

**MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEURE ET SECONDAIRE  
SPÉCIALISÉ DE LA RÉPUBLIQUE D'OUZBÉKISTAN**

**UNIVERSITÉ DES LANGUES DU MONDE**

**DÉPARTEMENT DE LA THÉORIE ET DE LA PRATIQUE DE LA  
LANGUE FRANÇAISE**

# **RAPPORT**

**Thème : APPROCHE LINGUISTIQUE DES TEXTES LITTÉRAIRES**

**Fait par :** Ouralova Adiba

étudiante du groupe 311

**Dirigé par :** Davronova Z.

**Tachkent - 2015**

## **TABLE DE MATIÈRES**

|                           |            |
|---------------------------|------------|
| <b>INTRODUCTION .....</b> | <b>3-9</b> |
|---------------------------|------------|

### **CHAPITRE I**

|                                                       |              |
|-------------------------------------------------------|--------------|
| <b>MÉTHODES ET PROCÉDÉS D'ANALYSE TEXTUELLE .....</b> | <b>10-11</b> |
|-------------------------------------------------------|--------------|

|                                                      |       |
|------------------------------------------------------|-------|
| 1.1. Approche génétique des œuvres littéraires ..... | 11-22 |
|------------------------------------------------------|-------|

|                                                       |       |
|-------------------------------------------------------|-------|
| 1.2. Approche perceptive des textes littéraires ..... | 22-30 |
|-------------------------------------------------------|-------|

### **CHAPITRE II**

|                                             |              |
|---------------------------------------------|--------------|
| <b>APPROCHE LINGUISTIQUE DU POÈME .....</b> | <b>31-32</b> |
|---------------------------------------------|--------------|

|                                                     |       |
|-----------------------------------------------------|-------|
| 2.1. Approche complexe des textes littéraires ..... | 32-41 |
|-----------------------------------------------------|-------|

|                                                                              |       |
|------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 2.2. Interprétation du poème «La Mort, l'Amour, la Vie » de Paul Éluard..... | 41-46 |
|------------------------------------------------------------------------------|-------|

|                         |              |
|-------------------------|--------------|
| <b>CONCLUSION .....</b> | <b>47-49</b> |
|-------------------------|--------------|

|                            |              |
|----------------------------|--------------|
| <b>BIBLIOGRAPGIE .....</b> | <b>50-52</b> |
|----------------------------|--------------|

## INTRODUCTION

L'oeuvre littéraire nourrit non seulement les disciplines philologiques, mais beaucoup d'autres sciences. Ce n'est que trop naturel ; étant toujours un objet esthétique et fonctionnant comme tel à l'époque de sa création, une oeuvre littéraire devient aussi, pour de futures générations, un monument de culture et un document historique : témoignage de quelques phénomènes sociaux, de la psychologie d'un peuple entier ou de certaines couches sociales, patrimoine culturel reflétant l'évolution de la pensée esthétique, de la littérature et des langues nationales.

L'expression «analyse littéraire» désigne en fait deux réalités :

1. Elle désigne d'abord l'acte de «lire méthodiquement» un texte, de saisir tout ce qu'il nous révèle. Autrement dit, analyser un texte, c'est un d'autres mots ce que dit un texte (paraphrase), mais c'est découvrir comment l'auteur exprime sa pensée, ses sentiments à travers les moyens que lui offre le langage. Dans l'analyse littéraire, la forme est indissociable du fond.

2. Elle désigne aussi la manière dont nous allons rendre compte de la lecture du texte; c'est en somme la synthèse de notre tâche.

L'oeuvre littéraire est un produit du travail sur la forme. Le langage y est non seulement un moyen pour communiquer, comme dans le cas des textes fonctionnels, mais une fin. La forme devient sens au même titre que le fond.

L'oeuvre littéraire, comme texte culturel, est reconnue par la société non seulement pour des fins didactiques, mais aussi pour des fins esthétiques.

Enfin, l'oeuvre littéraire est aussi marquée d'une certaine intemporalité. Bien qu'elle soit le produit et le miroir d'une époque, elle renferme des valeurs universelles qui la sauvent de l'usure du temps.

**Actualité du travail:** dans notre travail nous avons fait tentative d'amoindrir un fossé entre l'étude linguistique et l'analyse littéraire. Se basant sur l'approche linguistique nous avons étudié l'emploi des pronoms personnels, des articles définis et indéfinis, l'emploi des temps verbaux, des noms concrets et abstraits, des

champs sémantiques, la métrique du poème de Paul Eluard « La Mort, l'Amour, la Vie où nous avons interprété les éléments linguistiques dans leur relation étroite avec le crédo esthétique, l'état d'âme du poète.

**Notre travail a pour but:** présenter l'interprétation des textes littéraires dans la philologie française.

**Les tâches sont:** étudier l'approche génétique, perceptive et complexe des œuvres littéraires.

**L'objet du travail:** l'analyse linguistique du poème de Paul Eluard «La Mort, l'Amour, la Vie ».

Notre travail de cours se compose de l'Introduction, de deux chapitres, de la Conclusion et de la Bibliographie.

Dans l'Introduction nous justifions le choix du thème et son importance actuelle.

Dans le premier chapitre nous étudions les différentes approches des œuvres littéraires. Le principe de systématisation choisi dans le premier chapitre de notre travail fait voir comment l'intérêt des chercheurs se déplace graduellement de l'auteur au lecteur en mettant l'accent sur l'aspect respectif du texte : approche génétique et approche perceptive opposées l'une à l'autre.

Dans le deuxième chapitre nous étudions la part de la linguistique dans l'interprétation des textes poétiques, la fonction poétique d'après R.Jakobson<sup>1</sup>. Nous présentons une interprétation linguistique du poème de P.Eluard «La Mort, l'Amour, la Vie» aux niveaux différents: morphologique, sémantique, stylistique et compositionnel.

La conclusion fait le bilan de nos recherches. A la fin nous avons présenté la bibliographie où nous avons cité les œuvres des linguistes français et russes auxquelles nous avons fait recours dans notre travail.

---

<sup>1</sup>Jakobson.R. « Linguistique générale. Théorie et description. Paris, 1974.

# **CHAPITRE I**

## **Méthodes et procédés d'analyse textuelle**

En travaillant sur l'établissement des textes, la philologie procure des matériaux à la linguistique, ainsi qu'à l'histoire. Elle «prépare le terrain», pour ainsi dire, de manière qu'on puisse mener des investigations linguistiques très précises sur les textes ainsi traités, et qu'on puisse les commenter.

C'est pourquoi on peut distinguer en gros deux âges dans la philologie: un âge où elle avait essentiellement pour but de transmettre des textes, de manières que le lecteur dispose du maximum de données lui permettant de retrouver l'esprit original du texte, et un âge, qui commence le XIX siècle, où la philologie de la signification des textes écrits.

Toutes les recherches génétiques ont ceci de commun que le texte y est examiné dans l'optique de la relation «auteur-oeuvre littéraire», à savoir à travers le prisme de sa genèse, ou de création. Les variétés de l'analyse génétique sont différenciées, primo, selon les conceptions de l'«auteur», catégorie à laquelle on ramène l'interprétation des oeuvres littéraires, secondo, selon les méthodes et procédés de cette interprétation.

### **1.1. Approche génétique des oeuvres littéraires**

La génétique des textes est donc définie à la fois comme une entreprise descriptive et une discipline herméneutique: l'interprétation de l'oeuvre pensée comme processus à la lumière de ses brouillons ou de ses documents préparatoires. Il faut être d'emblée sensible à cette double ambition, et à la tension qu'elle introduit au coeur même de la discipline. La génétique du texte a quelque chose d'une chasse au trésor : c'est une véritable enquête au coeur de l'écriture, dont le projet est de retrouver la formule par laquelle le texte imprimé continue mystérieusement à vivre de l'écriture qui l'a fait naître.

C'est dans le cadre d'une telle théorie des textes possibles que l'analyse génétique pourrait également surmonter ce qui fait sa principale faiblesse d'un point de vue théorique - et quelle que soit la valeur des travaux isolés effectivement produits : la nécessité où elle est de définir son objet et ses méthodes à l'intérieur d'un champ circonscrit par des limites non pas épistémologiques mais seulement contingentes (en amont et sauf exception notable, l'absence de vrais manuscrits autographes avant 1750 ; en aval, l'apparition du traitement de textes, qui condamne à terme les recherches sur «l'avant-texte »). L'analyse génétique n'a de sens que si elle peut être une «génétique sans brouillons» - que si elle parvient à révéler de quel arbitrage entre différentes possibles se trouvent pareillement issus le texte lui-même et les interprétations auxquelles il a pu historiquement donner lieu et la lecture que nous en faisons.

L'analyse génétique de type non structurale ne recherche pas le principe essentiel d'organisation interne d'une oeuvre littéraire, ni d'autant plus toute sa structure, en rattachant divers éléments du texte à la personnalité créatrice de l'auteur, cela ne veut pas dire de même que toute tentative de découvrir l'unité interne d'une oeuvre littéraire en soit exclue. Seulement ces tentatives ne s'appuient pas sur une théorie du texte qui soit propre à tout le courant et sont plus ou moins réussies selon l'intuition et la culture philologique du chercheur. A ce titre d'exemple on pourrait citer diverses méthodes «d'explication de texte» et la «Psychologie des styles » de Henri Morier<sup>2</sup>.

L'explication de texte officiellement recommandée dans l'enseignement français doit faire preuve de l'érudition du chercheur, rendre le texte vivant en l'analysant sans détacher la forme du fond, expliciter les intentions de l'auteur et divers nuances qui échappent à une lecture ordinaire. P.G.Castex<sup>3</sup> formule deux règles obligatoires qui semblent constituer une base méthodique de tous les types de l'explication de texte: c'est la nécessité de faire appel aux sources biographiques liées à l'intention créatrice de l'auteur d'étudier diverses variantes

---

<sup>2</sup> Morier H. « Psychologie des styles ».- Genève. 1959.

<sup>3</sup> Castex P. -G. L'explication littéraire d'un texte français // Revue de PEnseignement Supérieur.- 1959, Na3.

de l'oeuvres. Sans nier la validité de ces procédures, notons qu'elles peuvent être fécondes à condition qu'on reconnaisse l'apport, souvent contesté, de l'esthétique à l'explication de texte. Par exemple, Yves Le Hir<sup>4</sup>, très attaché à l'étude des variantes, affirme : « On admettra qu'un stylisticien puisse ne pas intervenir dans un débat d'esthétique... ». A quoi sert alors la comparaison de diverses rédactions d'une oeuvre littéraire ?

L.Geslin propose une méthode d'explication du texte en quatre temps qui commence par une lecture expressive (premier temps) et se termine par un jugement de valeur qui consiste à apprécier les caractères généraux du texte (deuxième temps). Les deux temps intermédiaires - explication mot à mot de tous les éléments importants (troisième étape) et explication phrase à phrase révélant l'enchaînement des idées (quatrième étape) – sont organisés, comme on le voit, selon le principe de l'agrandissement graduel des unités du texte dans l'analyse. (Geslin, 1957, p. III - V). L'explication de texte a été soumise à une critique sévère par plusieurs linguistes français. P.Guiraude<sup>5</sup> lui reproche, par exemple, de dissocier la forme et le fond. « Traditionnellement, écrit-il, et malgré de justes réactions qui commencent à s'exprimer chaque jour plus fortement, l'explication sépare le «fond» et «la forme»; ce qui est, comme on l'a dit, ruiner la notion même de style». S. Delesalle trouve qu'à ce type d'analyse échappe l'interdépendance des trois catégories essentielles pour une interprétation adéquate d'oeuvres littéraires, à savoir celles de «texte», «d'auteur» et de «lecteur» (Delesalle, 1970, p. 95 ). J.Peytard considère l'explication de texte officiellement admise comme un type d'analyse tout à fait périmé ( Peytard, 1980 (a); p. 95); tandis que R.Nataf lui reproche de se détourner entièrement de la littérature. « Quant aux travaux fournis par des lycéens ou des étudiants, écrit-il, ils ont pour objet moins le texte qu'ils sont censés commenter que la maîtrise de certaines méthodes d'analyse : vus sous cet angle, le rapport qu'ils entretiennent avec la littérature paraît bien fragile » (Nataf ; 1988, p.62 ).

---

<sup>4</sup> Le Hir Yves. Styles.-P., 1965.

<sup>5</sup> Guiraud P. « Essais de stylistique ». Paris, 1969.

Etant donné que l'explication de texte n'a pas de base méthodologique développée qui soit commune à toutes ses variations, ces reproches devraient être adressés à des analystes concrets plutôt qu'à l'interprétation philologique dans son ensemble. Par ailleurs, c'est l'absence d'une théorie pareille qui définit l'empirisme plus ou moins prononcé de l'explication de texte auquel n'échappent que quelques uns de ses tenants. En parlant d'empirisme, nous sommes loin d'affirmer que l'analyse textuelle doit être schématisée ou sacrifiée à une spéculation théorique vaine. Et la- dessus on pourrait partager l'insatisfaction de Deloffre<sup>6</sup> de l'état des discussions méthodologiques (Deloffre, 1970, p. 25). Mais non admettre que dans ce domaine une méthode ne précède par l'analyse appropriées - «A chaque texte, écrit à ce sujet G. Antoine<sup>7</sup>, sa vérité, qui réclame une vérité critique correspondante» (Antoine, 1982, p. 19), - mais une vue d'ensemble sur la nature de l'art littéraire et de ses divers produits, de même que sur l'approche générale de ce phénomène qu'on adopte, paraît tout de même indispensable.

## **1.2. Approche perceptive des textes littéraires**

Quand l'analyse d'un texte littéraire adopte la perceptive du lecteur et met au premier plan la relation «texte-recepteur», nous sommes en présence d'une approche perceptive des oeuvres.

Cette approche est devenue très populaire en France dans les années 60 avec l'influence de R. Jakobson<sup>8</sup>, la pénétration des idées des «formalistes russes» propagés par Todorov (v. Théorie, 1965) et la formation de la stylistique des écarts de la norme qualitative qui en résulte. Cette démarche constitue aussi une des étapes de l'analyse stylistique de M. Riffaterre<sup>9</sup>, analyse par ailleurs essentiellement structurale. Actuellement elle est représentée par toutes sortes de théories communicatives et paradigmatiques du texte, y compris par la sémiotique

---

<sup>6</sup> Deloffre Fr. Stylistique et poétique française. - Paris, 1970.

<sup>7</sup> Antoine G. La stylistique française. Sa définition, ses buts, ses méthodes. // Revue de l'Enseignement supérieur. 1969, N 1.

<sup>8</sup> Jakobson R. a émigré d'abord à Prague, ensuite aux Etats-Unis.

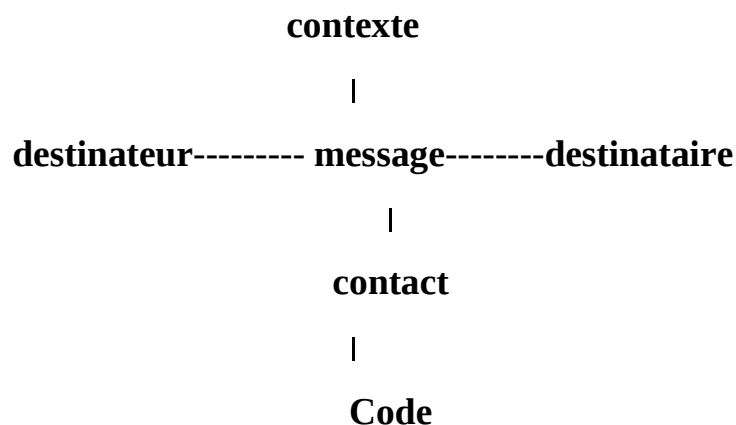
<sup>9</sup> Riffaterre M. « Essais de stylistique structurale ». Paris, 1971.

intertextuelle qui, comme nous l'avons vu, s'est séparée sur ce point de la sémiotique structurale et a poussé ce principe à l'extrême.

Or, ce sont quelques principes théoriques avancés dans les ouvrages des «formalistes russes», plutôt que leurs analyses, qui se sont particulièrement propagés d'abord aux Etats-Unis, ensuite en France et ont servi de base à la stylistique des écarts. Il faut résumer brièvement ces principes pour voir ensuite les métamorphoses qu'il subissent dans les années 60:

- le langage artistique (ou poétique) est diamétralement opposé au langage courant, quotidien.
- cette opposition est intimement liée à l'idée d'une perception particulière du langage artistique.
- si le langage courant n'est perçu que pour le contenu qu'il véhicule, le langage artistique est aussi perçu pour lui-même: il arrête l'attention du lecteur par sa forme en détruisant l'automatisme de la perception du discours.
- cette désautomatisation liée aux difficultés de la perception du discours artistique, constitue le trait essentiel du texte littéraire, sa «littérarité» en termes de R.Jakobson.

L'idée de la spécificité formelle du discours artistique a été développée en 1958 par R.Jakobson dans sa théorie de la fonction poétique. Proposant son schéma de l'acte de communication verbale:



R.Jakobson<sup>10</sup> en déduit les six fonctions linguistiques selon la vise du message, en soulignant que «la structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante ». La fonction poétique est centrée sur le message même: «La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage » ( Ibid., p. 218).

Dans la définition, de la fonction stylistique, M.Riffaterre met l'accent non sur la perception de la forme comme telle (bien que ce principe soit important dans sa définition), mais sur l'impossibilité du décodage minimal, superficiel, donc, sur une perception plus profonde du texte. Il souligne que la stylistique «ne concerne que ces lois combinatoires qui empêchent le décodeur d'utiliser le décodage minimal suffisant pour la compréhension, de choisir librement ce qui est important au lieu de se conformer au choix de l'encodeur». (Riffaterre, 1971, p. 148).

Les principes de la stylistique structurale exposés ci-dessus ont été élaborés par M.Riffaterre dans les années 60. Son livre «La production du texte» publié en France 1979, sans renier sa doctrine stuctutale, présente une théorie de l'analyse textuelle centrée sur l'aspect dynamique du texte, sur la dialectique du texte et du lecteur.

---

<sup>10</sup>Jakobson R. « Essais de linguistique générale ». Paris, 1971.

## **CHAPITRE II**

### **APPROCHE LINGUISTIQUE DU POÈME**

La difficulté d'une approche linguistique d'un texte littéraire provient d'abord du fait que la littérature, ressortissant, ainsi que la langue, au domaine de la sémiologie, représente un mode spécifique de la communication, un phénomène sémiologique particulier. D'autre part, la langue des textes littéraires est une réalité bien plus complexe que la langue littéraire. Cette dernière, résultant d'une longue évolution historique, représente un système codifié et prescrit par les normes culturelles ou politiques aux membres de la collectivité. Au contraire, la langue de la littérature peut enfreindre les règles ; elle porte la marque individuelle de l'auteur.

Une oeuvre littéraire, comme toute oeuvre d'art est le produit d'une inspiration, d'une émotion esthétique qu'elle véhicule, qu'elle est appelée à transmettre au destinataire. Donc il est loisible d'affirmer qu'en plus d'un contenu intellectuel et affectif, propre aux signifiants d'une langue, le signifié d'un texte littéraire comporte nécessairement un contenu esthétique particulier.

#### **2.1 Approche complexe des textes littéraires**

La formation, en France, de l'approche complexe pluridimensionnelle des oeuvres littéraires est étroitement associée au nom de G.Antoine<sup>11</sup>, un des rares savants resté fidèle à la stylistique dont il défend les positions dans son «Vis-à-vis ou le double regard critique». On trouve dans ce livre une analyse profonde de l'état des études littéraires dans la philologie française de nos jours.

Ce qui importe le plus dans le texte, pris dans sa matérialité, c'est, selon Antoine, la combinatoire de ses unités: «tout texte se présente, écrit-il, du point de vue stylistique, non comme une structure, moins encore un système renvoyant à la

---

<sup>11</sup> Antoine G. «Vis-à-vis ou le double regard critique». Paris, 1982.

norme d'un code, mais comme une combinatoire à chaque instant dissoute et renouvelée dont il faut à mesure identifier les éléments, la manière dont ils se rapprochent, entrent en composition ou en opposition, puis défont leur entente».

L'élaboration d'une méthode d'analyse complexe des oeuvres littéraires doit s'inspirer non seulement d'un objectif théorique, mais aussi de l'aspect pratique, didactique de cet exercice qui a une importance capitale dans la formation professionnelle des philologues. Ce type d'interprétation doit initier les étudiants aux éléments de la philologie dans le domaine de la stylistique, de la poétique, de l'esthétique, de l'histoire et de la théorie littéraires, faire leur apprentissage textuel pour qu'ils puissent rendre compte de la nature, et de l'organisation artistique interne d'une oeuvre. Cela implique son étude pluridimensionnelle, prenant en considération non seulement sa structure interne, mais aussi sa genèse et sa perception, autrement dit tout le système des relations esthétiques : réalité - auteur - oeuvre - lecteur. Or, c'est le texte lui-même qui reste l'objectif principal de l'analyse complexe.

Parmi les facteurs extratextuels nous avons privilégié ceux qui, à notre avis, sont le plus intimement liés à la création artistique, tels que l'ensemble des opinions formant la conception du monde et quelques particularités psychologiques de la personnalité. Ces caractères relèvent, à leur tour, d'autres facteurs extratextuels, par exemple l'appartenance de l'artiste à un milieu social, à une idéologie, à un mouvement littéraire ou une école, quelques détails de sa biographie liés aux conditions socio-historiques et familiales de son activité créatrice. L'étude de ces données n'est qu'une étape préliminaire de l'analyse textuelle.

**Les particularités psychologiques** de l'artiste, prises dans leur ensemble, exercent une influence moins déterminante sur la genèse d'une oeuvre que la conception du monde de l'écrivain, étant donné qu'il y en a qui lui sont plus ou moins étrangers. Ce qui compte ici, ce sont les caractères spécifiques du talent de l'artiste déterminés par la spécificité de sa perception du monde, par ses intérêts prédominants formant sa sphère motivante.

La conception du monde, c'est un facteur extratextuel non négligeable dans la perspective de l'analyse complexe. La conception du monde est un système de vues, de notions et représentations sur la réalité : sur la nature, l'homme et la société. Ce système embrasse des idées philosophiques, sociales, politiques, éthiques, esthétiques, etc. Nous allons nous servir de deux concepts — «idéal esthétique» et «credo esthétique» pour accentuer dans ce système la partie la plus étroitement associée à la création littéraire.

**L'idéal esthétique** traduit l'attitude de l'artiste devant la réalité et l'idée qu'il se fait d'une société et d'un homme parfaits. C'est une synthèse de vues philosophiques, sociales, politiques, éthiques et esthétiques de l'artiste.

**Le credo esthétique** résume les idées de l'écrivain sur l'art. Il présente quelques aspects auxquels il convient d'accorder une attention particulière à cette étape d'analyse en se posant les questions suivantes :

- quelles sont les idées de l'écrivain sur la mission de l'art dans la société et dans l'évolution de l'humanité ?

- quel est, selon lui, le rapport de l'art à la réalité ?

- quels sont les principes du choix et de la représentation artistique du réel qu'il fait siens ?

- quelle est sa position vis-à-vis des traditions artistiques, en particulier, de la «technique littéraire» qu'elles impliquent (principes du choix et de la représentation de réel) ?

**Au niveau d'une oeuvre concrète ces deux catégories générales** (idéal et credo esthétiques) se présentent sous forme d'intention esthétique, plus individuelle parce que se rapportant à un acte de création particulier dont elle est une prémisse déterminant dans les grandes lignes la structure de l'oeuvre. L'intention esthétique est étroitement associée à «la dominante compositionnelle (esthétique)» de l'oeuvre, ou le centre organisateur de sa structure ».

«Intention» est, bien sûr, un terme conventionnel car cette impulsion créatrice peut être aussi plus ou moins inconsciente. De toute façon, comme la découverte d'une dominante compositionnelle est un des objectifs essentiels de l'analyse

complexe la notion d'intention esthétique doit être incluse dans son appareil conceptuel.

**La structure artistique (ou structure d'une oeuvre)** contient trois niveaux: niveau esthétique et deux niveaux compositionnels: celui de la composition littéraire et celui de la composition discursive.

Toutes les composantes de la structure artistique présentent des caractéristique formelles et sémantiques à la fois, étant donné que toute structure est signifiante en raison des fonctions qu'elle remplit.

**L'intention esthétique** est inséparable de la structure artistique d'une oeuvre et représente, par rapport à la composition, un niveau supérieur, déterminant. L'intention esthétique contient en germe les traits essentiels de l'oeuvre résumant sa thématique (caractères choisis), sa problématique (leur interprétation idéologique), sa tonalité esthétique (héroïque, tragique, hurhoristique, satirique, etc.)<sup>12</sup> et les principes de représentation artistique du réel qu'elles impliquent.

**Le niveau littéraire** nous présente l'univers imaginaire créé par l'artiste dans cette oeuvre. Ce monde est réalisé par la relation réciproque des personnages et du sujet qui existent et se développent dans le cadre du temps et de l'espace artistique.

**Le personnage** est un acteur de l'univers imaginaire incarnant un type social ou psychologique, c'est-à-dire un caractère qui résulte de la découverte du monde réel par la conscience créatrice de l'écrivain. Les caractères qu'on trouve dans les mouvements littéraires reflètent diverses conceptions de la personnalité humaine : conception schématique, socio-psychologique, morale et éthique, subjective, abstraite, etc. Cette conception exerce une influence décisive sur le choix de la technique littéraire qui sert à créer les caractères. Le personnage est un caractère incarné par des procédés de représentation artistique et non un phénomène de la vie réelle comme tel. Ces procédés sont assez variés dont l'essentiel, au niveau littéraire, est le sujet qui constitue avec les personnages une unité indissoluble.

D'autre part, cette unité «personnage/sujet» aurait été impossible en dehors de l'espace et du temps artistiques qui forme le cadre de l'action et la propulsent en la

---

<sup>12</sup> Ces catégories sont définies d'après G.Pospélov.

rendant tangible. La transformation de l'espace et du temps réels (de la chose-racontée<sup>13</sup>) en espace et temps artistiques, c'est un facteur important de la création de l'univers imaginaire et de la composition discursive qui en dépend.

Le sujet (histoire) présente le cours des événements, c'est donc l'arrangement, dans un ordre temporel et dans un cadre spatial, des épisodes de l'intrigue et des actes des personnages dont l'interaction découvre les caractères et en même temps la position axiologique de l'auteur. La peinture des caractères ne se fait que sur le fond d'un sujet, ne fut-ce que minimal.

**Le sujet présente deux aspects** : proprement événementiel (succession des épisodes et des actes) et pictural (disposition des détails, à savoir des objets qui entourent les personnages des paysages et des portraits physiques). Le premier aspect du sujet a une nature Plutôt temporelle, le second – un caractère plutôt spatial, bien que les deux soient rattachés à ces catégories de l'univers artistique.

La fonction principale du sujet consiste, on l'a déjà dit, à créer les caractères étant donné que ce processus permet à l'auteur d'extérioriser sa position axiologique et au lecteur de la saisir. Or, cette fonction se manifeste différemment, sous forme de quelques tâches compositionnelles accomplies par divers fragments du sujet. C'est ainsi que certains épisodes et détails présentent au lecteur l'ambiance où se passera l'action, l'entourage des personnages et ces personnages mêmes, en leur donnant une caractéristique générale «exposition»), d'autres marquent la première confrontation des caractères ouvrant l'intrigue («noeud»), d'autres encore servent à désigner le plus haut degré de la tension dans le conflit («point culminant»), enfin, il y a des épisodes qui résolvent ce conflit amenant une conclusion («dénouement»). Ce mouvement du sujet ne se borne pas à révéler les caractères : il découvre aussi le sens caché et profond des événements sous-jacents à l'intrigue et, par cela même, l'attitude axiologique de l'artiste.

L'analyse poétique à l'intérieur de l'analyse linguistique, nous considérons que de ce fait la démarche du poéticien est d'abord recherche du code particulier qui permet au texte d'être sa propre fin.

---

<sup>13</sup> Terme de Chr. Metz cité par Genette. Paris, 1972. p. 77.

D'après de ce que nous avons dit plus haut, cette définition ne s'applique qu'au texte poétique, dans lequel la langue n'est pas utilisée comme support d'un discours mais comme constituant du message. C'est à dire que le point de vue choisi implique que l'éclairage descriptif vise à dégager ce qui est considéré comme essentiel : la raison d'être du texte considéré dans sa réalité linguistique particulière, qui est de former un tout refermé sur lui-même. Dès l'ouverture, le mouvement centripète est premier ; sinon le message ne délivrerait plus que la charge émotive inanalysable de mots isolés. Que concurremment le recours à des faits qui transcendent la réalité textuelle permette de situer les données dans des ensembles plus vastes et ce faisant de donner un rôle prééminent à certains des constituants linguistiques ne change rien à leur fonction textuelle. Telle unité pourra être justifiée (c'est à dire trouver une fonction) par des considérations historiques, sociologiques, techniques, elle n'en aura pas moins sa justification textuelle.

## **2.2. Interprétation du poème «La Mort, l'Amour et la Vie » de Paul Éluard**

Dans le travail de fin d'étude nous avons pris pour l'analyse le poème de Paul Éluard «La Mort, l'Amour, la Vie ». C'est l'analyse morphologique, sémantique et stylistique. Cette analyse aide à sentir profondément la beauté de la force émotionnelle de Paul Éluard. L'étude ne prétend pas épuiser le sujet. Elle n'a que cherché à dégager quelques points de départ pour une étude plus approfondie, laquelle devrait se référer à l'ensemble de l'œuvre de Paul Éluard.

J'ai **cru pouvoir briser** la profondeur l'immensité  
Par mon chagrin tout **nu** sans contact sans écho  
Je me suis étendu dans ma prison aux portes vierges  
Comme un mort raisonnable qui a su mourir  
Un mort **non couronné** sinon de son néant

Je me suis étendu sur **les vagues absurdes**  
Du poison absorbé par amour de la cendre  
La **solitude** m'a semblé plus vive que le sang  
Je voulais **désunir** la vie  
Je voulais partager la mort avec la mort  
Rendre **mon cœur au vide** et la vide à la vie  
**Tout effacer** qu'il n'y ait rien ni vitre ni buée  
Ni rien devant ni rien derrière rien entier  
J'avais éliminé le glaçon des mains jointes  
J'avais éliminé **l'hivernale ossature**  
Du vœu de vivre qui s'annule  
**Tu es venu** le feu s'est alors ranimé  
L'ombre a cédé le froid d'en bas s'est étoile  
Et la terre **s'est recouverte**  
De ta chair **claire** et je me suis senti léger  
Tu es venu **la solitude était vaincue**  
J'avais **un guide** sur la terre je savais  
Me diriger je me savais **démesuré**  
J'avançais je gagnais de l'espace et du temps  
J'allais vers toi j'allais sans fin **vers la lumière**  
Là vie avait **un corps** l'espoir tendait sa voile  
Le sommeil ruisselait de rêves et la nuit  
Promettait à **l'aurore des regards confiants**  
Les rayons de tes bras entrouvraient le brouillard  
Ta bouche était **mouillée** des premières rosées  
Le repos **ébloui** remplaçant la fatigue  
Et j'adorais l'amour comme à mes premiers jours.  
Les champs **sont labourés** les unes rayonnent  
Et le blé fait son nid dans une boule énorme  
La moisson la vendange ont des témoins sans nombre

Rien **n'est simple ni singulier**

La **mer** est dans **les yeux** du ciel ou de la nuit

La forêt donne aux arbres la sécurité

Et **les murs** des maisons ont **une peau commune**

Et les routes toujours se croisent.

**Les hommes sont faits pour s'entendre**

Pour se comprendre pour s'aimer

Ont des enfants qui deviendront pères des hommes

Ont des enfants sans feu ni lieu

Qui réinventeront les hommes

Et la nature et leur patrie

**Celle de tous les hommes**

**Celle de tous les temps**

### **Commentaire rédigé.**

1. La mort de Nusch difficile à supporter
2. L'amour de Dominique ranime sa flamme
3. La vie continue, un nouvel espoir

La poésie et l'amour ont toujours été en étroite relation, c'est un thème poétique éternel. Mais ce sentiment amoureux a pourtant connu bien des mutations car il renvoie aujourd'hui à des réalités très différentes. Certaines images de l'amour sont cependant récurrentes. Poète de l'amour, Paul Éluard n'échappe pas aux stéréotypes classiques.

#### **1. La mort de Nusch difficile à supporter**

«J'ai cru pouvoir briser la profondeur », Éluard a bien essayé *d'échapper au chagrin* provoqué par la mort de Nusch mais il ne peut supporter son absence, il est désespéré, nu. Toutes ses tentatives de consolation sont demeurées vaines, il a pensé au *suicide* et accompagner sa campagne dans *la mort*. Il a essayé d'en effacer même *le souvenir*, il n'a plus la force de vivre. Éluard *a accumulé* les

difficultés, **Gala** sa première femme le quitte pour un peintre, une autre **Nusch** qui décède et enfin **Dominique** dont il vient de faire connaissance. Dans son deuil, «Il s'est étendu sur des vagues absurdes », a souhaité mettre fin à ses jours, mourir pour ne plus souffrir. La mort qui compose le premier tiers du titre de ce poème est le thème de la première strophe.

## **2. L'amour de Dominique ranime sa flamme**

**Trois ans après** le décès de Nusch, Éluard vient de faire la la connaissance de Dominique, «elle est venue le feu s'est alors ranimé », aucune virgule, aucune ponctuation, aucune pause. Sans amour, Éluard est dans **l'obscurité**, il a besoin de la femme solaire pour l'éclairer. A peine connue, c'est une nouveau départ «la solitude était vaincue», «la vue avait un corps ». Éluard a désormais un nouveau guide. Parmi les stéréotypes éluardien, l'image de la femme associée à la lumière, symbole de pureté, de majesté, de beauté. La rencontre avec **la lumière**, symbole s'assimile à la rencontre amoureuse, «j'allais vers toi j'allais sans fin vers la lumière ». plusieurs d'images d'Éluard associent la femme à la chaleur et au soleil dissipateur des ténèbres ou des brouillards, «le feu», «le rayon de tes bras entrouvriraient le brouillard ». Outre **le femme** métaphore du **soleil**, on retrouve de la **femme-enfant** synonyme de pureté, et celle de la **femme-nature**. Par une fusion entre la nature et la femme, certaines parties du corps, souvent les mêmes dans toute la poésie éluardienne, font l'objet de comparaison avec le paysage, «Ta bouche était mouillée des premières rosées ».

Éluard idéalise le sentiment amoureux, l'amour et la femme ont tous les pouvoirs. Tout d'abord, ils sont **forces de vie**, «le repos ébloui remplaçait la fatigue », c'est à dire qu'ils ont le pouvoir de **donner ou régénérer la vie** en lui donnant un sens, en donnant une motivation à la vie.

Éluard multiplie **les parallélismes** entre la femme et **la nature** «Tu es venue le feu s'est alors ranimé », «Et la terre s'est recouverte ». L'amour est devenue **une nécessité** vitale pour Éluard, lui assurant sa présence au monde, lui donnant la vie. L'amour a un pouvoir infini sur la mort et l'absence. En fait, Éluard nous dit que **le**

**sentiment amoureux** est sans doute *le seul remède* à la souffrance et au chagrin et qu'il est un élément essentiel à la quête spirituelle *d'un bonheur durable*. L'amour, seconde partie du titre occupe toute la seconde strophe.

### 3-La vie continue, un nouvel espoir

Quand on est **amoureux**, tout paraît beau autour de soi et même "les champs sont labourés les usines rayonnent". Le sentiment amoureux redonne *l'espoir*, confiance et inspiration ; tout ce que la mort et la douleur ont détruit, l'amour le reconstruit. L'amour est souvent une relation narcissique, car *c'est soi* qu'on aime à travers l'autre, sans amour on ne peut s'accepter.

L'amour est également synonyme de *beauté*, d'entente cordiale, il efface la laideur et les difficultés et nous fait prendre conscience des beautés de la Terre.

L'amour donne *foi* en l'humanité, dans *la fraternité* des hommes faits pour s'entendre, se comprendre, s'aimer, avoir "des enfants qui deviendront pères des hommes" ou qui "réinventeront les hommes".

L'image de la femme-mère, associée à la fécondité est un thème favori chez Eluard. Les champs labourés, le nid, la mer, la moisson, les fruits, le ventre, sont des termes récurrents dans les poèmes d'Eluard. La femme apporte également *sécurité* et *protection* au poète, on se souvient qu'elle l'aidait à passer la nuit dont il avait si peur. La vie, dernière partie du titre occupe la dernière strophe.

Ce poème nous présente une conception *toute faite* et *trop souvent* utilisée du sentiment amoureux et de la femme, conception qui relève d'une *idéalisation*. En trois étapes, sur trois strophes, il nous décrit comment il a retrouvé goût à la vie après le deuil de Nusch.

Eluard cherche à nous démontrer que l'absence d'amour est synonyme de mort et que l'amour c'est la beauté, la fraternité du monde. L'amour qu'il nous décrit est fortement *idéalisé*, grand, fort, beau, il doit être bien difficile à trouver.

Éluard nous *chante un amour* que chacun rêve de connaître et qui correspond à l'image que nous nous faisons de la relation amoureuse avant de la

confronter à la réalité. Cet amour utopique risque cependant de mener au désenchantement et à la désillusion, comme l'a connu Éluard avec Gala lorsqu'elle quitta pour Salvador Dali.

L'amour reste donc pour Éluard, comme pour tous les amoureux du monde, un phénomène complexe et bien mystérieux fait d'admiration, et d'une foule de petites choses.

## CONCLUSION

L'explication du texte officiellement recommandée dans l'enseignement français doit faire preuve de l'érudition du chercheur : rendre le texte vivante, en l'analysant sans détacher la forme du fond, expliciter les intentions de l'auteur et diverses nuances qui échappent à une lecture ordinaire.

Le principe de systématisation choisi dans notre travail fait voir comment l'intérêt des chercheurs se déplace graduellement de l'auteur au lecteur en mettant l'accent sur l'aspect respectif du texte : approche génétique et approche perceptive opposées l'une à l'autre. Mais c'est l'approche immanente séparant le texte des autres éléments de l'activité esthétique qui occupe le plus de temps l'arène des combats littéraires. Et cette approche qui engendre le plus de modèles appliqués à l'étude du style.

Ce que nous avons réellement visé, ce n'est ni la lecture globale des structures idiolectales d'une oeuvre poétique, ni l'accumulation de faits linguistiques destinés à fonder une interprétation de chaque texte. Il nous a paru plus urgent de déterminer les conditions de possibilité d'une définition du fait poétique, de son analyse immanente.

Il est bien évident qu'il ne s'agissait pas en effet de « rajeunir » des recettes, mais de définir précisément la linguistique des concepts opératoires susceptibles de former un appareil homogène. Il est moins urgent de « traiter » un texte par des techniques sophistiquées que de savoir ce qu'il est, ce qu'on peut lui demander. De ce fait, il n'était évidemment pas possible de terminer sur ce qu'on appelle un exercice pratique, exercice essentiellement réalisable à l'intérieur d'un groupe, où il y a confrontation des visées de chacun, souvent divergentes, parfois contradictoires, mais toujours structurantes à partir d'un lieu et vers un lieu : le texte est alors saisi comme vécu. Il est fondamental d'apprendre à « lire » et de pratiquer cet exercice individuellement et collectivement ; espérer fournir un modèle universitaire, par définition exemplaire et exhaustif, ne serait qu'un leurre. Prendre conscience de la nature d'un fonctionnement vaut mieux qu'étudier toutes

ses composantes; savoir ce qu'est nécessairement la poésie vaut mieux qu'énumérer ce qui éventuellement la concerner. Il est de vouloir épuiser l'existence d'un texte poétique ; il est capital de dire son essence.

« La Mort, L'Amour, La Vie » est bien le poème d'une renaissance, comme son titre, dont les éléments se succèdent suivant un ordre paradoxal, le laisse prévoir.

Comme nous l'a montré l'étude des champs sémantique, pour Eluard l'espace la vie et les autres participent de la même nature. La poème traduit l'effort de l'homme pour sortir de lui-même et trouver les autres hommes, mais en même temps l'effort du créateur pour communiquer. Enfermé dans un mode d'expression très individualisé représenté par le pôle stylistique constitue la I<sup>e</sup> strophe : le poète découvre à travers une expérience sentimentale et sensuelle une nouvelle possibilité de communiquer, et, dans la 3<sup>e</sup> partie, tente d'accéder à une forme poétique qui exprime à la fois le monde et le devenir humain à l'aide d'un langage plus proche de la langue commune. Dans cette perspective, le poème traduit le drame de la communication pour le créateur, la vie étant invention d'un langage auquel tous auront accès et l'amour fondant cette communication au niveau du couple ( «J'avais un guide sur la terre » ).

D'un point de vue formel, Eluard devait résoudre deux problèmes principaux : celui de l'unité du poème et celui des matériels poétiques. Ecartelée entre deux thèmes s'opposant absolument l'oeuvre risquait de se présenter comme une juxtaposition pure et simple. Eluard a résolu ce problème en encadrant chacun des actants des champs sémantiques qui demeurent dans les trois parties et surtout en ménageant des correspondances formelles, fondées sur le rythme des phrases, la disposition des mètres qui relie habilement les strophes aux trois dernières et la présence d'une mélodie subtile reposant sur les homophones.

Ce bilan d'analyse détaillée a souligné encore une fois les particularités de la poésie douce, fine et forte.

## BIBLIOGRAPHIE

1. Antoine G. «Vis-à-vis ou le double regard critique ». – Paris, 1982. // La stylistique française. // Revue de l'Enseignement supérieur. - 1969 ; N 1.
2. Antoine Albalat. «Travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains». Paris, 1903. (rééd. A. Colin, 1991, préfacé par Eric Marty).
3. Arrivé M. «Les éléments de syntaxe structurale de L.Tesnière ». Langue Française. Paris, 1969.
4. Auffret S. «Le commentaire composé ». Paris, 1968.
5. Bachelard G. « La terre et les Rêveries de la volonté ». Paris, 1948.
6. Biasi.P.M. « Carnets de travail ». Paris, 1988.
7. Benveniste E. « Problèmes de Linguistique Générale. Gallimard ». Paris, 1966.
8. Bruneau Ch. « La stylistique » // Romance Philology. Paris, 1951.
9. Cohen J. « Structure du langage poétique ». Paris, 1966.
10. Cerquiglini B. «La vraie rupture avec la philologie est largement postérieure». Génésis. Paris, 1976.
11. Castex P. «L'explication littéraire d'un texte français » // Revue de l'Enseignement Supérieur. Paris, 1959, N°3.
12. Deloffre S. « Stylistique et poétique française ». Paris, 1970.
13. Fontanier P. « Les figures du discours ». Paris, 1977.
14. Geslin L. « Méthode conjugée d'explication de texte et de composition française ». Paris, 1957.
15. Greimas A.J. « Du sens II ». Paris, 1983.
16. Guiraud P. « Essai de stylistique ». Paris, 1968.
17. Hjelmslev L. « Prolégomènes à une théorie du Langage ». Ed. de Minuit. Paris, 1962.

18. Jakobson R. «Fragment de La nouvelle poésie russe». Poétique, 7. 1919 // Essais de Linguistique Générale », préf. trad. par N.Ruwet, Ed. De Minuit. Paris, 1963.
19. Kristeva J. «Du sujet en linguistique ». Langage., 24, 1971b. - «Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé: «Un coup dès ...» in Greimas (éd.). «Essais de Sémiotique poétique». Larousse. Paris, 1972.
20. Le Hir Yves. « Styles ». Paris, 1965.
21. Lyotard J.F. « Discours ». Paris, 1945.
22. Lundquist L. « L'analyse textuelle ». Paris, 1904.
23. Maupassant G. « Sur l'eau ». Paris, 1904.
24. Mimin J. « Le style des juges ». Paris, 1978.
25. Molinié G. « Eléments de stylistique ». Paris, 1986.
26. Morier H. « Psychologie des styles ». Genève, 1956.
27. Maron Ch. « Des métaphores obsédantes au mythe personnel ». // Introduction à la psychocritique. Paris, 1963.
28. Riffaterre M. « Essais de stylistique structurale ». Paris, 1971.
29. Riffaterre M. « La production du texte ». Paris, 1979.
30. Ruwet N. «Je te donne ces vers ...» «Esquisse d'analyse linguistique». Poétique. Paris, 1971.
31. Saussure F. « Cours de Linguistique Générale ». Payot. Paris, 1916.