle » quasi indispensable pour une bonne réception de l'œuvre d'art par le cerveau-esprit de l'auditeur »¹³⁷. Or le texte de Prévert brille par sa double incohérence : la première issue du style du célèbre poète italien donc l'œuvre est évoquée dans le poème, la deuxième issue de la fantaisie, de la désinvolture et l'excès de liberté donc Prévert fait preuve dans ces poèmes. A ce niveau, la question posée est de savoir où se situe la cohérence artistique dans un texte ou l'invention règne en maître ?

La cohérence du poème de Prévert procède justement de son écart par rapport à la norme. Le poète a le mérite d'aller au-delà de l'intertextualité pour pratiquer l'interartialité voire l'intermédialité. C'est pour lui un principe de vulgarisation des arts qui met en rapport et en interactivité un art-média avec un autre de nature différente. La rencontre des deux arts dans le poème de Prévert est une irrégularité. En effet, dans le tableau de Picasso dont Prévert s'inspire, tout est en désordre, c'est le chaos total, par conséquent, son interprétation et sa compréhension sont difficiles. Prévert choisit de transposer un tableau de peinture ce qui est difficile en poésie et cela rend davantage complexe la compréhension de ce poème. Le lecteur

¹³⁶ G. Genette, *Palimpseste*, coll. « Essais », Paris, 1982.

¹³⁷ Philippe Malhaire, « *La notion de cohérence dans le cas particulier de polytonalité* » in Arts, langue et cohérence sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, coll. « L'Univers esthétique » Harmattan, 2009 ; p.91.

se trouve donc doublement perdu après la lecture de ce poème. Pourtant, dans cette incohérence, il y a une cohérence. Cette dernière est issue du surréalisme dont l'idéologie est de laisser couler librement sur le papier tout ce qui nous vient à l'esprit. Ainsi donc, derrière ce chaos se cache en effet un ordre. C'est dire que, ici, l'irrégularité est un principe de cohérence. L'on est en face d'un écart normalisé. En fait, chaque fois qu'il y a construction, il y a création et création rime toujours avec cohérence. Le poète réussi à établir un rapport entre les deux arts. Nous constatons donc que Prévert a la maîtrise de son art. L'originalité de sa poésie est qu'elle s'ouvre aux autres arts et ne se cantonne pas uniquement aux règles classiques de la poésie.

III-5-5- Le jeu de mots

Dans ce dernier poème de *Paroles*, le jeu de mots atteint son niveau le plus élevé. En effet, la capacité créative et imaginative du poète surréaliste est très grande. Le jeu de mots dans ce poème oscille entre l'intertextualité, l'interartialité, l'intermédialité, les créations pures du poète et les semi-crétions. Ces dernières désignent toute fabrication de mots sur une base connue mais non grammaticale à l'instar des nouveaux adjectifs créés par Prévert qui sont le contraire d'adjectifs existants tels que « solite » sur la base de « insolite »¹³⁸.

- **Les figures de style**

Le poème brille aussi par ses multiples figures de styles qui semblent lui permettre de présenter les deux visages du monde dominé par la guerre. Il dégage les lueurs d'un monde triste et gai, avec ses joies et ses peines, ses atrocités et ses lumières. La plus récurrente est certainement :

- L'antithèse :

- « Les idées pétrifiées devant la merveilleuse indifférence d'un monde passionné.

D'un monde retrouvé

D'un monde indiscutable et inexpliqué

D'un monde sans savoir vivre mais plein de joie de vivre

D'un monde sobre et ivre

D'un monde triste et gai

Tendre et cruel

¹³⁸ J. prévert (op. cit), P248

Réel et surréal
Terrifiant et marrant
Nocturne et diurne
Solite et insolite
Beau comme tout.¹³⁹

- La comparaison
 - « Beau comme tout »¹⁴⁰ ;
 - « Une fenêtre sur la mer ouverte comme une huitre »¹⁴¹ .
- La polysyndète

C'est une répétition d'une conjonction. Elle est illustrée par les extraits de poèmes suivants :

« Et la ligne de mire et la ligne de mort dans la main autoritaire et potelée d'un simulacre d'homme obèse et délirant camouflant soigneusement derrière les bannières exemplaires et les crucifix gammés drapés et dressés spectaculairement sur le grand balcon mortuaire du musée des horreurs et des honneurs de la guerre ridicule statue vivante de ses petites jambes courtes et de son buste long mais ne parvenant pas malgré son beau sourire de Caudillo grandiose et magnanime à cacher les irrémédiables et pitoyables signes de la peur de l'ennui de la haine et de la connerie gravés sur son masque de viande fauve et blème comme les graffiti obscènes de la mégalomanie gravés par les lamentables tortionnaires de l'ordre nouveau dans les urinoirs de la nuit.

Et derrière lui dans le charnier d'une valse diplomatique entrouverte le cadavre tout simple d'un paysan pauvre assailli dans son champs à coups de lingots d'or par d'impeccables hommes d'argent

Et tout à côté sur une table une grenade ouverte avec toute une ville dedans

Et toute la douleur de cette ville rasée et saignée à blanc

Et toute la garde civile caracolant tout autour d'une civière

Où rêve encore un gitan mort

Et toute la colère d'un peuple amoureux travailleur insouciant et charmant qui soudain éclate brusquement comme le cri rouge d'un coq égorgé publiquement

Et le spectre solaire des hommes aux bas salaires qui surgit tout sanglant des sanglantes entrailles d'une maison ouvrière tenant à bout de bras la pauvre lueur de la misère la lampe

¹³⁹ J. Prévert (op. cit), P. 248

¹⁴⁰ ibidem

¹⁴¹ Ibid, P. 243

sanglante de Guernica et découvre au grand jour de sa lumière crue et vraie les épouvantables fausses teintes d'un monde décoloré usé jusqu'à la corde vidé jusqu'à la moelle ... »¹⁴² ;

« ... Et la maison remuée de fond en comble par les pauvres cris de poisson mort de la femme de ménage désespérée tout à coup qui fait naufrage soulevée par les lames de fond du parquet et va s'échouer lamentablement sur les bords de la Seine dans les jardins du Vert-Galant

Et là désemparée elle s'assoit sur le banc

Et elle fait ses comptes

Et elle ne se voit pas blanche pourrie par les souvenirs et fauchée comme les blés ... »¹⁴³

- L'assonance nous l'avons dit plus haut, c'est une répétition d'un phonème vocalique, ceci s'observe dans le vers suivant avec les sons « é » : « La ligne de chance perdue et retrouvée brisée et redressée parée des haillons bleus de la nécessité »¹⁴⁴. ou encore dans le vers : « Les idées calcinées escamotées volatilisées désidéalisées »
- L'anadiplose, figure de construction qui est la reprise du mot ou des expressions de la fin d'un vers au début du vers suivant : « Le puzzle de l'amour avec tous ses morceaux ». « Tous ses morceaux choisis par Picasso »¹⁴⁵.

- L'INTERTEXTUALITE

- **La paratextualité** : Selon Genette, elle est : « la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte ; titre, sous-titre, intertitre ; préfaces, postfaces, avertissement, avant-propos, etc ; notes marginales, infrapaginales, entre autres ». C'est donc la relation d'un texte avec son environnement textuel immédiat qui nous livre les informations nécessaires avant d'aborder le texte. Dans notre poème, nous avons d'entrée de jeu, le titre du poème « La lanterne magique de Picasso » qui renvoie directement à l'univers pictural avec l'évocation du célèbre peintre Pablo Ruiz Blanco Picasso. A partir de là, l'on sait que le texte va parler du peintre et de son œuvre.
- **L'architextualité** c'est une relation muette, abstraite, implicite. Elle renvoie aux indications de lecture qui peuvent être ou ne pas être présentes. Dans notre

¹⁴² J. Prévert (op. cit), P. 245-246

¹⁴³ Ibid, P. 246-247

¹⁴⁴ Ibid, P. 242

¹⁴⁵ Ibid, P.247

corpus, nous avons les noms de Breton ¹⁴⁶ et Eluard ¹⁴⁷ dans le segment : « ...*Le visage d'André Breton le visage de Paul Eluard* »¹⁴⁸. Cette évocation peut également avoir pour but de saluer l'œuvre des deux poètes français.

- **L'hypotexte** c'est un procédé de référence qui permet d'indiquer la source ou l'origine de la création nouvelle, c'est le texte source d'une création d'une création artistique. A la simple évocation de la femme, de Paul Eluard, d'André Breton, le lecteur devine les sources du poème.
- **La transtextualité** c'est un mélange de plusieurs textes faisant abstraction de l'époque, du genre, du style ou encore de l'école des différents auteurs. Le texte devient donc un creuset de texte donc la cohérence réside dans sa littérarité. A ce sujet, Munch parlera du « pluriel des arts ».

L'intertextualité a donc plusieurs fonctions dans ce poème à savoir : la fonction ludique car la poésie est un jeu qui invite le lecteur à l'évasion ; la distraction. En combinant les mots, les sons, les images de manière à susciter des émotions et des sensations. Nous avons aussi une fonction hermétique car le langage est difficile à appréhender, l'intertextualité exige que le lecteur soit à la base cultivé. La fonction éthique quant à elle fait surgir les leçons de morales présentes dans le poème. Ainsi, à la seule évocation de l'œuvre de Picasso, l'on comprend que le poète se livre tout comme le peintre, à la satire de la guerre. La fonction référentielle permet d'indiquer l'emprunt des sources externes au texte de base en faisant référence aux grandes figures du surréalisme par exemple, le poète fait un clin d'œil aux anciens principe primordial du classicisme qui consistait à l'imitation du style des anciens dans son œuvre, c'est une preuve d'humilité.

• L'INTERMÉDIALITE

Mais dans ce texte, Prévert va bien au-delà de l'intertextualité en pratiquant l'intermédialité que Guiyoba définit comme étant : « l'intrication des médias sur le double plan synchronique et diachronique de sorte qu'on puisse les hiérarchiser en média englobant

¹⁴⁶ Breton est écrivain français, l'un des fondateurs du surréalisme, auteur du *Manifeste du surréalisme*.

¹⁴⁷ Paul Eluard, poète français et partisan du surréalisme.

¹⁴⁸ J. Prévert (op. cit), P. 246

et englobés, transcendants et transcendés c'est –à dire hypermédias et hypermédias »¹⁴⁹. Dans ces propos, il faut retenir que les différents éléments artistiques s'embrassent, s'accumulent, s'entrelacent s'enchevêtrent. Ainsi donc les points d'ancrage entre la poésie et la peinture dans ce poème s'aperçoivent dès même le titre du poème avec l'évocation du célèbre peintre Picasso, on est tout de suite invité dans l'univers pictural. Le poète va se livrer à des jeux intermédiaires, ainsi les modalités intermédiaires énoncées par Guiyoba qui sont présents dans notre poème sont :

- La métamédialité : c'est l'union d'un art à un autre sans nécessairement le citer ou le nommer. Dans notre poème, le poète évoque en plus du célèbre peintre, la fleur, le portrait : « *le portrait d'un portrait* »¹⁵⁰, les grelots. Ces éléments renvoient la botanique, la peinture, la musique. Le poète fait une transposition du célèbre tableau de Picasso c'est ainsi qu'il parle de portrait d'un portrait. Aussi dans le vers suivant, le poète décrit également le tableau sans le désigner quand il dit : « Le puzzle de l'amour avec tous les morceaux choisis choisis par Picasso un amant sa maitresse et ses jambes à son cou et les yeux sur les fesses les mains un peu partout les pieds levées au ciel et les seins sens dessus dessous »¹⁵¹.
- L'hypomédialité : ici, on indique la source ou l'origine de la création nouvelle, c'est le média de référence dans la création nouvelle, on peut aussi se limiter à une simple évocation.
- L'hypermédialité selon G.P Landow est « le lien électronique qui crée l'hypertexte, une forme de textualité composée de blocs et de liens permettant des parcours de lectures multilinéaires en mettant en mouvement texte, lecteurs et écrivains dans un nouvel espace d'écriture »¹⁵². Prévert passe de la peinture à la poésie sans véritable transition.
- La transmédialité : c'est le contact entre les médias indépendamment des domaines d'activités des artistes. On obtient ainsi, des mélanges de toutes sortes. A ce niveau, compte tenu du foisonnement, Munch parle de « *l'artialité* » ou « *le pluriel des arts* »¹⁵³

¹⁴⁹ F. Guiyoba, *Littérature Médiagénique*, 2015, p. 7.

¹⁵⁰ J. Prévert, P. 242

¹⁵¹ Idem, P. 247

¹⁵² G. P. Landow, *cyber espace, hypertexte et critical theory*, 2004

¹⁵³ M-M. Munch, « Le pluriel des arts », in *Le pluriel du beau. Le pluriel du relativisme esthétique en littérature*, Metz, Centre de recherches littérature et spiritualité, 1991.

- L'intermédialité dans ce poème permet au poète d'auréoler l'œuvre de Picasso qu'il considère comme une référence artistique du XXe siècle. Elle lui permet aussi de se livrer à la satire de la guerre et de ses méfaits sur la société.

Le jeu de mots ici fait intervenir la manière donc le poète manipule les mots et les formes ou les images obtenues. Les formes sont issues du choc, de la fusion entre les arts.

C'est un foisonnement de plusieurs types d'écritures, et des différents arts. Ces procédés ou dispositif scriptural n'est pas inventé par le poète, ils datent de l'antiquité sous l'appellation de « *satura* » et « *Ut Pictura poësis* » le premier désignait un mélange d'ingrédients permettant de concocter un plat. Sa paternité est attribuée au poète grecque Archiloque de Paros. De la *satura* est issue une poésie complaisante et grossière qui regroupe plusieurs genres. Parlant du deuxième terme, Simonides de Keos parle de « *la peinture comme une poésie muette* »¹⁵⁴. Ici, la poésie est une peinture parlante et inversement. C'est donc la mise en parallèle de la poésie et de la peinture. Prévert a le mérite de ressuscité tous ces procédés dans son texte et ce qui fait son originalité. Le texte de Prévert doit sa réussite au jeu de mots ou de forme, mais aussi à sa capacité d'ouverture aux autres arts, mêlant en un seul et même texte des indices relevant de plusieurs genres (roman, poésie) et même de plusieurs arts (poésie et peinture). De ce fait, les anomalies observées dans le texte du poète ne sont qu'apparentes car derrière se cache une certaine littérarité. L'on constate en fin de compte que les formes et l'effet de vie entretiennent des liens, que les formes ont un grand rôle à jouer dans la genèse de l'émotion esthétique ou l'effet de vie.

III-6- INTERPRÉTATION DES FORMES LITTÉRAIRES DANS *PAROLES*

L'application de la théorie munchéenne à quelques poèmes de *Paroles*, nous fait remarquer que cette dernière est une reprise de la méthode formelle. En effet, même si elle ne la reprend pas entièrement, elle le fait en partie. La théorie munchéenne est une théorie formaliste, immanentiste mettant en exergue, les formes des textes. À travers cette reprise du formalisme, nous apercevons l'apport des formes dans la genèse ou la construction de l'effet de vie.

Les formes des textes de Prévert jouent un rôle déterminant dans son intention communicationnelle à savoir refaire la vie avec les mots. Son critère de base nous l'avons constaté est le jeu de mots. Dans ses textes, la forme prime sur le sens car il faut trouver la forme adéquate, la plus adaptée, pour véhiculer ses messages et son génie réside dans sa

¹⁵⁴ Simonides de Keos

capacité à toucher le lecteur, à l'émouvoir. C'est grâce à ses formes que *Paroles* continue d'attirer la curiosité des lecteurs même contemporains c'est ce qui fait son atemporalité, d'où son énorme succès. Ses poèmes sont un exemple typique de l'importance des formes, de leur rôle déterminant pour atteindre le sens, on parle donc de « forme efficace », l'efficacité des formes pour atteindre l'émotion esthétique ce qui crée une relation de cause à effet. C'est ainsi que Munch affirme, appréciant l'analyse de la méthode des invariants dans le poème « Tentative de description d'un diner de tête à Paris » de *Paroles* faite par Bigaudi Bilong que :

Le texte de Paroles choisi par Bigaudi Bilong et revêtu par sa sensibilité est un bon exemple de l'effet obtenu par le travail de Prévert sur la forme. Il est d'abord un arrangeur de syllabes, un poète, un artisan qui crée des combinaisons de sonorités, de rythmes et de mots au niveau de la phrase. Mais bientôt, ces formes que l'on pourrait appeler des microformes, se combinent à d'autres pour constituer des ensembles plus grands, puis une macroforme, celle d'un poème qui donne une image précise, tragi-loufoque, du mal tel qu'il règne en France dans les années 1930. Mais il montre, en même temps, que cette forme, faite avant tout de rapprochements surprenants, de parataxes et de contradictions révélatrices ne fonctionne pas seule : pour réussir, elle a besoin de cohérence dans l'incohérence, de jeux sémantiques et de toute la culture littéraire d'un lecteur contemporain. C'est une forme vive.¹⁵⁵

Le jeu de Prévert oscille entre l'écriture automatique qui consistait chez les surréalistes à laisser s'exprimer librement sur la page tout ce qui remonte librement du subconscient d'un écrivain, ses délires : de la recherche des images insolites, de l'association aléatoire de mots, la transformation malicieuse des proverbes célèbres, l'usage de la resémantisation, de la désémantisation et de la polysémie, l'absence de ponctuation, bref toutes les contraintes sont défiées au profit d'un seul mot : liberté. Nous constatons donc que le jeu chez ce poète n'est pas ludique, il l'utilise pour deux fins : pour se libérer des règles de la nomenclature classique trop contraignantes pour lui, ne permettant plus aux écrivains de faire parler leur génie lors de la création des œuvres et créer les formes les plus surprenantes afin de se livrer à la satire des maux qui minent la société. Il va donc du non-respect des canons de la poésie pour s'adonner à la désinvolture, la fantaisie, bref au mélange des genres et des arts. Ceci justifie bel et bien son appartenance au mouvement littéraire surréaliste, née dans les années 1920 autour des figures majeures d'André Breton, Louis Aragon. Ainsi donc Prévert ira plus loin que l'écriture automatique car ce mouvement regroupait des écrivains

¹⁵⁵ Bigaudi Bilong, *Formes et réception, Rencontres interartistiques de l'effet de vie*, op.cit.,P. 230-231, 2015.

mais aussi des peintres dont il fait l'éloge dans certains de ses poèmes avec tout ce que cela implique comme mélange interartistiques et intermédiaires. Dans le tableau ci-après, Guiyoba propose un récapitulatif de ce foisonnement de la poésie et de la peinture de nos quatre poèmes.

Tableau des correspondances entre les textes prévertiens et les genres picturaux

Textes	Forme	Fond
« La belle saison », P. 23	Croquis	Portrait, allégorie
« Souvenirs de famille », P. 25	Fresque, caricature	Peinture du genre, peinture d'histoire
« Les paris stupides », P. 188	Esquisse, fresque, caricature	Portrait, peinture d'histoire
« Lanterne magique de Picasso », P. 242	Fresque, pastiche	Peinture d'histoire Fatrasie.

Source : F. Guiyoba, « Jacques Prévert, André Brink et la peinture, ou de l'enrichissement de la généricité poétique et romanesque », *Genres littéraires et peinture*, Presses universitaires Blaise Pascal, Edition Papier, 2015

- « La belle saison » est donc un exemplaire de croquis littéraire avec ses six vers très courts, sans verbe. C'est la représentation matérielle d'une jeune femme ;
- « Souvenirs de famille » est une fresque longue ; une caricature
- Avec « Les paris stupides », l'esquisse atteint le comble de la brièveté car le poème ne comporte qu'une seule phrase, c'est donc une esquisse c'est-à-dire un tableau inachevé avec l'absence de verbe et la formule et cetera ;
- « La lanterne magique de Picasso », quant à elle est un pastiche de deux tableaux du célèbre poète d'origine espagnole Pablo Ruis Blanco Picasso : la femme qui pleure et Guernica inspiré par la guerre civile espagnole.

Avec l'interartialité, l'intermédialité, Prévert fait des mélanges de tous genre.

La poésie prévertienne n'est pas une poésie traditionnelle. C'est des tableaux picturaux qu'il réalise avec la plume plutôt que le pinceau. On a un foisonnement des arts qui peuvent être considérés comme des médias car ils sont des supports d'information d'où la notion d'intermédialité. L'inclusion de la peinture dans la poésie se pose en tant qu'enrichissement du genre poétique donnant ainsi une poésie hyper surréaliste.

C'est ce qui explique le caractère quasi pictural des textes du poète. Prévert est un amoureux des arts, de la création, avant-gardiste du postmodernisme qui se caractérise par l'invention, la liberté des contraintes formelles coutumières et l'éclectisme. On observe une complexité langagière, il s'amuse à mettre en mal la langue française à tous les niveaux :

syntactique, sémantique, lexicologique, esthétique. Le poète ira bien plus loin que ses prédécesseurs surréalistes en adoptant un style « *hyper surréaliste* ». L'écriture de Prévert s'appréhende aussi comme une forme de révolte qui s'aperçoit dans plusieurs domaines, le non-respect des règles traditionnelles de l'écriture poétique, la critique de toutes les institutions : politique, religieuse, scientifique bref toutes les sphères de la société sont attaquées certainement avec pour but d'assainir la société pour que l'homme y vive paisiblement et sereinement. Prévert est un humaniste et les formes de ses textes sont au service de son idéologie. Ses « *Paroles* » sont donc des « pistolets chargés » pour la lutte contre les fléaux sociaux. Si nous prenons par exemple le poème « *Barbara* »¹⁵⁶ dans lequel le poète présente les méfaits de la guerre, pour en sortir, il semble proposer de cultiver l'amour. À l'époque actuelle, l'homme vit les mêmes problèmes. C'est le cas du Cameroun avec la guerre observée dans la partie septentrionale avec les multiples attaques du groupe terroriste Boko Haram. A toute cette violence, le poète semble militer pour l'amour, la solidarité, la paix et ses bienfaits. Il invite ainsi l'homme à mener le combat, à s'engager dans la lutte contre les fléaux sociaux. Aimé Césaire dira à cet effet que : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix celle de la liberté de ceux qui s'affaissent dans le cachot du désespoir »¹⁵⁷. De ce fait, en guise de consolation, il semble nous suggérer qu'il faut préférer l'attrait des choses du paradis terrestre à savoir les plaisirs charnels et terrestre en tout genre plutôt que les promesses d'un paradis auquel on ne peut accéder qu'après la mort et qui en réalité reste hypothétique. Nous constatons que le jeu de mots chez ce poète n'est pas un jeu ludique en vue de plaire ou de distraire le lecteur, il a des enjeux. Ainsi donc, l'application de la théorie munchéenne dans *Paroles* nous a permis de constater que le formalisme est la base de l'écriture Prévertienne, c'est grâce aux formes de *Paroles* que le poète parvient à émouvoir le lecteur et à créer l'effet de vie en lui. Cette théorie est une analyse immanente, interne au texte, c'est une reprise du formalisme. A l'époque actuelle, cela veut dire que le formalisme est pas une théorie désuète, il demeure un critère déterminant dans le processus de création d'une œuvre. C'est lui qui est révélateur du génie, du talent d'un écrivain qui sait tenir le langage au sommet. pendant la création, il transpire en effaçant, en corrigeant, se relisant, recommençant jusqu'au sentiment d'avoir approché la perfection Le critère formel est un critère de base incontournable donc la finalité pour l'écrivain est d'atteindre son intention de communication, d'émouvoir le lecteur en créant chez ce dernier un effet de vie comme l'affirme Munch quand il dit qu'une œuvre sera

¹⁵⁶ J. Prévert, *Paroles*, op. cit. p. 206.

¹⁵⁷ A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, 1983, p.22.

considérée comme réussie celle-là qui parvient à créer chez le lecteur un effet de vie par le jeu cohérent de mots, ainsi la valeur, la spécificité esthétique d'une œuvre se mesure proportionnellement à la force attractive de ses constituants, à la tension que cette œuvre est capable d'installer dans la psyché du lecteur.

CHAPITRE IV : LES ÉLÉMENTS DE LA SURVIVANCE DU FORMALISME DANS LA THÉORIE MÜNCHENNE

En fait, qu'est-ce que survivance ? Pourquoi y a-t-il survivance ? Quels sont les éléments de cette survivance ? Et en quoi contribue-t-elle à la théorie munchéenne ? Notre travail consistera, à partir de la définition de la notion de survivance, à dégager les éléments de la de la méthode formelle dans la théorie munchéenne. En effet, si nous observons attentivement les méthodes munchéenne et formaliste, nous remarquons que la première reprend certains procédés de l'analyse de la bonne vieille méthode formelle. En fait, même si elle ne reprend pas toute la méthode entièrement, elle le fait en partie. La question posée ici est celle de savoir qu'est ce qui a réellement survécu ? Pour répondre à cette question nous allons évoquer tour à tour les différents éléments constituant cette survivance.

IV-1-DE LA NOTION DE SURVIVANCE

D'après le dictionnaire philosophique de Lalande¹⁵⁸, les survivances se définissent comme les vestiges des anciens rapports socio-économiques, des concepts, des idées, des mœurs et traditions héritées d'une ancienne société. Dans cette définition, nous nous attarderons sur la reprise des concepts, des idées, des mœurs. Signalons que les survivances posent le problème de surmonter ou maintenir les continuités issues du passé. La subsistance des concepts et des idées du passé vient du fait que les chercheurs s'appuient lors des recherches et découvertes soit sur des données qui existent déjà pour créer quelque chose de nouveau, soit en créant de toute pièce de nouveaux concepts, de nouvelles idées. Survivre, c'est donc résister au temps et aux changements, l'homme étant sans cesse en quête de changement, d'évolution et d'innovation. On peut donc parler de glissement de phénomène littéraire. D'où son désir de dépassement de concepts, d'idées, l'homme est en perpétuel quête. La survivance montre aussi le désir pour l'homme en particulier l'écrivain de maintenir la mémoire d'une culture littéraire, d'une tradition littéraire. Mais dans sa quête de changement, l'on n'a constaté que, que ce soit les comportements humains, les modes du passé ou les théories littéraires, tout évolue en forme cyclique c'est-à-dire bien que des choses nouvelles arrivent, l'homme a toujours tendance à récupérer certains de ses comportement du passé, il évolue avec les bribes de son passé. Ceci est peut-être dû au fait que l'homme est resté le même depuis des siècles, il éprouve toujours les mêmes émotions, certes les époques changent, les modes aussi mais les sentiments humains sont restés les mêmes depuis des siècles. L'homme ne garde que ce qui lui semble indispensable pour son évolution et son épanouissement. La survivance dans le domaine littéraire s'accompagne d'un arrière-plan historique, idéologique, culturel. C'est-à-dire l'on conserve uniquement ce que l'on veut conserver, ce que l'on juge utile à retenir du point de vue de l'esthétique et qui est atemporel à la littérature.

Depuis des siècles, les écrivains s'inspiraient des écrits, et des méthodes employés par les anciens lors de leur création, c'est ainsi que écrire un bon livre à une époque consistait à reprendre, à imiter les anciens, leur style, ceux qui s'écartaient de cette norme, cette tradition qui consistait à reprendre pour model des anciens, leurs œuvres étaient rejetés et eux même considérés comme des anticonformistes, et leur innovation était aussitôt rejetée. Les classiques ont rejeté les naturalistes, les romantiques, les surréalistes, ils pensaient que leurs œuvres étaient immorales, et obscènes car ils refusaient de perpétuer la tradition littéraire qui fut la norme à cette époque. C'est parfois bien après, avec le temps que leurs œuvres étaient

¹⁵⁸Lalande A. (op. cit)

reconnues comme étant des chefs d'œuvres. Peut-être parce que à ces époques anciennes, personne n'était assez outillé ou callé pour apprécier la nouveauté, c'est bien après, avec le temps que les innovations ont été acceptées et reconnues comme des chefs d'œuvres. Tel furent le cas des œuvres comme : « Les fleurs du mal »¹⁵⁹ qui furent rejetés à cause de leur hermétisme et des sujets abordés qui furent jugés comme étant des sujets qui choquent la morale (appel à Satan sous forme de prière, description d'un corps en décomposition...) et *Le soleil des indépendances* d'Amadou Kourouma qui est un roman d'expression française mais truffé de termes africains, d'où son rejet, mais ce roman fut reconnu bien plus tard comme un chef d'œuvre. En effet c'est justement ce formalisme qui fait le succès de l'œuvre.

IV-2- ÉLÉMENTS DE LA SURVIVANCE DE LA MÉTHODE FORMELLE DANS LA THÉORIE MUNCHEENNE

Il y a survivance parce qu'on retrouve les éléments de base de la méthode formelle dans la théorie munchéenne.

En effet, les caractéristiques du formalisme sont : l'immanence, le jeu de mots, la cohérence de la structure. Or, ce formalisme ainsi perçu, est présent dans la théorie munchéenne. La survivance se justifie par le fait qu'il est utilisé comme outil.

IV-2-1- Le principe de l'immanence textuelle

Louis Hjelmslev formule rigoureusement le principe d'immanence comme principe méthodologique fondamental de la « science du langage ». Chez le savant danois, l'immanence est corollaire à la conception de l'objet d'investigation du linguiste comme « structure », à savoir « une entité autonome de dépendances internes »¹⁶⁰. Saussure le disait déjà dans son *Cours de linguistique générale* en ces termes : « notre définition de la langue suppose que nous en écartions tout ce qui est étranger à son organisme, à son système, en un mot, tout ce qu'on désigne par le terme de linguistique externe »¹⁶¹. Ainsi donc, l'analyse des formes, de la structure d'une œuvre est une analyse immanente, interne au texte. Le formalisme est une théorie basée sur la valorisation du mot dans toutes ses facettes, il fait une sorte de culte du mot. La théorie munchéenne revient avec cette même conception, celle de valorisation du jeu cohérent de mot pour atteindre le phénomène magnifique de l'effet de vie. La théorie de l'effet de vie est donc immanentiste parce qu'elle interroge la beauté, la valeur

¹⁵⁹ C. Baudelaire, *LES FLEURS DU MAL*, Ed. « Œuvres complètes », 1857.

¹⁶⁰ L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971, p.109.

¹⁶¹ F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1916.

intrinsèque à savoir esthétique et sa réception par le lectorat. C'est une activité introspective ou le lecteur sollicite sa psyché, son cœur, son âme bref tous ces sens sont interpellés pour détecter les effets de cette beauté. Ainsi donc s'il y a reprise, il y a survivance, on comprend dès lors qu'aucune théorie ne nait ex nihilo et qu'une théorie est rarement dépassée, les nouvelles s'appuient parfois sur les anciennes parce qu'il y a toujours des éléments positifs que l'on peut récupérer, exploiter, transformer. Est-ce que celles même qui prétendent la dépasser ne la récupèrent-elles pas ? La théorie de l'effet de vie est donc éclectique car elle fait un clin d'œil au formalisme en tirant de lui le meilleur pour en faire une théorie innovante, originale. Les invariants de la théorie munchéenne ne sont autre que du formalisme. Nous l'avons donc compris l'effet de vie est formaliste, immanentiste malgré elle.

IV-2-2- La structure de l'œuvre

Si la technique d'approche d'un texte s'interroge sur sa structure, l'agencement des différents éléments de cette structure, leur équilibre, leur union et leur cohésion alors l'on est toujours dans le cadre de l'immanentisme. S'interroger sur le montage des éléments, leur combinaison et leur concordance, leur unité afin de voir comment les éléments d'une œuvre s'entremêlent, s'entrechoquent tout au long d'un récit en un tout indissociable pour donner naissance à ce que l'on appelle un livre ou une œuvre. Il faut donc savoir identifier l'élément sur lequel est basée l'unité de la structure d'un texte, quels sont les techniques utilisées par un écrivain pour éviter le désordre lors de la création de son œuvre car c'est ainsi qu'il fait valoir son génie.

IV-2-3- Le jeu de mots

Le formalisme mise tout sur les formes des textes c'est –à dire le travail sérieux sur les mots qui permet l'éclosion du génie de l'auteur. En effet, c'est à l'aide du jeu que l'écrivain obtient des formes, lors de la manipulation du matériau, l'artiste repousse sans cesse les limites à la recherche les formes les plus adaptées à ses pensées. A l'époque contemporaine, la liberté observée lors de la création des œuvres par les auteurs aboutit ainsi à la création des formes les plus surprenantes, inattendues. Et la théorie de l'effet de vie reprend ce concept de jeu de mots pour créer l'émotion esthétique chez le lecteur. Le créateur joue avec les mots et sans ce jeu, il y a pas de formalisme, ni effet de vie. Le jeu de mots entretient avec l'effet de vie une relation de cause à effet. C'est à partir de la manipulation que l'on reconnaît un bon écrivain. Les mots sont ainsi choyés par l'écrivain donnant naissance à de belles formes agréables au lecteur qui est tout de suite séduit car l'art littéraire a le pouvoir

de combiner harmonieusement les mots pour produire par leur agencement des sonorités plaisantes à l'ouïe. La littérature offre une vision esthétique du monde par le truchement de l'imagination et du génie créateur d'un écrivain, d'un artiste Munch revient sur leur importance capitale dans la genèse de l'effet de vie.

IV-2-4-La cohérence

La cohérence est un besoin humain car le cerveau de l'homme cherche sans cesse à éviter le chaos. Chaque artiste doit résoudre ce problème de cohérence lors de la création afin de faciliter une meilleure réception de son œuvre. Ainsi, il doit veiller à la synchronisation, l'harmonisation entre l'ensemble des éléments constitutifs de l'œuvre. Elle n'est pas une question de choix chez l'écrivain. Elle s'impose à lui car c'est lui qui détermine la logique des faits dans l'œuvre. Il n'est nécessaire que les éléments d'une structure soient unis les uns aux autres. Une œuvre est donc belle quand tous ses éléments sont bien agencés et quand son auteur évite de créer le désordre dans l'esprit du lecteur. Ce principe d'équilibre est également repris par Munch qui pense que l'œuvre d'art littéraire a besoin d'harmonie, de cohérence pour qu'elle réussisse à créer l'effet de vie chez le lecteur.

Au demeurant, le critère formel est indispensable à l'écrivain en pleine création. Il ne saurait être considéré comme mort car il continue de survivre. Il n'est ni un parti pris ni un effet de mode, il s'impose à l'écrivain, c'est un critère de base pour lui car c'est grâce à qu'il parvient à obtenir les formes recherchées, parfois inattendues et même surprenantes avec pour but d'émouvoir, de toucher la sensibilité du lecteur. La méthode des invariants de Munch immortalise donc le formalisme dans la critique littéraire contemporaine.

IV-2-5- Le rôle déterminant du lecteur

Le lecteur joue un rôle important dans le devenir d'une œuvre. C'est lui qui juge sa réussite ou son échec, sa pérennité ou son oubli, sa vivacité ou sa mort. Son devenir est entre les mains du lecteur. S'il n'est pas touché par les formes de l'œuvre, il n'y aura pas d'effet de vie. Le lecteur est placé au centre de la destinée d'une œuvre. L'œuvre d'art en général et la littérature en particulier est une œuvre de l'esprit qui s'adresse au fin et non au rationnel. Le lecteur est saisi dans ses sens, ses émotions, ses intuitions et son intellect. C'est le domaine du sensible, de l'immatériel, invisible, de l'imaginaire, du rêve, de l'illusion. L'homme ou le lecteur en a besoin pour s'évader, se projeter, dire le monde ou se l'expliquer car au quotidien, l'homme vit un sentiment de manque, de vide à combler une sensation d'imperfection, de

paradis perdu qu'on retrouve à travers les œuvres d'art et l'effet, l'émotion ou l'effervescence qu'elles procurent. Une œuvre d'art réussie sera donc celle-là qui sait pénétrer le lecteur en électrisant, en l'emportant dans une évasion merveilleuse. L'écrivain doit garder cela en esprit lors de la création de son œuvre, savoir trouver les astuces qui vont toucher la sensibilité du lecteur car l'émotion esthétique est une construction un aboutissement Munch l'a bien compris, il pense que la psyché du lecteur est dotée de plusieurs facultés disposées à réagir face au stimulus d'une œuvre d'art. L'œuvre trouve un écho dans la psyché du lecteur-auditeur-spectateur. Le cerveau du lecteur est apte à recevoir facilement une œuvre d'art, à l'analyser, à l'interpréter avec pour but de rechercher l'éblouissement, l'enchantement, ou l'émotion esthétique. Tout comme les formalistes, Munch analyse les beautés d'une œuvre en plaçant le lecteur au centre de cette reconnaissance des œuvres. La théorie de l'effet de vie est originale parce qu'elle permet d'expliquer non seulement l'essence de l'art, son fonctionnement, mais aussi sa réception par la psyché humaine.

IV-3- L'APPORT DU FORMALISME DANS LA THÉORIE MUNCHÉENNE

Malgré les critiques acerbes faites au formalisme, on se rend compte à l'époque contemporaine qu'il continue de subsister dans les créations littéraires. Il n'est donc pas une théorie caduque ou désuète. En effet si les éléments de la méthode formelle se retrouvent dans la théorie munchéenne, alors il y a survivance. Le formalisme est l'élément de base de la théorie munchéenne car sans le jeu de mots, il n'y a pas effet de vie. C'est le critère de base de la théorie munchéenne et la notion d'effet de vie permet d'expliquer l'essence de l'art, son fonctionnement et sa réception par la psyché humaine.

Le jeu de mots entretient donc avec la notion d'effet de vie une relation de cause à effet. Munch, pour créer le phénomène anthropologique qu'il nomme l'effet de vie, s'inspire du formalisme. En effet, la théorie munchéenne brille par ce mélange merveilleux qui fut naître le phénomène artistico littéraire. Elle a le mérite de combiner plusieurs théories ou concepts même si elle n'en fait pas cas. Elle s'inspire des concepts du formalisme pour se matérialiser. L'originalité des travaux de Munch réside dans sa redéfinition de la littérature. En effet, la définition de la littérature depuis des siècles a toujours fait couler beaucoup d'encre et de salive en vue d'une définition stable ou unanime. Pour Munch, il faut laisser le lecteur décidé de la réussite ou l'échec d'une œuvre. Ainsi donc l'œuvre d'art ne doit rien imposer au lecteur qui doit découvrir ce qu'elle a d'originale. L'œuvre sera belle, réussie, selon que le lecteur se sentira emporter dans le monde de l'auteur. C'est ainsi qu'il peut être sollicité intuitivement ou inconsciemment par lui. Cela justifie le fait qu'aucune théorie ne

nait ex nilo, les théoriciens se basent toujours sur des anciennes découvertes pour créer quelque chose de nouveau. Elle est donc formaliste malgré elle. Relevons néanmoins que les concepts empruntés sont utilisés comme outils. C'est par le truchement de la beauté des formes que l'on atteint l'émotion esthétique. Les formes jouent un rôle déterminant dans la genèse de l'effet de vie. Le lecteur étant sensible aux formes et c'est grâce à elles qu'il parvient à entrer dans le monde auquel il est invité. Donc, plus une œuvre a du style, plus il y a formalisme et plus il y a effet de vie. Les écrivains doivent sans cesse rechercher la perfection des formes, car c'est elle qui garantit la survivance de son œuvre dans les esprits et dans le temps. A l'époque actuelle, une œuvre réussie est une œuvre ouverte qui mélange non seulement les styles, mais aussi les techniques, les genres pour atteindre le résultat spectaculaire qu'est l'effet de vie chez le lecteur ou « la jouissance du texte »¹⁶² La théorie munchéenne survie en tant que critique formaliste. Le formalisme est dans la conscience historique, il traverse les époques, il ne peut donc être considéré comme une théorie dépassée d'où la notion d'éclectisme.

IV-4- L'ÉCLECTISME DE LA THÉORIE MÜNCHÉENNE

L'esthétique littéraire étant évolutive, à l'époque contemporaine, parler des caractéristiques d'une œuvre littéraire fait intervenir la notion d'éclectisme qui est une pratique artistique fondée sur l'exploitation et la conciliation des styles, des concepts, des notions du passé pour créer un nouveau concept, innovant.

En tout état de cause, la théorie munchéenne empreinte à d'autres sciences, elle est pluridisciplinaire, éclectique. Cela peut être considéré comme une limite et en même temps un avantage. Une limite parce qu'à travers elle, l'on constate que la littérature n'est pas une science autonome c'est-à-dire une science pure, dure avec une méthode fixe et unique comme les mathématiques, la physique, la biologie qui n'empruntent pas l'essentiel de leur méthode à d'autres sciences. Elle continue à emprunter ses outils à d'autres domaines. C'est ce qui amène Dominique Château à dire que : « les sciences de l'art n'existent pas »¹⁶³. Cela signifie qu'elles ne sont pas des productions à valeur scientifique ou il s'agira pour le lecteur de raisonner ou de calculer, de discuter de prendre position ou de faire la synthèse d'un débat d'ordre philosophique ou scientifique, c'est le domaine du rationnel donc la raison est le siège et qui accepte les choses uniquement après une démonstration, une vérification, une explication objective. Les scientifiques se limitent à ce qui est vrai, visible et concret. Ce qui

¹⁶² Barthes Roland., *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977

¹⁶³ Dominique Château, *Epistémologie de l'esthétique*, Paris, Harmattan, p.22.

n'est pas le cas des sciences de l'art qui sont du monde du sensible et donc le centre est le cœur, les émotions, il continue en disant :

Il n'existe aucune discipline de nature scientifique et de forme autonome qui soit indiscutable à l'art, ce que la linguistique est au langage en admettant que la philosophie de l'art doit recourir à une base théorique, scientifique, elle ne saurait revêtir l'aspect homogène et unifié de la science du langage ; l'idée générale d'une science de l'art semble vide de tout contenu réel, le phénomène artistique est vêtu de propriétés tout à fait accessibles à l'observation direct sont susceptibles d'être vues scientifique sans toutefois pouvoir être absorbés dans un point de vue soutenu réalisant son objet la clôture discursive qui tracerait, les frontières d'une région de savoir autonome .¹⁶⁴

Un avantage parce que la pluridisciplinarité fait intervenir la notion d'ouverture. Ouverture aux autres sciences ce qui permet leur décloisonnement c'est –à dire savoir établir des passerelles, des liens entre les méthodes d'analyses textuelle car cela peut être source d'enrichissement. Les méthodes d'analyse textuelles n'ont pas les mêmes sources, c'est ainsi qu'elles ne se suffisent pas, elles se complètent. Ainsi donc un bon littéraire connaît les autres sciences en plus de la littérature. Il est en même temps littéraire, sociologue, psychologue, écologue, anthropologue etc. Il est cultivé, ouvert et passionné.

En somme, pour étudier les phénomènes littéraires à l'état actuel des choses, la littérature est le lieu par excellence du dialogue interdisciplinaire ou pluridisciplinaire voire transdisciplinaire. Elle reste ouverte aux autres disciplines, à l'interactivité qui est le domaine de la créativité de l'innovation de toute sorte de mélange donnant lieu à des inventions nouvelles. Elle est également à l'origine des grandes avancées observées dans le domaine de la littérature. C'est qui rend la littérature aussi intéressante, dans sa quête de se redéfinir sans cesse.

¹⁶⁴ D. Château (op. cit, P. 21-22.)

CONCLUSION GÉNÉRALE

Parvenue au terme de notre travail, il convient de rappeler les différents points sur lesquels il a porté ; mais au préalable, relevons que cette étude avait pour thème : « La théorie munchéenne et la survivance du formalisme : une application à *Paroles* de J. Prévert. Ce sujet avait pour problème principal de savoir comment s'explique la survivance du formalisme dans la théorie munchéenne ? Nous avons posé en guise d'hypothèse générale que la survivance du formalisme dans la théorie munchéenne ou mieux dans la critique littéraire contemporaine s'observe à travers la prise en compte du critère formel comme critère de base. En marge de notre problème central, nous avons posé une problématique à plusieurs questions à savoir :

- Qu'est-ce que le formalisme ?
- Que démontre la théorie munchéenne ?
- A quoi renvoie la notion de survivance en littérature ?
- Comment se manifeste cette survivance du formalisme dans la théorie munchéenne ?
- Quels sont les éléments de la méthode formelle repris ?

Pour répondre à ces questions et vérifier notre hypothèse de départ, nous avons organisé notre travail en quatre chapitres.

Le premier faisait une présentation intégrale du formalisme. De la définition, aux origines, en passant par sa méthode afin de dégager ses apports et limites. Pour ce faire, nous avons convoqué les différents travaux des formalistes dans les domaines comme les structures narratives, stylistiques, rythmiques, sonores... Il en ressort que le formalisme met en exergue les formes qui sous-tendent un texte littéraire ou littérarité.

Le second était consacré à la présentation de la théorie munchéenne afin de voir comment cette dernière reprend en son sein, certaines données de la méthode formelle. En effet, en tant que technique d'approche des textes, elle stipule que toute œuvre d'art réussie est celle qui parvient à créer dans la psyché du lecteur un effet de vie par le jeu cohérent de mots. Cette méthode possède quatre invariants dont le premier est l'effet de vie qui subsume les trois autres et qui désigne l'état d'effervescence dans lequel se trouve le lecteur à la lecture d'un bon livre. Le deuxième invariant est le concret des mots qui est la manière dont l'écrivain se sert des mots ; la manière donc il les sort de leur abstraction pour les rendre vivant dans l'univers littéraire afin de toucher la sensibilité du lecteur. Le troisième invariant c'est la cohérence qui est la manière logique par laquelle l'œuvre littéraire rentre dans l'esprit du lecteur. Le quatrième c'est le jeu de mots qui se rapporte au bon agencement des mots par l'écrivain, à l'ensemble des procédés utilisés pour donner une belle forme à son texte.

Le troisième chapitre quant à lui, a permis de faire une application de la théorie munchéenne dans *Paroles* de J. Prévert afin de voir comment le déploiement de la méthode des invariants de Munch n'est qu'une simple reprise du formalisme. Les extraits de *Paroles* ainsi analysés, nous ont permis de voir comment le poète surréaliste s'appuie fortement sur les formes de ses textes pour exprimer ses pensées. L'effet de vie ressenti à la lecture d'un poème de Prévert est certainement causé par le pouvoir des formes et leur force attractive.

Le quatrième nous a permis de faire un bilan sur les éléments constitutifs de la survivance du formalisme dans la théorie munchéenne. En effet, en observant attentivement les deux méthodes, nous avons remarqué certains procédés de la méthode formelle sont repris par la théorie munchéenne à l'instar de l'immanentisme, la cohérence, la structure de l'œuvre et le jeu de mots. Ainsi donc, si les éléments de base du formalisme s'avèrent être les articulations de la méthode des invariants, alors il y a survivance. Cependant, Münch a le mérite d'avoir découvert un dénominateur commun à tous les arts, permettant de repérer les beautés : l'effet de vie. C'est l'essence même de la beauté de l'art littéraire, la vérité commune à tous les arts ; avec cette théorie innovante, l'art n'est plus seulement une simple

copie, une imitation de la nature, du réel mais plutôt un nouveau monde qui vient se superposer à la vraie vie. Mais pour que cet effet de vie soit optimal, maximal chez le récepteur, ce dernier étant sensible aux formes, il faut donc un travail sérieux, rigoureux sur les formes qui s'obtiennent lors de la manipulation des mots. Ainsi donc, plus une œuvre d'art est belle sur le plan de la forme, plus il y a formalisme et plus l'effet de vie sur le lecteur est optimal. La théorie münchénne est éclectique parce qu'elle emprunte certains outils d'analyse au formalisme. Cet éclectisme est dû au fait qu'elle s'ouvre aux autres sciences, c'est ce qui fait l'originalité des méthodes d'analyse en littérature à cause leur capacité à se décroiser c'est –à dire savoir établir des passerelles ou des liens entre elles. A l'époque contemporaine, nous comprenons donc que le critère formel est incontournable à l'écrivain. Il n'est ni un effet de mode ni un parti pris, il s'impose à lui. Il ne se démode donc pas. Cela justifie le fait que les formes demeurent au centre des débats en littérature. Münch l'a bien compris c'est ainsi qu'il fait un clin d'œil au formalisme en le reprenant au sein de sa méthode des invariants de la littérature. Les formes jouent un rôle très important dans la genèse, la construction de l'effet de vie chez le lecteur. C'est donc grâce à leur grande capacité à toucher, à émouvoir, à délecter le lecteur que les œuvres se distinguent. Le lecteur étant sensible aux formes, l'écrivain doit sans cesse rechercher la forme la plus adéquate, repousser les limites pour chercher la forme la plus adaptée pour exprimer ses idées.

A l'heure actuelle, il n'existe pas de formes fixes ou figées, c'est un domaine atemporel, dont les inventions ne cessent de faire évoluer. Le formalisme survit à travers la théorie münchénne, elle est donc une critique formaliste malgré elle, même si son auteur n'en fait pas cas. Cela justifie aussi le fait que les découvertes dites nouvelles s'appuient souvent sur les anciennes. Les découvertes innovantes s'appuient sur les vestiges du passé, ce qui signifie en réalité que rien ne se perd, tout se transforme ; il y a en quelque sorte un glissement de phénomènes. Ce glissement peut être perçu comme une interdisciplinarité donnant lieu à plusieurs types de mélange : d'abord un mélange de méthodes critiques formelle et münchénne ; ensuite un mélange des époques XXe et XXIe siècle et enfin un mélange de style. Même en ce qui concerne les hommes, les comportements humains, les sentiments, l'homme vit le présent en rapport avec son passé, il récupère certaines réalités issues dudit passé pour vivre son présent et envisager son avenir. Malgré les critiques acerbes faites au formalisme, il continue de subsister. De ce fait, il traverse les époques, il est dans les esprits et les consciences, bref, il est atemporel. C'est ce qui pousse Münch dans son article portant sur les formes littéraires publié en 2015, à affirmer que « Le nombre possible de formes artistiques est infini. Il dépend de l'inventivité infinie des artistes au contact, de

toutes les formes du monde, de l'esprit et de l'histoire des arts. »¹⁶⁵. Les formes littéraires ne sauraient être confisquées par des règles et des canons. Il faut laisser les artistes s'exprimer librement selon leur inspiration. Les formes littéraires sont évolutives, c'est un domaine à découvrir et à explorer. Prévert l'a bien compris, c'est ainsi que les formes des poèmes de *Paroles* sont un bon exemple de l'inventivité des formes et de leur rôle déterminant pour atteindre le sens. Le poète s'appuie fortement sur elles pour exprimer ses pensées. Elles immortalisent le formalisme dans la critique littéraire contemporaine, leur originalité réside dans l'excès de liberté, l'extravagance, et le mélange des arts. En effet, l'œuvre toute entière est une galerie de tableaux picturaux réalisés avec la plume plutôt que le pinceau. On note une sorte d'inclusion de la peinture dans la poésie. Prévert ambitionne de fondre la peinture et la poésie et ce mélange constitue une grande révolution en termes d'innovation. Son œuvre est une *satura* c'est-à-dire un mélange de tout genre. Signalons néanmoins qu'avec l'innovation, les genres littéraires ne volent pas en éclat, ils s'entremêlent, foisonnent entre eux pour donner une infinité de possibilités. A ce moment, l'œuvre d'art devient hétérogène. La résistance d'une méthode peut contribuer à enrichir les genres au fil du temps en s'ouvrant les unes aux autres. C'est ainsi que la nouvelle méthode s'ajoute à l'ancienne sans pour autant la détruire.

Dans ces conditions, la théorie münchénne n'est donc pas une création pure c'est-à-dire monter de toute pièce, mais une découverte s'appuyant sur du déjà connu, un renouveau. Parlant justement de la récupération des concepts et des phénomènes anciens par les contemporains, Guiyoba dira que cette récupération c'est : « du traditionnel repensé, transformé, recyclé de manière parfois osée et surprenante »¹⁶⁶. Le formalisme fait surgir les nouvelles formules, les nouveaux mots, les nouvelles techniques de créations. Münch tout comme Prévert mise tout sur le jeu de mot. Ceci prouve que les formes littéraires à l'époque contemporaine occupent une place de choix lors de la création des œuvres, le formalisme suivit en tant qu'outil dans la théorie münchénne.

¹⁶⁵ M-M. Munch (op. cit.), P.9

¹⁶⁶ F. Guiyoba, Jacques Prévert, « *André Brink et la peinture, ou de l'enrichissement de la généricité poétique et Romanesque* » in *Genres littéraires et peinture*, presses universitaires Blaise Pascal, 2015.

BIBLIOGRAPHIE

I- CORPUS

- **Prévert J. (1949)**, *Paroles*, Editions Gallimar, Collection Folio, France.

Autres œuvres de l'auteur

- 1946 : *Histoires*
- 1947 : *Les Enfants qui s'aiment*
- 1951 : *Spectacle*
- 1955 : *La Pluie et le beau temps*
- 1955 : *Lumières d'homme*
- 1963 : *Histoires et d'autres histoires*
- 1966 : *Fatras*
- 1970 : *Imaginaires*

- 1972 : *Choses et autres*
- 1980 : *Soleil de nuit*, recueil posthume, édition préparée par Arnaud Laster avec le concours de Janine Prévert.
- 1984 : *La Cinquième Saison*, recueil posthume, édition préparée par Arnaud Laster et Danièle Gasiglia-Laster avec le concours de Janine Prévert.
- *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. I, 1992 [réimpression la plus récente : 2008], t. II, 1996 [réimpression la plus récente : 2004]

II- ŒUVRES LITTÉRAIRES

- **Baudelaire**, *Les Fleurs du mal* « L'Albatros », 1850.
- **Beaumarchais**, *Lettre sur le Barbier de Séville*, 1876.

III- OUVRAGES

- **Adorno W.**, Théodore, *théorie esthétique*, Seuil, Paris, 1989.
- **Aimé Césaire**, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, 1983, p.22.
- **André Biély**, *Symbolisme*, 1910.
- **Aristote**, *De la poétique, Chapitre VIII*, 325 avant J.C.
- **Barthes Roland**, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.
- **Cocteau Jean**, *Rappel à l'ordre*, 1926.
- **Maurice. Blanchot**, *Espace littéraire*, Gallimard, Coll. Folio/Essai, 1957, P. 23.
- **Boileau Nicolas**, *Art poétique*, 1674.
- **Breton André**, *Le manifeste du surréalisme*, 1924
- **Casiglia-Laster Danièle**, *Commentaire Paroles de Jacques Prévert*, Gallimard, Paris.
- **Château Dominique**, *Epistémologie de l'esthétique*, Paris, Harmattan, p 22. 96 Ibid, 1993, P. 21-22
- **Chklovski Victor**, *De la poésie et de la langue transmentale*
- **Cicéron**, *De officiis*, 44 av. J. C.
- **Cicéron**, *Les Tusculanes*, 30 Juin 45 av. J. C.
- **Cicéron**, *De Republica*, 54 av. J.C.
- **Cicéron**, *l'Orateur*, 55 av. J. C.
- **Cicéron**, *Invention*

- **Cicéron**, *Brutus sive dialogus de clarissimorum oratoribus*
- **Cicéron**, *optimogenere oratorum*
- **Cicéron**, *Orator ad Brutum*
- **Cicéron**, *De partitionibus oratoriae*
- **Cicéron**, *De optimogenere oratorum*
- **Cicéron**, *De fato*, mai-juin 44.
- **De La Fontaine Jean** « *Le Corbeau et le Renard* ». 17^e siècle
- **De Ronsard Pierre** *Préface de la Franciade*
- **De Saussure Ferdinand**, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1916.
- **Derrida Jacques**, *De la grammatologie, de l'écriture et la différence*, 1967.
- **Du Bellay**, *Défense et illustration de la langue française*, 1549.
- **Fabri Pierre**, *Le Grand vrai art de pleine rhétorique*, 1521.
- **Flaubert Gustave**, *Lettre à Louise Colet*, 1852
- **Garapon, :** *La fantaisie verbale et le comique*, p.340.
- **Gauthier Théophile**, *Mademoiselle de Maupin, Double amour*, 1835.
- **Genette Gérard.**, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- **Genette G,érard**, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- **Hjelmslev Louis**, *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971, p.109.
- **Hugo Victor**, *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani*, [Volume 23]- Théâtre, Tome I., Librairie Ollendorff, 1912, pp.7-51.
- **Humbert L.**, *Fables de la Fontaine*, Librairies Garnier Frères, Paris, 1668, P. 5.
- **Journeau Véronique Alexandre**, (dir), *Musique et effet de vie*, avec la participation de Jean Ehret, préface de Danièle Pistonne, Paris, l'Harmattan, Coll. l'Univers esthétique, 2009, P.14.
- **Journeau Véronique Alexandre**, (dir), *Le surgissement Créateur : jeu, hasard ou inconscient*, Paris, l' Harmattan, coll « l'univers esthétique », 2011.
- **Jouve Vincent**, *La lecture*, Hachette Supérieur, collection Contours littéraires, 1993, p.24
- **Lagarde André, Michard Laurent**, *XVIIe siècle, les grands auteurs français du programme : anthologie et histoire littéraire*, Nouvelle édition, Paris, Bordas, coll. Largade et Michard, 1985, p.9.
- **Lauvergnat-Gagnière C., Paupert A., Stalloni Y., Vannier G, Bergez D. (2009)**, (dir.), *Précis de littérature française*, citant Théophile Gauthier, 2^e édition, Paris, Armand Colin, coll. Lettres sup., P.238.
- **Madame de la Fayette**, *la princesse de Clèves*, Première partie, P.46

- **Malhaire Philippe**, « *La notion de coherence dans le cas particulier de polytonalité* » in Arts, langue et cohérence sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, coll. « L'Univers esthétique » Harmattan, 2009 ; p.91.
- **Mallarmé**, *Lettre à Cazalis*, 1864, octobre.
- **Münch Marc Mathieu**, *l'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2004, P. 35, 36, 37, 152, 164-165, 172, 219, 224, 326, 396.
- **Münch Marc Mathieu**, *Formes et réception, Rencontres interartistiques de l'effet de vie*, Honoré Champion, Novembre, 2015, P. 8, 9, 230-231, 238.
- **Pascal Blaise**, *Pensées*, cité par Lagarde A, Michard L., *Les grands auteurs français du programme*, Tome 3 : XVII^e siècle, 7^e édition, Paris, Bordas, 1957, P. 162-163.
- **Piegay- Gros Nathalie**, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- **Propp Vladimir**, *La morphologie du conte*, Collection seuil dirigée par Gérard Ginette et Tzvetan Todorov, Paris-France, 1928, P. 6, 141.
- **Richard Jean Pierre**, *Préface de Poésie et Profondeur*.
- **Riffaterre**, dans essais de stylistique structurale
- **Rousset Jean**, *Forme et signification*, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, José Corti, Paris, 1962, P. 1, 11.
- **Sébillot**, *Art poétique Art poétique François. Pour l'instruction des jeunes studieux, & encore peu avancez en la poésie Française* (1548)
- **Todorov Tzvetan** *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1965.
- **Valéry Paul** *Pièces sur l'art. De la diction des vers (Pièces sur l'art, De la diction des vers,* - Paul Valéry, Pléiade, *Œuvres II*, p. 1257.
- **Vendryes**, *Le langage*, P. 218

IV- ARTICLES

- **Bigaudi Bilong et Guiyoba François**, « L'Effet de vie dans Paroles de Jacques Prévert », in Entrelacs des arts et effet de vie, Harmattan, Paris, 2012.
- **Biely, Chlovski**, « *Potebnia* » (Poétique, recueils sur la théorie du langage poétique Pétrograd, 1919.
- **Chlovski**, « *Potebnia* », (Poétique, recueils sur la théorie du langage poétique Pétrograd), 1919, P. 83.

- **Guiyoba François et Halen Pierre**, (*der*), « Mythe et effet de vie littéraire ». Une discussion autour du concept d'« effet de vie » de *M. M. Münch*, Strasbourg, Le portique, 2008, P. 14.
- **Guiyoba François.**, « Jacques Prévert, André Brink et la peinture, ou de l'enrichissement de la généricité poétique et romanesque », *Genres littéraires et peinture*, Presses universitaires Blaise Pascal, Edition Papier, 2015.
- **Jakobson Roman**, « La Nouvelle poésie russe », in *Huit questions de poétique*, Trad. Fse, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « Points », 1977.
- **Jakobson R. (1921)**,
- **Lopopolo Mariela**, « Forme ou performance ? Théorie de l'effet de vie, performativité de la littérature, éthique littéraire », in Marc Mathieu Münch, 2015, P. 238.
- **Marschall Gottfried. R.**, « éléments de cohérence et de cohésion : quelle portée pour un texte musical ? » in *arts, langue et cohérence*. Sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, L'univers esthétique, L'Harmattan, p.22.
- **Münch Marc Mathieu**, « Le mythe et la littérature, deux effets de vie parallèles mais spécifiques », in..., P. 19
- **Münch Marc Mathieu**, « Le Mythe et la littérature, deux effets de vie parallèle mais spécifiques, in F. Guiyoba et P. Halen, Mythe et effet de vie littéraire. Une discussion au tour du concept d' « effet de vie » de Marc Mathieu Munch, Strasbourg, Le Portique, coll. « L'Univers esthétique, 2008, p. 14, 19.
- **Munch Marc-Mathieu**, « Le corollaire cohérence » de l'effet de vie in *Arts, langue et cohérence*, Sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, L'univers esthétique, l'Harmattan P. 26.
- **Pythagore**, « *le plus petit commun multiple* », 480 avant J.C.

V- MÉMOIRES ET THÈSES

- **Bomba François**, *Imagerie populaire dans paroles de Jacques Prévert*, Faculté des arts, lettres et sciences humaines, UYI.
- **Gacheu Leukam B. L.**, *Etude d'une œuvre poétique intégrale sous le prisme d'une théorie descriptive : cas de Paroles de Jacques Prévert*, Mémoire en vue de l'obtention du DIPES II, ENS-Yaoundé, 2010.
- **Maagang Nadine Flore**, *L'Intermédialité et la quete de l'absolu dans Paroles de Jacques Prévert*, Mémoire en vue de l'obtention du DIPES II, ENS-Yaoundé, 2013.

- **Mbamba François**, *l'image littéraire dans Paroles de Jacques Prévert*, Mémoire en vue de l'obtention du DIPES II, ENS-Yaoundé, 2005.
- **Poncelet Roland**, *Cicéron traducteur de Platon, l'expression de la pensée complexe en latin classique*, Thèse, Université de Paris, E, de Boccard, 1953, 401P.
- **Signe Fongang**, *Univers poétique de Prévert, essai d'une lecture psychocritique*, Mémoire de fin de première année de Doctorat.
- **Soler R. A.**, *Des mots, des figures, des personnages : une étude de quelques aspects de Paroles de Jacques Prévert*, Universidade federal Do Rio grande Do Sul, Instituto de letras, Programa de Pós-Graduação em letras, Areas de literaturas francesa et francofonas, 2001.

VI- Dictionnaires consultés

- **Greimas, Algirdas Julien**, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- **Lalande André**, *Dictionnaire philosophique*, traduit du russe sous la direction de I. Frolov, Edition du progrès, Union Soviétique, 1985.

VII- Webographie

- <http://www.effet-de-vie.org> consulté le 23 novembre 2015 à 9 heures.
- <http://poésise.surréaliste.com> consulté le 10 mars 2016 à 16 heures.
- <http://fabula.org/atelier> consulté le 13 mai 2016 à 10 heures.
- <http://www.wikipédia>. Consulté le 05 Juillet 2016 à 14 heures.

TABLE DES MATIERES

DÉDICACE..... i

REMERCIEMENTSii

RÉSUMÉ.....iii

INTRODUCTION GÉNÉRALE..... 1

CHAPITRE I : LE FORMALISME 15

 I-1- DÉFINITION, ORIGINE, OBJET ET AUTEURS 16

 I-1-1- Origine du formalisme 16

 I-1-2- Définition 17

 I-1-3- Historique..... 17

 I-1-4- Les Auteurs 19

I-1-5- Objet et concepts de base	20
I-2- LA MÉTHODE FORMELLE	21
I-2-1- La dynamique de la structure interne de l'œuvre ou structure cohérente de l'œuvre.	22
I-2-2- Le jeu de mots	25
I-2-3- La cohérence thématique de l'œuvre	28
I-2-4- Les apports du formalisme	31
I-2-5- Limites du formalisme	32
CHAPITRE II : LE FORMALISME DANS LA THÉORIE MÜNCHÉENNE.....	35
II-1- DÉFINITION ET ORIGINE.....	36
II-1-1- Définition de la notion d'effet de vie.....	36
II-1-2- Origine : du pluriel du beau à l'effet de vie	37
II-2- MÉTHODE DE LA THÉORIE MÜNCHÉENNE.....	40
II-2-1- Premier invariant : l'effet de vie ou plénitude	41
II-2-2- Le concret verbal	42
II.2.3- L'ouverture.....	43
II-2-5- Troisième invariant : la cohérence de l'œuvre	45
II-2-6- Quatrième invariant : le jeu des mots	45
II-2-7- Les promesses de l'esthétique münchéenne	46
II-2-8- Incidence du formalisme dans la théorie münchéenne	49
CHAPITRE III : ANALYSE D'EXTRAITS DE PAROLES PAR LE TRUCHEMENT DE LA THÉORIE MÜNCHÉENNE	50
III-1- PRÉSENTATION DU CORPUS	51
III-2- MÉTHODE DES INVARIANTS DANS PAROLES : CAS DES POÈMES « LA BELLE SAISON », « SOUVENIR DE FAMILLE OU L'ANGE GARDE-CHIOURME », « LES PARIS STUPIDES » ET « LA LANTERNE MAGIQUE DE PICASSO »	52
III-2-1- L'effet de vie ou plénitude dans la belle saison.	52
III-2-2- L'ouverture	55
III-2-2- Le concret des mots.....	56
III-2-3- Cohérence du poème.....	56
III-2-4- Le jeu de mots.....	57
III-3- POÈME 2 : « SOUVENIR DE FAMILLE OU L'ANGE GARDE-CHIOURME » (p. 25-38)	59
III-3-1- L'effet de vie ou plénitude dans le poème	59
III-3-2- L'ouverture	63
III-3-2- Le concret des mots.....	64
III-3-3- La cohérence du poème	65

III-3-4- Le jeu de mots.....	66
III-4- APPLICATION DE LA MÉTHODE DES INVARIANTS DANS LE POÈME « LES PARIS STUPIDES »	72
III-4-1- L'effet de vie ou plénitude	72
III-4-2- Le concret des mots	74
III-4-3-La cohérence du texte.....	74
III-4-4- Le jeu de mot.....	76
III-5-MÉTHODE DES INVARIANTS DANS LE POÈME : LA LANTERNE MAGIQUE DE PICASSO	78
III-5-1- L'effet de vie dans le poème.....	78
III-5-2-L'ouverture.....	78
III-5-3-Le concret des mots	79
III-5-4 La cohérence du poème	80
III-5-5- Le jeu de mots	81
Dans ce dernier poème de <i>Paroles</i> , le jeu de mots atteint son niveau le plus élevé. En effet,	81
III-6- INTERPRÉTATION DES FORMES LITTÉRAIRES DANS <i>PAROLES</i>	86
CHAPITRE IV : LES ÉLÉMENTS DE LA SURVIVANCE DU FORMALISME DANS LA THÉORIE MÜNCHENNE	90
IV-1-DE LA NOTION DE SURVIVANCE	91
IV-2- ÉLÉMENTS DE LA SURVIVANCE DE LA MÉTHODE FORMELLE DANS LA THEORIE MUNCHEENNE	92
IV-2-1- Le principe de l'immanence textuelle	92
IV-2-2- La structure de l'œuvre	93
IV-2-3- Le jeu de mots	94
IV-2-4-La cohérence	94
IV-2-5- Le rôle déterminant du lecteur.....	95
IV-3- L'APPORT DU FORMALISME DANS LA THÉORIE MÜNCHENNE	95
IV-4- L'ÉCLECTISME DE LA THÉORIE MÜNCHENNE	96
CONCLUSION GÉNÉRALE	99
BIBLIOGRAPHIE	104
ANNEXE	113

ANNEXE

Le poème « La lanterne magique de Picasso » est inspiré du Guernica.



Source : Wikipédia consulté le 05 Juillet 2016 à 14 heures.

Le Guernica de Picasso, représente une femme en larmes à la suite du bombardement de Guernica en Espagne.