

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

HIGHER TEACHER TRAINING
COLLEGE

DEPARTMENT OF FRENCH



LA PRATIQUE HEURISTIQUE DE L'INTERMÉDIALITÉ :

Cas de la Lanterne magique de Picasso

Et de la Promenade de Picasso de Jacques Prévert

Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Professeur de
l'Enseignement secondaire général, deuxième grade (Di.P.E.S II)

par

Huguette Laurette AMANE

Licenciée ès Lettres modernes françaises

sous la direction de

Monsieur **François GUIYوبا**

Professeur

Année Académique: 2015-2016

À
ma famille

REMERCIEMENTS

Nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à :

- notre directeur de recherche, Monsieur François Guiyoba pour la mise au point de ce travail ;
- tous les enseignants du département de français pour leurs enseignements ;
- aux élèves professeurs avec lesquels nous avons travaillé.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ENS : École normale supérieure

UY1 : Université de Yaoundé 1

LMF : Lettres modernes françaises

FALSH : Faculté des arts lettres et sciences humaines

Av. : avant

RÉSUMÉ

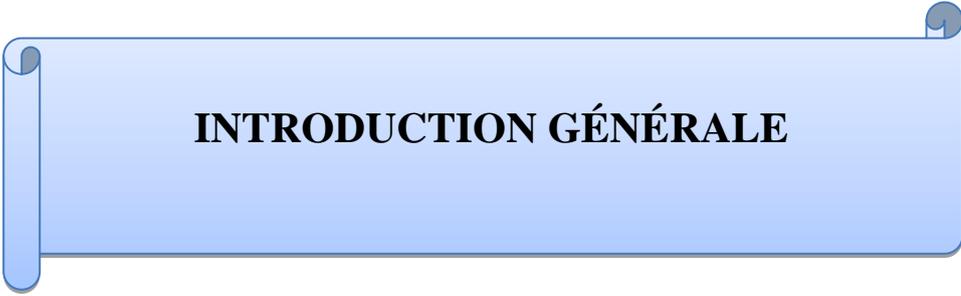
La *lanterne magique* de Picasso, la *Promenade* de Picasso, sont deux poèmes de *Paroles* de Jacques Prévert qui constituent le corpus de ce travail. Ce dernier s'illustre par une intrication d'arts et de médias remarquable. C'est ainsi qu'on y retrouve entremêlés : la poésie, la musique, la peinture, le théâtre, la presse écrite, entre autres. Cette intermédialité manifeste dont l'auteur fait usage, embarrasse et suscite une interrogation fondamentale : l'intermédialité est-elle exempte de toute motivation ? Quel est le bien fondé d'un tel procédé d'écritures ? Une analyse minutieuse de l'œuvre montre que l'intermédialité dépasse la simple mise en présence d'arts et de médias. Se situant dans le prolongement de la pensée de François Guoyoba selon laquelle l'intermédialité permet aux poètes d'exprimer des préoccupations de divers ordres, y compris l'heuristique.

Mots clés : Heuristique, Intermédialité, *Satura*, *Ekphrasis*, *Ut pictura poesis*.

ABSTRACT

There is general relationship between arts as is the case in our work where media interact with each other according to various rules. This is precisely the case between of Picasso, two poems from *Paroles* of Jacques Prévert which constitute the core of our work. Thus in this piece of art, we find intermixed aspect between: poetry, music, pointy, theater, and print media, among others. This intermediality which the author uses embarrasses and raises a fundamental question: is intermediality free of motivation? What is the validity of such a method of writing? A careful analysis of the arts shows that intermediality is beyond the mere bringing together of arts and media. This is in line with the thoughts of François Guoyoba according to which intermediality allows poets to express preoccupations of various kinds, including heuristics.

Keywords: Heuristic, Intermediality, *Satura*, *Ekphrasis*, *Ut pictura poesis*



INTRODUCTION GÉNÉRALE

Notre réflexion s'inscrit dans le cadre de l'intermédialité, un champ de recherche propre à la littérature comparée. C'est une approche critique du texte littéraire fondée par Jürgen Müller qui étudie les rapports que peuvent entretenir les médias entre eux et les milieux dans lesquels ils évoluent. Le constat duquel naît notre recherche vient du fait de l'invasion médiatique qui pousse nombre d'auteurs à s'orienter vers ces nouvelles formes d'écriture qui s'illustre par la rencontre de plusieurs supports de communication et de divers genres. L'intermédialité se pose ainsi comme l'instrument idéal du comparatiste. Yves Chevrel définit la littérature comparée comme :

« Une démarche intellectuelle visant à étudier tout objet dit, ou pouvant être dit littéraire en le mettant en relation avec d'autres éléments constitutifs d'une culture »¹.

Rappelons que l'intermédialité depuis l'antiquité, existe déjà et se pratique de diverses façons, mais elle est théorisée à partir des années 90 par Jürgen Erich Müller, qui part d'un constat selon lequel plusieurs formes artistiques foisonnent dans les œuvres littéraires notamment : la peinture, l'architecture, la musique, le cinéma et bien d'autres. Il reste à noter que la volonté de théoriser la notion d'intermédialité naît du désir de considérer les relations entre les médias comme un objet à part entière. À cet effet, Éric Méchoulan explique que :

le préfixe inter vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que ces objets sont tous des nœuds de relations, des mouvements de relations assez ralents pour paraître immobiles²

L'intermédialité est une discipline relativement jeune que l'on pourrait définir comme l'étude des relations entre des objets relevant des médias considérés traditionnellement comme distincts.

Dans l'histoire de la culture occidentale, il est convenu depuis des siècles de regarder les œuvres d'art et les textes médiatiques comme des phénomènes isolés, qui doivent être analysés séparément³. Pour Müller par contre, on ne saurait concevoir les médias comme des « *monades isolées* ». Il s'agit d'analyser plusieurs types de médias (en tenant compte des spécificités propres à chacun d'eux) et de mener une démarche pluridisciplinaire. L'intermédialité se veut donc être cette discipline qui permet de faire ressortir les différents médias qui constituent un texte. Il dit d'ailleurs à cet effet que :

*La recherche en intermédialité devait donc tenir compte des relations médiatiques variables, et des fonctions historiques de ces relations.*⁴

¹ Yves Chevrel, La littérature comparée, Paris, PUF, 1989, p. 7.

² « Intermédialité : le temps des illusions perdues », Intermédialité N°1, naître, 2003

³ Jürgen Erich Müller, « l'Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », voir <http://id.érudit.org> du 01 10 15.

⁴ Jürgen Erich Müller, « vers l'Intermédialité. Histoire, position et proposition d'un axe de pertinence », Université de Beyrouth.

Bien que l'intermédialité soit nouvellement théorisée, il n'est pas impossible de remonter ses origines depuis l'Antiquité.

Dans le contexte culturel postmoderne actuel, certaines œuvres littéraires sont le reflet de la conjonction de différents arts qui distille dans l'esprit du lecteur un message. Le sens ainsi perçu, est susceptible de différentes préoccupations qui se présentent au lecteur sous la forme d'un texte littéraire.

Au de-là de ces avatars que sont le bombardement, la souffrance, la mort entre autres, le malaise est permanent dans le monde. Le bien-fondé d'une lecture intermédiaire se renforce en raison de la prise en charge de ce thème qui s'inscrit en littérature sans heurts quelconques. Evoquer la peinture en littérature, relève certes de l'intertextualité, mais beaucoup plus de l'intermédialité au vue du foisonnement évident des arts. La poésie de Prévert offre un panorama succinct sur le plan scientifique, historique et social, de l'Europe et du monde moderne. L'intérêt de Prévert pour la peinture, la nécessité d'évoquer, de critiquer afin de corriger les travers sociaux via les arts au rang desquels la poésie et la peinture, constituent les principales motivations de ce travail.

La revue de la littérature

Les écrivains aiment la littérature, mais aussi la musique, la peinture, le cinéma. C'est là qu'intervient la théorie intermediale qui offre une perspective intéressante dans l'analyse des interactions médiatiques. Dans la perspective intermédiaire, nous allons faire la revue de la littérature de ce domaine.

L'antiquité

Cette période connaît l'essor de la « Satura » entendue comme « un plat chargé de prémices devant servir d'offrandes aux dieux de la Rome ancienne ». Elle désigne aussi à cette époque un mélange d'ingrédients permettant de concocter un plat. Le mot au cours de son évolution connaîtra un « glissement sémantique » pour s'appeler SATIRE : un sous-genre poétique qui passe en revue les travers de la société, et y apporte une remédiation conséquente. La *satura* aura donc été à l'initial, une poésie plaisante et grossière, plaisante, mais avant tout, « *un pot-pourri* ». Il s'agit donc d'un mélange de genres. Cependant, on attribue la paternité de la Satura au poète grec : Archiloque de Paros⁵.

Nous pouvons en déduire que cette théorie est ancienne ; elle remonte au grammairien Diomède⁶ qui estime que « *Satura toda nostra est* ». Il revendique la Satura comme une création latine, et dont la traduction littérale est : « un pot-pourri » ; autrement dit, un genre qui se

⁵ Poète grec, (Paros712- v -664 Av- JC) il passe pour avoir inventé le vers iambique.

⁶ Prince d'Argos, un des héros de la guerre de Troie, renommé par son courage.

caractérise par sa souplesse : sujet, ton, rythme, longueur. Cependant en latin, la Satire se reconnaît par son mètre : hexamètre dactylique.

Ensuite, il y a eu la comparaison des arts qui s'est développée à partir de la renaissance, et qui s'est perpétrée pendant la période classique. Elle s'est exprimée sous plusieurs formes : la première et la plus importante, consiste en un parallèle entre les arts du visible et ceux du discours à savoir : la peinture et la sculpture d'une part, l'art poétique d'autre part. Plus tard se sont développées alors des formes de comparaison plus spécifiques entre la peinture et la musique. De cette comparaison va naître ce que Horace⁷ appelle plus tard : l' « *Ut pictura poësis* » qu'il élabore dans son Art poétique⁸ où il met en parallèle la poésie et la peinture. Cette conception de la poésie selon l'auteur signifie qu'un poème peut procurer du plaisir au même titre qu'un tableau. Cette notion sera alors reprise par des théoriciens à savoir l' « *Ut pictura poësis* », bien qu'elle fût fondée sur un contresens : l'inversion. Alors qu'Horace compare la poésie à la peinture, rapportant les arts du langage à ceux de l'image. Les auteurs de la renaissance inversent le sens de la comparaison. Un poème est comme un tableau devient un tableau est comme un poème. L' « *Ut pictura poësis* » tel qu'on l'entend dans le champ du discours, sur l'art consiste toujours à définir la peinture, à déterminer sa valeur en fonction des critères propres aux arts poétiques et à travers l'accès au rang de poète ou d'orateur. L' « *Ut pictura poësis* » ne se contente pas de se modifier, elle transforme aussi sa définition en lui imposant les catégories de la poésie et de la rhétorique en lui attribuant une finalité narrative. La doctrine de l' « *Ut pictura poësis* » triomphe ainsi dans la peinture d'histoire longtemps considérée comme « le genre le plus noble de la poésie ». Il apparaît que les principes de la pratique de l'art poétique sont faciles à comprendre et à mettre en œuvre, qu'ils ne nécessitent pas de maître pour quelques initiations que ce soit.

Autrement dit, un génie peut s'instruire tout seul en très peu de temps sur la poésie française. Aristote par contre va opposer à la poétique d'Horace, la sienne. De ce fait, il va traiter dans sa poésie, de la prosodie, de la stylistique, des genres littéraires. Il ne recourt à la peinture que pour comparer. Ainsi il conclut qu'il faut opérer dans l'art du vers comme en peinture.

Quant à l'Ekphrasis, elle existait déjà au premier siècle et elle est évoquée pour la première fois sous l'empire romain par les auteurs de la Progumnasmata, qui avaient créé des manuels regroupant des exercices de rhétorique. Les plus connus de ces auteurs sont : Aéluis Théon, Aphthonios et Nicolas (5^e S) pour eux, l'Ekphrasis est un discours descriptif qui met sous les yeux de manière vivace et détaillée, le sujet qu'il évoque. Il y a donc des Ekphrasis de personnes, de lieux et de moments. La pratique de l'Ekphrasis à l'antiquité est un travail purement artistique qui repose spécifiquement sur la représentation ou la recreation du monde par l'artiste à partir de son

⁷ Quintus Horatius Flaccus, poète latin (Venusia, 658 Av. J.-C)

⁸ Dora Schneller, Horace, *De Arte poetica (art poétique)*, écrire la peinture : la doctrine de l'Ut pictura poësis dans la littérature française de la première moitié du XXe siècle.

art. A cette époque, les œuvres d'arts des textes médiatiques sont pris comme des phénomènes isolés.

De la fin du XIXe au début du XXe siècle, les théoriciens de la littérature en partie à cause d'une interprétation erronée des termes antiques, confèrent au terme Ekphrasis le sens d'une « description ou d'une représentation verbale d'un objet artistique ». Elle est souvent enchâssée dans un récit comme une digression. L'Ekphrasis d'une œuvre d'art la plus célèbre, reste la description par Homère⁹ et qui est reprise par Claude Simon qui donne enfin des caractéristiques de l'Ekphrasis : *voir dans l'Ekphrasis, une description d'une œuvre d'art, l'une des clés essentielle du roman, et par là même, ouvrir une réflexion novatrice sur le texte, l'image et leurs multiples intrications...*¹⁰

Entre 1772 et 1834, Coleridge Samuel Taylor, poète philosophe et dramaturge, travaille sur des œuvres fantastiques. Dans ces œuvres, l'imagination de Coleridge organise la métamorphose réciproque des formes et des idées. Ces œuvres sont basées sur le désespoir, la hantise, la culpabilité, plus qu'elle ne la produit. Ainsi, il affronte les problèmes de dualité et du mal dont le héros est porteur et victime. C'est dans cette perspective qu'il met l'accent sur le caractère « allégorique ».

Il crée l'inter-medium en 1812, qui est un terme actuellement intégré dans le discours médiatique afin de désigner un phénomène à priori narratologique. L'on pourra comprendre pourquoi Jürgen Erich Müller estime que *l'inter-medium ne désigne pas encore une fusion de différents médias, mais un phénomène narratologique. Coleridge l'utilise pour rendre compte des qualités et des fonctions narratives de l'allégorie*¹¹

Richard Wagner quant à lui, a été connu vers 1850 en tant qu'auteur de ses livrets d'opéra. Il souhaite que la poésie ne soit pas étudiée isolément, mais en corrélation avec la musique. C'est principalement dans son œuvre la plus dominante qu'il met en exergue l'histoire de l'harmonie et du contre-point. Il aborde également le concept de « l'art total » au travers d'une musique reflétant à la fois les personnages et leurs sentiments, tout en soulignant le champ et l'action scénique.

Venons-en à la notion d « intertextualité », pour signaler qu'elle a d'abord figuré dans les travaux montrant que l'histoire et la société pouvaient être considérées comme des textes informant le travail et avec lequel il dialogue. Sa paternité est attribuée au groupe Tel Quel fondé en 1960, et dirigé par Philippe Sollers. Ce dernier diffusa les principaux concepts élaborés par ce groupe de théoriciens qui devaient marquer profondément leur génération. Ce groupe était constitué par des auteurs comme : Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Sollers, Julia Kristeva, qui se

⁹ Poète épique grec regardé comme auteur de L'Iliade et L'Odyssée

¹⁰ Claude Simon, *les pouvoirs de l'Ekphrasis*, Paris le seuil, 1981.

¹¹ Jürgen Erich Müller, François Guiyoba, « réseaux intermédiaiques et effet de vie ou quelques réflexions sur les entrelacs du cinéma et du web ».

sont démarqués à la faveur de deux publications qui exposaient les théories du système à savoir : la théorie d'ensemble¹².

Par la suite, de nombreux travaux ont été orientés vers le domaine de l'intermédialité. En effet, le point de départ est donné par Jürgen Erich Müller qui propose un complément à la notion d'intertextualité de Julia Kristeva qui stipule qu'aucun texte ne s'écrit à partir de rien ; et que tout texte serait le prolongement d'un autre texte, l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs textes. Pour lui, il faut conserver les notions de transformation, d'intégration, d'interférences et d'interactions entre deux ou plusieurs systèmes de signes. Müller pose ainsi le concept de l'intermédialité. Dans son article « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale » il propose d'étudier la manière dont un média évolue. Il dit à cet effet : « Si nous entendons par « intermédialité » qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît entre autres de 'évolution historique de ces relations, cela implique que la conception de « monades » ou de sortes de médias « isolés » est irrecevable ».

À sa suite, Phillippe et Marion Gaudreault, dans leur communication « Un média naît toujours deux fois », montrent qu'un média ne pourrait apparaître de manière isolée. C'est de cette manière qu'il s'inscrit dans le cadre de l'intermédialité. Aussi, affirment-ils :

Selon nous, les médias empruntent un parcours similaire. Lorsqu'un média apparaît, il existe déjà un intelligible médiatique préalable et il doit aussi se démêler avec un code tout établi (...) Un nouveau média trouve progressivement sa personnalité en gérant de manière plus ou moins singulière l'irréversible part d'intermédialité.¹³

Éric Méchoulan pour part, affirme dans : « Intermédialité : le temps des illusions perdues » que :

Le concept d'intermédialité opère alors à trois niveaux d'analyse. Il peut désigner d'abord les relations entre divers médias : l'intermédialité apparaît, dans ce cas-ci avant les médias. Enfin, le milieu en général dans lequel les médias prennent forme et sens : l'intermédialité est alors immédiatement présente à toute pratique d'un médium. L'intermédialité sera donc analysée en fonction de ce que sont des « milieux » et des « médiations », des « effets d'immédiateté », « fabrications de présence » ou des « modes de résidence »¹⁴.

Il propose trois niveaux d'analyse de l'intermédialité : les relations entre les médias, le lieu d'émergence d'un média et les conditions d'ancrage de ces médias.

Quant à Jens Schröter dans son article, « Discourses and models of intermediality », il ressort les relations qui peuvent exister entre différents médias. C'est la raison pour laquelle il distingue les types d'intermédialité suivants :

¹² Coll. *Tel Quel*, Paris, Le Seuil, 1968, et *sémiotikè*, recherche pour une Sémanalyse, Paris, points Essais, 1968, PP. 84-85.

¹³ P. et M. Gaudreault, « Un média naît toujours deux fois », <http://www.@histart>, Un montréal.ca.

¹⁴ E. Méchoulan, « Le temps des illusions perdues », <http://www.@histart>. Un montréal.ca.

- L'intermédialité synthétique qui se conçoit comme la fusion de plusieurs médias dans un intermédia (...)
- L'intermédialité formelle ou transmédiale : un concept basé sur des structures formelles et non spécifiques à un médium particulier mais qui s'applique à différents médias.
- L'intermédialité transformationnelle : un modèle centré autour de la représentation d'un médium à travers un autre média (...)
- L'intermédialité ontologique : un modèle qui suggère qu'un média existe toujours en relation avec d'autres médias.

Pour Schröter, les relations intermédiales ont lieu à tous les niveaux, puisqu'il n'existe pas de média isolé.

Joachim Paech quant à lui, pense qu'une théorie intermédiatique englobant le cinéma, la musique, les arts plastiques et autres reste à être élaboré : il affirme à cet effet que :

il est envisageable de penser à une théorie à venir de l'intermédialité comme procédé transformationnel, semblable aux concepts d'intertextualité (Genette) et liée à la description de configurations intermédiatiques (Hanse-Love), et de construire un système historique de figures de l'intermédialité (par exemple, pour le film, mais aussi dans d'autres constellations médiatiques)¹⁵

Selon Joachim Paech, l'Intermédialité serait une discipline semblable à l'intertextualité, dans la mesure où il s'agirait d'un mélange de médias, dans un média phare.

Il ne s'agira non plus de coprésence intertextuelle, mais de coprésence Intermédiatique dans un texte.

Enfin, François Guiyoba dans « Intermédialité¹⁶ » appréhende le concept d'Intermédialité sous deux aspects.

Ce dernier pense que non seulement l'Intermédialité permet d'étudier les relations que peuvent entretenir un média avec les autres médias, mais elle est aussi une herméneutique. Si l'herméneutique est perçue selon le Dictionnaire Hachette (2004) d'une part comme la science de l'interprétation des livres sacrés et en général, de tous les textes anciens ; et d'autre part comme la théorie de l'interprétation des symboles en action dans l'inconscient, dans le rêve, dans tous discours humain, écrit ou non, nous pouvons dire que l'Intermédialité pour François Guiyoba est un outil d'analyse qui permet de transcender les relations qu'un média entretient avec d'autres médias, afin de faire comprendre les multiples intrications qui ont donné naissance à un média.

¹⁵ Joachim Paech, « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen », dans Jorg Helbig (dir.), Intermedialität; Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998, p.27. Traduis.

¹⁶ François Guiyoba, « Intermédialité » dans Jean-Marie Grassin (2d), *Dictionnaire international des termes littéraires* (DITL), <http://w.w.w.ditl.ingo/arttest/art14847.php>, consulté le 27 Avril 2013

De cette revue de la littérature, il en ressort que la notion d'Intermédialité constitue une réponse à la très grande centralité occupée par l'analyse du contenu des textes écrits. Considérée comme telle, l'Intermédialité s'inscrit ainsi dans un déplacement historiographique, courant sur l'ensemble du 20^e siècle. Celui-ci a vu l'étude des relations entre les textes (intertextualité), puis entre les discours (interdiscursivité). Qu'en est-il de la revue du corpus ?

Prévert a le mérite d'avoir « osé » sur le style, et l'agrammaticalité qui sont fédérateurs au surréalisme. Les divers arts auxquels il s'est intéressé, lui valent l'estime des artistes autres que les écrivains, au nombre desquels, les musiciens. Ils révèlent que le poète a fait part belle à la musique c'est pourquoi parler de « mélophobie » à propos de lui pourrait étonner tant ses textes, mis en musique par Kosma, Crolla et d'autres, font partie du patrimoine de la chanson française. Et pourtant, il ne faut pas perdre de vue que Prévert lui-même écrivit très peu de chansons et surtout qu'il afficha à l'encontre de la musique dite « classique » un fréquent mépris, que ce soit dans son travail de dialoguiste ou de poète, mépris dont la violence est à la mesure des carcans qu'elle emblématise pour lui. Ordre militaire, religieux ou bourgeois : la musique des « amateurs à l'ouïe trop mélomanisée » devient chez Prévert la métonymie de tout ce qu'il exècre et à laquelle il oppose la musique du peuple, simple et vraie.

Ce choix a des conséquences esthétiques et politiques : il oriente l'écriture, le travail prosodique, mais il vaut aussi, symboliquement, comme revendication sociale par l'intrusion de l'élément trivial dans la matière du poème. Cependant, ce rejet de la musique classique, et ce clivage binaire entre le savant et le populaire qui accompagne et prolonge les options politiques de Prévert, est peut-être surtout une revendication de principe, ou de classe, liée au contexte de l'époque. C'est du moins ce que suggèrent ses derniers recueils poétiques où apparaissent des références à Haendel, Satie, Orff, Stravinski ou Vivaldi, essaimées ici et là, qui semblent illustrer un goût éclectique mais sincère pour la musique classique, dont le poète ne se cache plus en 1974 dans l'un des derniers entretiens qu'il donne sur France Musique. Cela devient donc comme un secret de polichinelle, que la musique surabonde dans le corpus.

Il parle ainsi de « musique impossible des mules à grelots »¹⁷ dans *lanterne magique de Picasso*. Cela s'apparente à un paradoxe étant donné que les frelots et les mules sont référés à la musique. Ce n'est donc pas la musique qu'il répugne, mais plutôt les charlatans entendus comme ceux qui se prévalent soit de chanter, ou même de jouer à un quelconque instrument. Il ne lésine pas à crier comme la gente animal sur l'agneau dans « les animaux malades de la peste »¹⁸, comme le mentionne ici Arnaud Laster recevant le poète à l'antenne sur 'France musique' : « Haro sur « les abominables choristes chantant l'abominable opéra sinistre » et les « amateurs à l'ouïe trop

¹⁷ J. Prévert, op. Cit.

¹⁸ Jean de La Fontaine, Fables, livre IV, « les animaux malades de la peste ».

mélomanisée ». Est-il prudent de travailler sur un texte inconnu ? La réponse négative à cette question présente l'urgence de l'analyse dudit corpus.

À l'école 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. Dans la même école, nous avons le mémoire de Mbamba (2004-2005) *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.

Dans la même veine, Nadine Flore Maagang dans son mémoire intitulé : « intermédialité et la quête de l'absolue dans *Paroles* » (2012-2013) fait une lecture minutieuse en montrant que les Poèmes de Jacques Prévert sont truffés de plusieurs genres à savoir : la peinture, la musique, le cinéma, etc.

Prévert et Picasso sont deux artistes qui en apparence n'ont pas assez de liens pour justifier une étude littéraire qui les place en relation étroite. Mais si l'on s'intéresse de près à leur biographie, c'est tout simplement autour de leur intérêt aux « beaux-arts », que l'on peut les rapprocher : leurs siècles respectifs ont connu une grande émulation dans les arts picturaux et scripturaux, notamment : la poésie et la peinture. S'ils se situent de part et d'autre de l'interaction, c'est pour mieux se rapprocher autour d'un sentiment de probité, et d'équité, à l'égard des relations aussi bien intermédiaires, qu'intertextuelles et à l'égard du texte ou des médias... Et c'est vers ce fil tendu entre deux poèmes qui pourraient n'avoir rien en commun que notre étude tentera de se diriger, mais il ne s'agira pas d'une lecture de la différence des arts chez nos deux auteurs. C'est surtout de l'écriture dont il sera question : d'une écriture du texte, de la mise en écriture des médias. Comment Prévert écrit cette poésie qui s'ouvre à d'autres domaines d'activités, et qu'il ne confine pas seulement aux mots, à la rime, aux vers et qui supplante l'aspect à priori onirique de la poésie ? Et comment, écrire sur Picasso, participe-t-il à la création d'une mémoire sociale, d'une écriture satirique, au sein d'un art ludique, devient possible d'autant plus que Prévert fictionnalise la réalité souvent absente, tant comme créateur, que sujet réel ?

De nos jours, force est de constater que l'expression « intermédialité » s'inscrit régulièrement au goût du jour autant que l'intertextualité dans les études littéraires. Ce qui semble redynamiser les débats qui d'antan, se confinaient aux seules lettres et œuvres littéraires. L'interdisciplinarité dans les arts prônée par « la liberté artistique surréaliste ». Il serait difficile de rester insensible face à cet écart normalisé, voire à cette norme écartée. Force est de reconnaître en Prévert une ambivalence certaine d'autant plus que sa poésie supplante l'évasion chez le lecteur, pour s'employer davantage à « suggérer, dévoiler, et critiquer ». Dans la même veine, la peinture

chez Picasso devient « un réquisitoire » contre les tares sociales, la guerre en l'occurrence. L'élément catalyseur qui nous a stimulé, l'application de l'heuristique dans les arts médiatiques, et qui donne un nouveau visage à une poésie essentiellement littérale. Ce constat est approuvé par Jean Cocteau qui concède :

*La poésie présente nue sous une lumière qui secoue la torpeur des choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement*¹⁹.

La fascination et l'évocation sont les tremplins majeurs pour redorer le blason de la poésie dont les règles de versification et les thèmes romantiques devenaient monotones. La poésie éveille les consciences, parce qu'elle révèle au grand jour des sentiments ou des idées qui tardaient à éclore.

D'emblée, ce travail pourrait contribuer à l'évolution de la science par ce que déblayant davantage la voie à la suite de nos devanciers dans ce domaine, aux futurs chercheurs qui voudront perpétuer dans ce champs de recherche. Dans l'optique artistique comme nous l'avons mentionné au préalable. Ce travail va permettre directement ou indirectement d'explorer la pratique heuristique dans les arts médiatiques autant que dans la poésie. Car celle-ci se propose de superposer intermédialité et intertextualité en tant que des méthodes d'analyse des arts médiatiques et scripturaux.

Notre travail ambitionne d'examiner : la pratique heuristique de l'intermédialité chez Prévert dans *la lanterne magique de Picasso* et *la promenade de Picasso*. Peut-on analyser une œuvre sous un angle intermédial au moyen de l'heuristique ? À cette question centrale, d'autres s'y greffent en l'occurrence : Tout compte fait, cette revue de la littérature s'affirme comme un précis d'intermédialité. On devrait alors s'interroger sur la genèse et les structures du sens.

Du problème et de la problématique

Le problème se définit selon Henri Pena Ruiz comme :

« Une interrogation définissant une recherche à entreprendre, soit pour définir un résultat inconnu à partir des données connues, soit pour trouver un cheminement logique permettant d'aboutir à un résultat connu »²⁰ Certains chercheurs le définissent aussi comme une question centrale ou principale. C'est ainsi que notre travail se fonde sur le problème ci-après :

Comment se manifeste la pratique heuristique de l'intermédialité chez Prévert ?

Jean Piveteau définit la problématique comme étant *L'ensemble de relations entre les problèmes qui se posent dans une situation concrète, et des hypothèses qu'on émet pour donner une explication anticipée à ces problèmes.*²¹

¹⁹ Jean Cocteau Milly-la forêt, 1963.

²⁰ Philosophie de la dissertation (s.d.).

²¹ Stratégies Pour un changement éducatif, recherche pédagogique et culture, Paris, Aude cave, 1975, p.46.

Autrement dit, la problématique est un ensemble d'interrogations qui président à la conduite d'une réflexion rationnelle et structurée. Notre problématique repose donc sur les questions suivantes :

Une telle analyse ne saurait se dérober de certaines questions notamment :

- Qu'est-ce que la pratique heuristique ?
- Qu'est-ce que l'intermédialité ?
- Qu'est-ce que la Lanterne magique de Picasso ?
- Qu'est-ce que la Promenade de Picasso ?
- Qu'est-ce que la Satura?
- Qu'est-ce que l'Ekphrasis?
- Qu'est-ce que l'Ut pictura poesis?

De l'hypothèse générale

Gilbert De Landshere définit l'hypothèse comme étant *Une conjecture douteuse, mais invraisemblable et qui est destinée à être ultérieurement vérifiée, soit par une observation directe, soit par l'accord de toutes ses conséquences avec l'observation* .

En d'autres termes, il s'agit d'une réponse anticipée, attribuée à une interrogation ou à un problème posé et qui peut être confirmée ou invalidée après une analyse scientifique et rigoureuse du problème identifié. De ce fait, elle solutionne provisoirement les problèmes posés par la problématique, et guide la recherche.

L'hypothèse générale à titre de rappel, est la réponse anticipée au problème. Elle dirige l'analyse du chercheur, et l'oriente vers des résultats escomptés. Il s'agit d'une réflexion en profondeur qui guide les investigations du chercheur. Ainsi, nous pouvons formuler notre hypothèse générale comme suit :

La pratique heuristique de l'intermédialité chez Prévert dans « lanterne magique de Picasso », et « promenade de Picasso » se fait par le truchement de l'Ekphrasis, la Satura, et l'Ut pictura poesis ?

De cette hypothèse générale, en découlent d'autres qui lui sont aussi liées et que nous appelons hypothèses secondaires.

Des hypothèses secondaires

Rappelons que les hypothèses secondaires ont pour objectif de rendre opératoires, spécifiques, mesurables, et concrets, les phénomènes que l'hypothèse générale tend à affirmer ou à invalider. Aussi guident-elles les investigations du chercheur au même titre que l'hypothèse

générale. Elles sont provisoires et ce n'est qu'une analyse minutieuse et approfondie, qui les valide. Comme hypothèses secondaires, nous en avons recensé neuf à savoir :

Hypothèse N°1- D'emblée, on pourrait entendre par pratique heuristique, en philosophie comme procédé de recherche permettant d'aboutir à des résolutions objectives. André Lalande la définit comme : « science étudiant l'activité créatrice, méthodes utilisées dans la découverte et dans l'enseignement »²²

Hypothèse N°2- L'intermédialité peut s'entendre d'après François Guiyoba, comme :

*l'instrument idéal du contexte multi médiatique actuel qui se caractérise par une intrication exceptionnelle et irréversible des médias entre lesquels la médiateté tend si non à s'abolir., du moins à se réduire à sa plus simple expression. Il ne peut être autrement quand tout n'est plus que métissage, hybridation, unionisme, communautarisme, vitesse etc*²³.

C'est également une approche conceptuelle qui s'intéresse aux relations et aux interactions à l'intérieur des œuvres ou de pratiques multimédias, entre des médias distincts ou encore, plus largement, dans les environnements institutionnels et sociohistoriques qui constituent les médias et que ces derniers contribuent à constituer.

Hypothèse N° 3 - La *lanterne magique de Picasso* est un poème de Prévert extrait de *Paroles* dans lequel, le poète fait une satire sur le bombardement qui a fait des milliers de victimes pendant la guerre d'Espagne en 1837.

Hypothèse N°4 - La *promenade de Picasso* est un poème de Prévert du recueil *Paroles*, à travers lequel, le poète rend un hommage vif au peintre italien Pablo Picasso.

Hypothèse N°5 - L'Ekphrasis, s'entend comme une notion qui remonterait au premier siècle et qui est évoquée pour la première fois sous l'empire romain par les auteurs de la *Progumnasmata*, des manuels regroupant des exercices de rhétorique. Les plus connus de ces auteurs sont : Aéluis Théon, Aphthonios et Nicolas (5^{ème} siècle). Pour eux, l'Ekphrasis est un discours descriptif qui met sous les yeux de manière vivace et détaillée le sujet qu'il évoque. Plus précisément, elle désigne la description d'une œuvre musicale ou fictive.

Hypothèse N° 6 - La *Satura* à l'origine, désignait un plat chargé des prémices de la terre qu'il était d'usage d'offrir aux dieux dans l'ancienne Rome. C'était également un mélange de plusieurs ingrédients permettant de concocter un plat. Le mot a ensuite dérivé et a été appelé satire, qui est un genre poétique. La *Satura* aurait donc été à l'origine, une poésie plaisante et grossière mais avant tout un pot-pourri. Elle est de ce faite une mêlée regroupant plusieurs genres. Cependant, on attribue la paternité de la *Satura* au poète grecque Archiloque de Paros²⁴ qui est l'auteur de la première satire dans un nouveau genre poétique : l'iambe. Aussi, la *Satura* est un concept qui

²²Dictionnaire philosophique, André Lalande, ed. du progrès Moscou 1985.

²³ Ibid

²⁴Claude Simon, *La route des Flandres*, 1960.

remonte au moins au grammairien Diodète qui prétend que : « Satura Tadanostra est » ; il revendique ainsi la satire comme une création latine dont la définition proprement dite est un « pot-pourri », en d'autres termes, un genre qui se caractérise par sa souplesse : sujet, ton, rythme, longueur. Selon le petit Robert, le sens moderne et courant est : écrit, discours qui s'attaque à quelque chose à quelqu'un, en s'en moquant.

Hypothèse N°7 – *Ut Pictura Poesis* est une expression latine qui signifie littéralement « comme la peinture la poésie », c'est-à-dire « la poésie ressemble à la peinture ». Elle est tirée d'un vers de *l'art poétique d'Horace*²⁵

Pour mieux étudier notre thème, nous ferons d'abord recours à la méthode d'analyse de l'intermédialité de Monsieur François Guiyoba, puis nous convoquerons par la suite l'intertextualité afin de comprendre les motifs et les sens que revêtent des médias entremêlés dans un texte littéraire. De ce fait, nous allons nous appuyer d'emblée sur les relations qui régissent l'analyse des textes selon Gérard Genette²⁶, et selon une approche intermédiaire, nous examinerons, les interférences artistiques que subit le corpus pour comprendre certains concepts. Force est de constater qu'il existe une inter complémentarité entre les disciplines sus cités dans la réalisation ou mieux le traitement de ce thème.

L'utilisation de l'internet nous sera d'une importance sans égale car elle nous a permis de faire la recherche en ligne. Car de nos jours les sources numériques sont devenues le leit-motiv des chercheurs modernes, il existe certains documents sur support numérique qui ne sont pas évidents à trouver sur support papier. Toute l'utilisation de l'internet nous permettra de communiquer avec les étudiants et les enseignants travaillant plus ou moins sur la même thématique. Nous n'omettons pas les sources orales qui seront importantes dans la réalisation de ce travail. Reconnaissons avec Michel Beaud qu' « Aucun travail ne s'accomplit dans la solitude »²⁷,

Nous avons consulté des travaux sur la question de l'intertermédialité, notamment ceux de Jolie Laurette Pedekang Chekem²⁸. Dans ses travaux, elle a montré comment l'intermédialité se déploie et s'exprime dans un corpus, ainsi que les différentes fonctions qu'elle s'assigne. Elle fait remarquer le recours de l'intermédialité à d'autres domaines de connaissance à l'instar de la bible, de la mythologie, des noms de musiciens, de musique, de journalistes, des références à d'autres médias, la liste restant jusque-là non exhaustive. Sur le plan esthétique, elle a examiné la poéticité du corpus, ainsi que son immixtion dans d'autres médias, pour créer le texte. Des allusions, des citations, des pastiches, et bien d'autres modalités dérivationnelles du texte, permettent à l'écrivain

²⁵ Art Poétique, V. 361

²⁶ G. Genette, *introduction à l'architexte*, Edition du Seuil, 1979.

²⁷ Michel Beaud, *L'art de la thèse*, La découverte, 1985.

²⁸ Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme des professeurs de l'enseignement secondaire deuxième grade (D.I.P.E.S II) sur le thème : *l'intermédialité dans la madone d'excesior* de Zakes MDA année académique 2012- 2013, à l'école normale supérieure de Yaoundé. Sous la direction de François Guiyoba (M.C.)

de véhiculer non seulement une vision du monde, mais aussi et surtout, un mode d'écriture particulier. Le corpus vu sous le prisme de Gérard Genette, devient une sorte de Palimpsestes²⁹, mieux, une œuvre d'art totale. Sous un angle comparatiste, elle s'est appuyée sur une méthode immanentiste structurale appelée : narratologie qui se veut elle aussi transdisciplinaire, et illustre que l'entrelacs est un construit plutôt qu'une providence, au vue de la pléthore des arts cités, leurs variétés qui trahissent toute la conscience dont ils sont porteurs. Les concepts clés de ce travail sont : intermédialité, médiatexte, hypomédia, hypermédia, hybridité, musique, peinture, photographie, journalisme.

Dans la même perspective, nous avons consulté les travaux de Rose Sandrine Ngo Nguindjel³⁰, qui observe d'emblée l'immixtion des arts dans son corpus, notamment : la poésie, la peinture, le théâtre, la presse écrite, la musique, entre autres, pour lever le doute quant aux motivations réelles et non avouées des auteurs. Elle a démontré la continuité de la conception de François Guiyoba sur l'intermédialité notamment, comme un moyen d'expression des préoccupations d'ordre ontologique chez les artistes. Elle est parvenue à la résolution selon laquelle, son corpus campe définitivement les personnages dans une quête perpétuelle de liberté. Comme termes clés, on a : intermédialité, média, ontologie, quête de la liberté, peinture, musique, histoire, théâtre, réconciliation, espoir.

Dans le présent travail, nous avons pour mission d'examiner la pratique heuristique de l'intermédialité, avec pour champ d'application deux poèmes de *Paroles* de Jacques Prévert. Il est question de montrer comment l'intermédialité se déploie et s'exprime dans ce corpus, ainsi que les différentes analyses que nous suggère l'heuristique. De ce fait, signalons que le recours de l'intermédialité à d'autres domaines de connaissances à l'instar de la bible, de la mythologie, des noms de musiciens, de musiques, de journalistes, des références à d'autres médias, la liste restant jusque-là non exhaustive. Sur le plan esthétique, nous examinerons l'originalité du corpus, ainsi que son immixtion dans d'autres médias, pour créer le texte. Des allusions, des citations, des pastiches, et bien d'autres modalités dérivationnelles du texte, permettent à Prévert de véhiculer non seulement une vision du monde. Le corpus vu sous le prisme de Gérard Genette, devient une œuvre d'art totale. Sous un angle comparatiste, optons pour une méthode post structurale appelée : intertextualité qui se veut elle aussi transdisciplinaire, et illustre que l'entrelacs est un construit plutôt qu'une providence, au vue de la pléthore des arts cités, leurs variétés qui trahissent toute la conscience dont ils sont porteurs. Nous ne saurions clore ce travail sans étudier les rapports entre les XIXe et XXe siècles, la peinture et la poésie, le surréalisme, le cubisme et l'impressionnisme, afin d'accéder aux mobiles qui auraient motivé les choix de Prévert. Les concepts clés de ce travail

²⁹ G. Genette, *Palimpsestes*, la littérature au second degré, Seuil, 1982.

³⁰ N. Nguindjel, Intermédialité dans disgrâce de John Maxwell Coetzee : l'expression d'une quête ontologique.

sont : intermédialité, médiatexte, hypomédia, hypermédia, hybridité, musique, peinture, photographie, journalisme.

Afin d'éclairer la lanterne à nos lecteurs dans ce travail, nous nous proposons de subdiviser cette analyse en quatre chapitres, ayant chacun une part dans l'élucidation de notre propos, et nécessaire à la validation des hypothèses émises au préalable. Dans le chapitre liminaire, qui constitue le cadre théorique du travail, nous aborderons la pratique heuristique de l'intermédialité. Il sera question de présenter les modalités de la pratique intermédiaire, d'examiner la notion d'intertextualité sous le prisme de Gérard Genette, et d'évoquer les modalités de la pratique intermédiaire de l'heuristique et de ses champs disciplinaires. Dans le deuxième chapitre, il est question de mettre en application la pratique heuristique de l'intermédialité dans notre corpus, avec notamment les concepts de *Satura*, *Ut pictura poesis* et l'*Ekphrasis*. Dans le chapitre trois, il s'agit d'examiner l'influence du surréalisme, sur Prévert, et vice-versa. Nous y analyserons l'écriture à la fois subversive, iconoclaste et populariste de Prévert. Le dernier chapitre quant à lui s'intitule : l'intermédialité chez Prévert : un foisonnement des arts et des époques. Ce dernier consacre une tribune aux arts évoqués dans le corpus, et illustre les emprunts de Prévert aussi bien à la peinture impressionniste, qu'à l'évocation faite à Picasso. Ces deux artistes qui auront marqué leurs arts et leurs siècles respectifs à savoir le XIX^e et le XX^e siècle.

CHAPITRE I :
LA PRATIQUE HEURISTIQUE DE
L'INTERMÉDIALITÉ

I. PRÉSENTATION

Tout média est fondamentalement intermédial en ce sens qu'il se construit à la croisée des autres médias. Il est absorption, recyclage et transformation des autres médias auxquels il emprunte des structures et des possibilités poétiques. L'exécution de la pratique intermédiale appliquée à un texte dépend indéniablement de l'existence des conditionnalités et des particularités que nous désignerons par « modalités ». Notre corpus est composé de deux poèmes qui sont tous extraits de l'œuvre *Paroles* de Jacques Prévert à savoir : la *Lanterne magique de Picasso* et la *Promenade de Picasso* qui regorge un art pictural palpable. À ce sujet, la reprise de ces deux tableaux de Pablo Ruiz Blanco faite par Prévert traduit ainsi son amour pour l'art. Au-delà du simple rapport intertextuel, cette interaction entre plusieurs médias met en exergue une nouvelle narrativité-scripturalité que Jürgen Erich Müller appelle « intermédialité ». Le présent chapitre se charge ainsi d'indiquer les sens dans lesquels on peut aborder l'intermédialité sur la conception de l'intertextualité selon Gérard Genette qui propose une redéfinition du domaine théorique dans lequel pourrait se localiser clairement l'espace spécifique de l'intertextualité. Genette distingue cinq types de relations transtextuelles que sont : l'intertextualité, l'hypertextualité, la métatextualité, la paratextualité et l'architextualité. À partir de cette nomenclature seront transposés tour à tour les concepts qui correspondent aux modalités intermédiales notamment : l'intermédialité, l'hypermédialité, l'hypomédialité, la métamédialité, la paramédialité et l'archimédialité. De plus, dans ce chapitre liminaire, nous évoquerons la notion d'heuristique qui veillera à l'application rationnelle et objective de l'intermédialité, mais avant, nous nous attablerons sur ses champs disciplinaires plus précisément en philosophie, mathématiques, sociologie, et en histoire. Cette étude nous mènera à son objet final à savoir son apport dans l'intermédialité. La fin de ce chapitre sera consacrée sur le mélange des genres avec des concepts tels que l'Ekphrasis, la satura, L'ut pictura poësis, lesquels résulteront de la conséquence directe de la pratique heuristique de l'intermédialité d'où le mélange des genres.

I.1. De la pratique intermédiale

L'intermédialité naît à la suite de l'intertextualité qui présente des limites au niveau de l'appréhension des différents médias pouvant s'entrecroiser dans une œuvre littéraire. Pour Müller, « l'intermédialité vise la fonction des interactions médiatiques dans la production du sens³¹ », à la différence de l'intertextualité qui ne se préoccupe que des textes. En effet, dans la révolution du langage politique en 1967, Kristeva définit l'intertextualité comme « le passage d'un système de

³¹ Ce néologisme est défini à l'occasion d'un colloque organisé en octobre 2003 par le centre de recherches sur l'intermédialité (CR1) de l'Université de Montréal.

signes à un autre ». Il y a donc une relation entre l'intertextualité et l'intermédialité. Mais le premier terme fut utilisé par beaucoup de chercheurs. En principe aussi par Kristeva d'une manière restrictive pour la description des processus de production et du sens purement textuels. La notion d'intermédialité devient nécessaire et complémentaire dans la mesure où elle vise la fonction des interactions médiatiques dans la production du sens³²

Les origines de l'intermédialité semblent remonter à un lointain passé, même si l'homme n'en avait pas conscience. Pour Jürgen E. Müller, l'intermédialité remonte aux siècles antiques puisqu'il l'entrevoit chez Aristote qui considère « la poésie et la musique comme une unité intermédiatique³³ ». L'historique de ce concept rappelle que l'intermédialité se situe dans le prolongement de l'intertextualité. Julia Kristeva avait pressenti l'intermédialité, mais, concrètement, ses analyses confondaient les deux concepts et, en plus, se limitaient aux textes littéraires. Jürgen E. Müller déclare à ce sujet :

Il me semble que l'émergence de la notion d'intermédialité peut être rapprochée de celle de la notion d'intertextualité. Pendant les années soixante-dix, l'intertextualité a subsumé plusieurs processus dorénavant nommés intermédiatiques, et aujourd'hui le sous-ensemble de l'intermédialité renvoie à des phénomènes intertextuels³⁴.

Il devenait donc nécessaire de définir l'intermédialité et de mieux cerner ses manifestations. Conçue comme la coexistence et l'interaction de plusieurs médias, l'intermédialité renvoie à une réalité complexe. Cette complexité rend difficile un cadre opératoire précis, avec une méthode tout aussi précise. La pratique intermédiaire pourrait ainsi s'appréhender de manière plurielle suivant la diversité et la complexité des médias, plus que le roman, la bande dessinée suggère déjà, dans sa dénomination, des interférences médiatiques, lesquelles se complexifient au fil de l'histoire et de l'apparition des autres médias convoqués par l'auteur, comme dans la BD d'Hergé. Cette complexité est d'ailleurs suggérée dans la définition de l'intermédialité par Silvestra Mariniello :

On entend l'intermédialité comme hétérogénéité ; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l'opéra comique etc. ; comme convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias ; comme emprunt ; comme interaction de différents supports ; comme intégration progressive de procédés variés ; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos ; comme faisceau de liens entre médias ; comme l'évènement des relations médiatiques variables entre médias³⁵.

³² Jürgen E. Müller, cité par François Guiyoba, « le sujet à la croisée des chemins auto médiatiques »,

³³ Jürgen E. Müller, « vers l'intermédialité. Histoire, positions et options d'un axe de pertinence », <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>, consulté le 25 avril 2013.

³⁴ Ibid.

³⁵ Silvestra Mariniello, « Médiation et Intermédialité », dans Cinémas, vol. 10, numéro 2-3, Cinéma et Intermédialité, Printemps 2000, p. 7-12, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>, consulté le 25 avril 2013.

I.1.2 Des modalités

Le terme modalité vient du Latin « modus » qui signifie mesure, manière. C'est la caractéristique d'un jugement du point de vue de l'intensité, de l'assertion exprimée qu'ont manifesté les philosophes dès l'Antiquité, pour les notions de nécessité et possibilité, et pour l'élucidation de leur fonction dans le discours. Le fondateur de la logique modale proprement dite est Aristote, qui se demande quelles sont les négations d'énoncés modaux et soulève à ce propos la question de savoir si la modalité porte sur le prédicat ou sur la phrase entière. Elles peuvent se définir également comme des techniques ou des procédés que l'auteur utilise pour atteindre ses objectifs démiurgiques. En intermédialité, elles renvoient nécessairement à une typologie de relation entre les médias. Plus précisément dans les deux poèmes de Prévert la *Lanterne magique* de Picasso et la *promenade de Picasso*, ces rapports s'annoncent dès le paratexte. De part leurs titres et d'autres discours para textuels qui les escortent, « Picasso » laisse entrevoir le foisonnement intermédiatique de l'atmosphère dans laquelle ces deux poèmes baignent. Concrètement, il s'agira de revisiter quelques modalités intertextuelles proposées par Gérard Genette pour les appliquer à notre corpus.

I.2 L'intertextualité : Quelques théories de l'intertextualité

L'intertextualité se définit comme la présence effective d'un texte dans un autre. Nous allons alors consulter quelques théoriciens de l'intertextualité parmi lesquels : Julia Kristeva, Gérard Genette, Michael Riffaterre et Mikhaïl Bakhtine, pour montrer que l'intermédialité est née à la suite de l'intertextualité. A partir de ces bases définitoires, nous allons passer en revue des modalités intermédiaires par la suite dans une perspective diachronique du concept.

I.2.1 Julia Kristeva(1941)

La notion d'intertextualité a d'abord figuré dans les travaux qui montraient que l'histoire et la société pouvaient être considérées comme autant de textes informant le travail de l'écrivain et avec lesquels il dialogue. Mikhaïl Bakhtine s'est notamment intéressé à la présence et l'organisation d'énoncés citationnels, qui inscrivent la parole d'un autre ou des autres dans un discours par le biais d'un « méta texte ».

Le texte apparaît comme une sorte de polyphonie à cause de l'enchâssement des voix dans le discours. Il replace alors le texte littéraire dans sa culture admettant des reprises, au vue des multiples influences qu'il subit. Les aspects linguistiques de la culture populaire sont mis en évidence dans le texte littéraire ; c'est le cas de *La Poétique* de Dostoïevski³⁶. Il faut désormais

³⁶ Dostoïevski, *La Poétique*, traduction française édition du Seuil 1970.

entendre avec Bakhtine, que le texte est un construit fait aussi bien du culturel, du social mais jamais exempt de toute influence.

I.2.2 Michael Riffaterre

Il faut considérer le texte avec Michael Riffaterre comme « le transformé d'un intertexte ; le summum des jeux de langage »³⁷ autrement dit, un hypertexte. Dès lors qu'il est fait à partir d'un texte source. On envisagerait une parodie d'un texte dans un autre.

Le langage poétique ≠ langage courant. La poésie a sa propre grammaire, bien qu'elle utilise aussi le langage courant.

- Principe constant de la poésie : « *un poème dit une chose et en signifie une autre* ».
- Trois façons de produire l'obliquité sémantique :
 - o Déplacement = le mot renvoie en fait à un autre,
 - o Distorsion = ambiguïté, contradiction ou non-sens,
 - o Création du sens = utilisation de plusieurs éléments linguistiques qui n'ont aucun sens mais qui, regroupés, font sens.
 - Obliquité sémantique menace (ou annule) la représentation littéraire de la réalité (*mimésis*) :
 - o S'écarte de l'horizon d'attente du lecteur ou de la vraisemblance
 - o La représentation de la réalité altérée par « *l'agrammaticalité* » (en tant que le poème crée sa propre grammaire qui n'est pas forcément une violation de la grammaire de la langue courante).
- Signifiante = unité formelle et sémantique du poème = UN TOUT
- Sens = information transmise par le poème au niveau de la mimésis = MULTIPLICITÉ
- Poéticité = modification continue de la mimésis ; = fonction co-extensive au texte liée à la réalisation limitée du discours et enfermée dans les limites assignées par l'incipit et la clause.
- Manifestation de la sémiotique lors du passage de la mimésis à la signifiante.
- Lecture d'un poème :
 - o **1** : décodage du poème par la mimésis, compréhension du sens, première interprétation, lecture heuristique. Lecture 1 nécessaire à cause de l'agrammaticalité du poème : le lecteur doit passer par l'obstacle de la mimésis,
 - o **2** : seconde interprétation, modification de la première compréhension du texte, lecture herméneutique. Décodage structural car *le texte est une variation/modulation d'une seule structure et cette relation à une seule structure constitue la signifiante*: le lecteur arrive à la signifiante du poème. Il y arrive car la signifiante naît de la transformation faite par le lecteur.

³⁷ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983 ;

➤ La langue altère la réalité. Le code du poème est symbolique : l'unité textuelle renvoie à un sens sous-jacent dérivé d'un mot clé.

➤ Un signe est une relation à autre chose, il est signifiant que parce qu'il peut être traduit dans un autre réseau systématique (c'est-à-dire une langue). Tout ce que dit le poème doit donc pouvoir être rendu dans le *code initial* (la langue courante). Sans cela, le poème n'est plus une unité et on ne peut reconnaître le lien entre la clause et le titre.

➤ Le poème peut ne pas transmettre de message : la mimésis, omniprésente, n'est qu'une illusion pour servir la sémiotique qui elle-même ne renvoie à rien. C'est un cas extrême qui montre cependant que *la poésie est avant tout un jeu*.

➤ Le poème naît de la transformation d'une phrase minimale (=matrice) en longue périphrase complexe et non littérale. La matrice peut être un mot qui dans ce cas sera absent du poème.

➤ La signifiante du poème (principe d'unité et d'obliquité sémantique) naît du passage de la mimésis à la sémiotique dans le texte.

➤ Le poème (en tant qu'unité close) est comme une catachrèse qui a pour conséquence la *surdétermination* : plus le texte est agrammatical plus il motive le langage. 3 fonctions de la surdétermination :

o Rendre possible la mimésis,

o Rendre le discours littéraire exemplaire,

o Compenser la catachrèse (fonction spécifique de la poésie).

➤ Concept de poéticité inséparable de celui de texte. Pour le lecteur, la poéticité est fondée sur l'intertextualité provoquée par les mots (un mot évoque un texte).

C'est probablement la raison qui motive ces vers de Prévert dans *Paroles* :

« Ceux qui courent volent et nous vengent »³⁸. Prévert semble à partir de ces vers inscrire au goût du jour la fameuse querelle du *cid*, où Don Diègue appelle son fils à la vengeance après avoir reçu un soufflet de son collaborateur Don Gomez. Riffaterre estime que la poésie se nourrit de l'implicite comme le théâtre se fonde sur des tropes, le but étant de détourner le langage, et se mettre à l'abri des représailles. Le texte fait référence à diverses connotations d'où son « obliquité sémantique » admettant de ce fait une infinité de sens possibles.

I.2.3 Mikhaïl Bakhtine (1895-1975)

Il contribue avec Roland Barthes à l'introduction du concept « intertextualité en France ». Le postulat de base est que *tout discours en répète un autre et toute lecture se construit elle-même comme discours, tout texte se construit comme mosaïque de citations ; tout texte est en absorption*

³⁸ Prévert, op. cit.

et transformation d'un autre texte³⁹. Autrement dit, il faut envisager pour chaque texte, un foisonnement d'éléments qui lui sont parfois étrangers. Kristeva s'interroge sur le surgissement du texte littéraire ou poétique à l'intérieur du champ historique ou social. Il s'agit de travailler sur le langage non sans le transformer même si le structuralisme l'exige. Elle considère le texte comme une redistribution du langage au vue des emprunts liés à l'histoire et à la société notamment.

I.2.4. Gérard Genette et les modalités intertextuelles

Il apporte en 1982 avec *Palimpsestes*⁴⁰ un élément majeur à la construction de la notion d'intertextualité. Il intègre en effet à une théorie plus générale de la transtextualité, qui analyse tous les rapports qu'un texte entretient avec d'autres textes. Au sein de cette théorie, le terme d'intertextualité au cas « de présence effective d'un texte dans l'autre »⁴¹. À cet égard, il distingue la citation, la référence littéraire et explicite ; le plagiat, référence non implicite puisqu'elle n'est pas déclarée ; et enfin l'allusion, référence non littérale et non explicite qui exige la compétence du lecteur pour être identifiée. En outre, Gérard Genette marque une particularité en ce sens qu'il redéfinit l'intertextualité dans *Palimpseste* en la réorientant en cinq catégories : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité.

I.2.4.1 La pratique intermédiaire : de l'intertextualité à l'intermédialité

La pratique intermédiaire se caractérise par les indices qui constituent les branches de l'intertextualité. Lesquels indices qui sont des configurations explicites ou non et qui s'affichent dans le texte et sans lequel il ne serait pas possible de lire ce dernier. En effet, la pratique intermédiaire englobe au préalable des structures qui fonctionnent selon le modèle de Gérard Genette sur sa conception de l'intertextualité. En effet, la nouveauté ici relève de la mise en abyme, non seulement des genres littéraires, mais aussi des autres genres artistiques. Dans le cadre des rapports interlittéraires, cette mise en abyme peut s'étudier suivant les modalités de la nomenclature genettienne de l'intertextualité. Mais quant elle touche aux rapports entre les arts, elle doit s'étudier à l'aide des outils interartial, et plus largement intermédial.

I.2.4.2. Définition des concepts

La notion d'intertextualité reste à son origine indissociable des travaux théoriques du groupe Tel Quel et de la revue homonyme (fondée en 1960 et dirigée par Philippe Sollers) qui diffusa les principaux concepts élaborés par ce groupe de théoriciens qui devaient marquer profondément leur génération.

❖ L'intertextualité

³⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, Paris, Gallimard.

⁴⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, la littérature au second degré, Paris, le seuil, 1982.

⁴¹ J. Kristeva *sémiotikè*, recherche pour une sémanalyse, Seuil, 1969.

Gérard Genette la définit comme une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre. Sans la forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemet ou sans guillemet et sans référence précise) ; sans une forme moins explicite ou moins canonique, forme celle du plagiat ; sous forme encore moins explicite ou moins littérale. Celle de l'allusion. Roland Barthes et Julia Kristeva introduisent le concept en France en relevant que : *Tout discours en répète un autre, et toute lecture se construit elle-même comme discours. Tout texte se construit comme une mosaïque de citations. Tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.*⁴²

C'est ainsi que Prévert dans *Promenade de Picasso*⁴³ évoque la pomme, la femme, pour renvoyer au mythe du jardin d'Eden où le serpent et les premiers Hommes auraient désobéi à leur créateur, en transgressant l'interdit de manger les fruits de l'arbre au milieu du verger : *Mais Dieu sait que le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et que vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal.*⁴⁴

Ce procédé supplante le texte de Prévert au vue des allusions faites à certaines œuvres connues du grand nombre. C'est un principe de vulgarisation des arts et aussi une interartialité dans la construction des textes littéraires. On pourra le remarquer dans le poème liminaire de *Paroles*, où il fait allusion à Victor Hugo, qui s'insurgeant contre le régime de Bonaparte en France dans l'avènement de la seconde république, fit tuer les petits enfants et le jour de la commémoration de ce carnage, l'auteur déclare que :

Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie, ont droit qu'à leur cercueil, la foule vienne prier. »⁴⁵, *n'en déplaise à Charles Péguy qui estime que la compassion du peuple se gagne au prorata des circonstances du péril, il faut s'assurer d'exercer dans la légalité lorsqu'on combat ou qu'on dit « combattre pour la Patrie ».* Il s'insurge contre cette thèse hugolienne en disant : « Pourvu qu'ils soient morts dans une juste guerre »⁴⁶. De la dérive cette reprise de Prévert : « Ceux qui pieusement... »⁴⁷.

• La Paratextualité

Ce type est constitué par la relation généralement moins explicite et plus distante, que dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit permet de nommer son paratexte : titre, sous-titre, intertitre ; préface, postface, avertissement, avant et bien d'autres types de signaux, accessoires, autographes au allographes qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire officiel ou officieux, dont le lecteur le puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait ou le prétend. Dans notre corpus, les

⁴² J. Kristeva, op. cit.

⁴³ Prévert, *Paroles*, « Promenade de Picasso », Gallimard, 1949.

⁴⁴ *Bible de Jérusalem*, Genèse, 5.

⁴⁵ Victor Hugo, *Les Châtiments*, 1846.

⁴⁶ Charles Péguy, *ville Roy*, Paris, Seuil, 1914.

⁴⁷ Ibidem, « tentative de description d'un dîner de têtes à Paris- France »

éléments liés au paratexte, sont multiples à l'instar des titres : *Promenade de Picasso*, et *Lanterne magique* de Picasso. L'évocation de ce peintre impressionniste, est suffisante pour comprendre les raisons d'influence de ses tableaux dans la poésie prévertienne. André Breton le corrobore lorsqu'il dit :

*Les rapprochements des mots sans exception étaient illicites, et leur vertu poétique était d'autant plus grande qu'ils apparaissaient gratuits ou plus irritants à première vue*⁴⁸. En d'autres termes, les fresques de Picasso ayant motivé Prévert dans *Paroles*, ont une dimension toute aussi esthétique, que satirique.

- **La Métatextualité**

Ce type de transcendance textuelle est la relation dite de « commentaire » qui unie un texte à un autre dont il parle sans nécessairement le citer, voir à la limite sans le nommer. Il peut y avoir similitudes sonores, orthographiques et même sémantiques, laissant au lecteur par voie d'implicite, de déduire soit le sens le plus immédiat, ou alors le référent du texte. : C'est ainsi que dans « L'accent grave », Prévert passe en revue une comédie de Shakespeare⁴⁹ :

« C'est exact, monsieur le professeur ,
Je suis où je ne suis pas
Et, dans le fond, hein, à la réflexion,
Etre, où ne pas être
C'est peut-être aussi la question. »⁵⁰

Prévert est dans une logique nouvelle des théories d'apprentissage appelée socioconstructivisme, où l'apprenant prend part active au processus enseignement apprentissage, il cesse d'être un réceptacle où le « magister » déverse la science, pour être entendu comme acteur et même auteur.

- **L'architextualité**

C'est le type le plus abstrait et le plus implicite, il s'agit d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, une mention paratextuelle (titulaire comme dans la poésie, essai, roman de la rose etc.) qui accompagne le titre sur la couverture. Quand elle est muette, c'est peut-être par refus de souligner une évidence au contraire ou pour étudier toute apparence.

Elle renvoie aux indications de lecture qui peuvent ou ne pas être présentes. On peut facilement voir à quoi se réfèrent respectivement dans le corpus, les noms de Breton⁵¹ et d'Eluard⁵² : « ...Le visage d'André Breton le visage de Paul Eluard.

⁴⁸ André Breton, *Le manifeste du surréalisme*, 1924.

⁴⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, 1608.

⁵⁰ Ibidem, *accent grave*.

- **L' hypertextualité**

C'est toute relation unissant un texte B (hypertexte), à un texte A (hypotexte). Sur lequel il se greffe sans intention d'en faire un commentaire. En clair, c'est un texte dérivé d'un autre par processus de transformation simple ou indirect, ou par simple imitation.

Dans la classification genetiéenne des relations intertextuelles, l'hypertextualité ne doit pas s'appréhender comme des classes étanches sans communication ni recoupement réciproque. Leurs relations sont au contraire bien nombreuses, et souvent décisives. La prière que le Christ apprit à ses disciples : « Notre père qui es aux cieux », serait la source du poème de Prévert Le poème « Pater noster »⁵³. Il ne se dérobe pas au vocatif qui implique l'interlocuteur dans le discours. Dans la prière ordinaire du « pater noster » chez les chrétiens, on interpelle celui à qui on adresse la prière. Prévert s'y prête en dépit du ras- le bol que semble traduire le recours permanent à l'ironie.

- **L'hypotextualité**

C'est un procédé de référence en indiquant la source, l'origine de la création nouvelle. C'est la preuve que l'art modifie le réel, mais ne l'invente pas pour autant. L'hypotexte est donc le texte source d'une création artistique. Prévert imite même s'il n'est pas aisé de l'imiter en retour. Dans la manière, le style et la forme, il ya du « déjà vu ». À la seule évocation de « pater noster », de « Hamlet », de la pomme, de la femme, du serpent, de Paul Eluard, d'André Breton, le poète indique à son lecteur les sources de sa production.

C'est dans ce sillage que Châteaubriand affirme :

« L'écrivain original n'est pas celui qui n'imité personne, mais celui que personne ne peut imiter »⁵⁴. La poésie est certes un art créatif par essence, mais rien ne lui reproche la référence au réel qui la caractérise parfois. Le poète modifie le réel mais il ne l'invente pas totalement, de même qu'il ne copie pas, elle oscille donc entre « poesis » et « mimesis »

- **La transtextualité**

La transtextualité est un contact entre les textes faisant fi de l'époque, du genre, du style ou de l'école de l'un ou l'autre des auteurs. Elle admet des mélanges de toutes sortes. Le texte devient alors un creuset de textes. Dont l'unité résiderait dans la « littéarité » et pour emprunter à Munch, « Le pluriel de l'art littéraire ». Des comédies, des récits, des fables foisonnent dans le corpus lorsqu'on y regarde de près.

⁵¹ Ecrivain français, l'un des fondateurs du surréalisme ; auteur du manifeste du surréalisme.

⁵² Eugene Grindel dit Paul, poète français et partisan du surréalisme.

⁵³ Jacques Prévert, *ibid.* *Pater Noster*.

⁵⁴ Chateaubriand, François René vicomte de, *Génie du christianisme*, 1860.

La production des textes exige chez des auteurs le recours aux faits les ayant marqué en bien ou en mal. Ces métaphores obsédantes présentes dans les textes, constituent des relations de coprésence entre lesdits textes. Il peut s'agir de commentaires, de références, des seuils ou d'indications de lecture, ceci conduisant aux modalités intertextuelles. L'analyse des concepts liés à l'intertextualité nous a donné une appréhension panoramique sur la notion, cependant, y'aurait-il d'incidence sur les plans ludique, éthique, herméneutique et référentielle ? Au cours de l'analyse, nous nous attèlerons à répondre à cette question de fond.

Cependant, il existe à côté des textes dans les arts, les médias. Peut-on les rapprocher ? Peut-on les étudier de la même manière ? Ces questions seront élucidées dans la suite de l'analyse. Pour être précis, on parlera d'intermédialité, de paramédialité, de métamédialité, d'hypermédialité, d'hypomédialité et de transmédialité.

I.3. De l'intermédialité à ses corollaires

L'intermédialité est une approche conceptuelle qui s'intéresse aux relations et aux interactions à l'intérieur des œuvres ou de pratiques multimédias, entre des médias distincts ou encore, plus largement, dans les environnements institutionnels et sociohistoriques qui constituent les médias et que ces derniers contribuent à constituer. Liée en partie aux notions d'intertextualité, d'interdiscursivité et d'interartialité, la notion foncièrement interdisciplinaire l'intermédialité s'est développée, depuis le milieu des années 1990, au carrefour de diverses disciplines universitaires (communications, histoire de l'art, études cinématographiques, études littéraires, littérature comparée, anthropologie, etc.) en Allemagne, au Canada, en France et en Italie tout particulièrement.

Dans sa formulation, le terme « intermédialité » ne doit pas se confondre au mot « intertextualité ». Certes, il est question d'un art-média en rapport et en interactivité avec un autre de nature différente. Mais notre objectif ne se situe pas dans une perspective comparatiste. Les premières traces de l'intermédialité remontent à l'antiquité grecque avec « l'Ut pictura Poësis »⁵⁵. Cette expression est formée du préfixe « Inter » qui signifie « Entre » qui marque la séparation, qui exprime l'espace et suscite l'idée de milieu, ensuite du radical média qui à lui seul peut avoir deux acceptions : d'abord l'objet de transmission ensuite, média veut encore dire « Entre », lien, "moyen", "canal". Enfin, l'intermédialité comporte le suffixe « ité » qui, accolé à un mot lui confère le statut d'état. À la suite de la décomposition du mot intermédialité, nous lui attribuons la définition de son père fondateur Jürgen Erich Müller qui selon lui, « l'intermédialité vise la fonction

⁵⁵Avec Horace dans *réflexion critique* sur la poésie et la peinture, vol2

des interactions médiatiques dans la production du sens »⁵⁶. À cet effet, cette notion fonctionne sur le modèle de l'intertextualité mais en plaçant au centre de l'étude l'image, elle peut donc être considérée comme sous-catégorie de l'intertextualité.

Dans le même sillage, Silvestra Mariniello assimile l'intermédialité à :

l'homogénéité, la conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée l'opéra-comique etc.⁵⁷ ; comme convergence de plusieurs médias comme interaction de différents supports ; comme intégration d'une pratique avec d'autres ; comme adaptation comme assimilation progressive de procédés variés comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre texte clos ; comme faisceaux de liens entre média [...] ⁵⁸

À l'écoute des propos de Mariniello, la polysémie et certainement la polymorphologie de la notion « d'intermédialité » sont saisissantes. Il serait alors préjudiciable pour les résultats escomptés, de confiner ce terme dans une perspective univoque, qui ne reflète qu'une seule facette du grand « bouquet intermédial ».

Nous entendons ainsi avec Silvestra Mariniello que l'intermédialité est l'insertion, l'éclosion, l'expression, la manifestation, l'assimilation, l'émergence d'un art à travers un autre ; il s'agit plus précisément d'une inter pénétration de plusieurs médias fondamentaux divergents. Pendant que l'un prend en charge l'autre, on assiste au phénomène d'hybridation, qui est un croisement. Cet entremêlement des genres déconstruit les lois fondamentales qui déterminent les essences et natures des arts mis en scène.

Pour rester proche du cas qui nous concerne, l'on peut notamment observer qu'un média à verbe est un art littéraire, un texte peut non seulement rendre compte mais également prendre en charge un autre art qui, lui est non littéraire. Vu sous cet angle, l'intermédialité n'est pas une incohérence ou un amalgame. Mais beaucoup plus une combinaison, une mixture subtile et artistique.

Éric Méchoulan pour sa part dans « Intermédialité : le temps des illusions perdues » pense que : le concept d'intermédialité opère alors à trois niveaux qui regorge des analyses différentes. Il peut désigner d'abord, les relations entre divers médias : l'intermédialité apparaît dans ce cas-ci, avant les médias. Enfin, le milieu général dans lequel les médias prennent forme et sens : l'intermédialité est alors immédiatement présente à toute pratique d'un médium. L'intermédialité sera donc analysée en fonction de ce que sont des « milieux » et des « médiations », des « effets

⁵⁶Jurgen Erich Muller, (2000) « l'intermédialité une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exercice de la vision de la télévision.

⁵⁷ Silvestra Mariniello, *méditation et intermédialité*, dans cinéma, citée par François Guiyoba, dans : littérature médiagénique, l'Harmattan, logiques sociales, 2015

⁵⁸ In la communication de Silvestra Mariniello lors de la première séance du colloque du CRI : centre de recherches intermédiales

d'immediaté », « fabrication de présence » ou des « modes de résistance »⁵⁹. Il propose d'analyser trois niveaux d'analyse de l'intermédialité : les relations entre les médias, le lieu d'émergences d'un média et les conditions d'ancrage de ces médias.

Si l'on considère que le concept d'intermédialité dans ses sens multiples et ses définitions, variées, s'adapte justement aux variantes du type de média en présence dans une sphère, il ne serait pas superflu pour nous de convoquer la science et l'expertise d'une des voix et contributions dans la recherche sur l'intermédialité. Nous laissons parler François Guiyoba « l'intermédialité se réfère à l'intrication des médias sur le double plan synchronique et diachronique de sorte qu'on puisse les hiérarchiser en média englobant et englobés, transcendants et transcendés c'est-à-dire en hypermédias et hypomédia »⁶⁰

Avec d'autres comme François Guiyoba, la notion d'enchevêtrement et entre lancement des médias est récurrente dans les différentes approches. De plus, F. Guiyoba accentue sa vision sur l'état des lieux à un moment donné de l'inter activité et dans l'évolution historique des relations inter médiales. Il en ressort de l'approche de F. Guiyoba, l'idée d'un dispositif d'éléments artistiques qui s'embrassent et qui s'accumulent, mais surtout qui se distinguent hiérarchiquement par leur ordonnancement. Ainsi, l'intermédialité révèle une œuvre d'art dite hypomédia dans une dite hypermédia. L'hypomédia étant l'élément englobé, transcendant et transcendé.

Le point de vue François Guiyoba va en droite ligne avec l'analyse à venir des textes qui constituent le corpus de notre étude la *Lanterne magique de Picasso* et la *Promenade de Picasso* sont des médias à texte, des arts littéraires à travers lesquels une visualisation peut être opérée ; celle des deux célèbres tableaux du peintre espagnol Picasso, à savoir Guernica et la pomme.

L'intrication dont parle Guiyoba est perceptible dans ces textes au moyen de cette sorte de confusion de genre artistiques. Le texte et le tableau s'imbriquent, fusionnent, ce tout génère une plate-forme sur laquelle sont gravés des images aux quelles l'on a accolé des légendes.

De ce fait, la texture narrative et textuelle s'érige à la fois telle une voix écho et une voie en tant que moyen visant éventuellement à revisiter un mode de pensée issu d'un art non littéraire.

I.3.1.L'hypermédialité

L'une des caractéristiques du multimédia est l'hypomédialité, soit la possibilité de sélectionner un élément d'information à partir d'un autre. Une autre de ses caractéristiques est l'hypermédialité qui est une conjonction des médias ou la possibilité de passer d'un média à un autre à l'intérieur d'un même texte. Par extension, il désigne un mode de configuration en réseau faisant appel à plusieurs médias disséminés dans l'espace. Le concept est élargi afin d'inclure des

⁵⁹ E. Méchoulan, « le temps des illusions perdues », <http://www.@histart.umontreal.ca>

⁶⁰ F. GUIYوبا op. cit. P.7.

dispositifs qui ne dépendent nécessairement pas des technologies complexes. A force de travailler sur les relations entre les médias, on finit par se demander s'il y a bien quelque chose comme une entité qui correspond à un média de départ. En effet, quand on pense à l'intermédialité, cela veut dire qu'il y a un entre, un inter, mais peut-être qu'en fait il y a un environnement médiatique global qui est composé de relations. L'intermédialité trouve ainsi une sorte de continuité dans la dissolution du concept de média lui-même

Georges P. Landow établie un lien entre l'hypertextualité et l'hypermédialité, les deux concepts dotés de spécificité au niveau rhétorique et informationnel, il affirme : « c'est le lien électronique qui crée l'hypertexte, une forme de textualité composée de blocs et de liens permettant des parcours de lecture multilinéaires en mettant en mouvement les textes, les lecteurs et les écrivains dans un nouvel espace d'écriture »⁶¹

D'après cette logique il est à retenir qu'il préexiste un environnement médiatique global qui est composé de relations. L'hypermédialité se manifeste également dans les formes cinématographiques ou scéniques en relation avec les mondes virtuels du cyberspace. Dans « promenade de Picasso »⁶² Prévert passe de la cuisine à la peinture sans une véritable transition.

« L'assiette en porcelaine, la pomme, le peintre », suffisent pour faire de ce poème, une hypermédialité. Etant entendu que chacun des instruments évoqués est propre à un domaine d'activité précis, ou à un art précis ; à l'instar de l'assiette et la pomme qui sont convenables à la gastronomie ou à la cuisine. La peinture et les couleurs, qui sont porteuses de signification.

I.3.2. Paramédialité

A partir de l'approche intertextuelle, Gérard Genette dans *Palimpseste* définit la notion de paratextualité comme « la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte ; titre, sous titre, intertitre ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, entre autres.»⁶³. La relation que le texte entretient donc avec son environnement textuel est immédiat puisque cette dernière nous donne des informations qui nous permettent de nous situer dans un contexte bien défini, avant d'aborder une lecture. Un tel dispositif rationnel de la paratextualité nous amène à mieux comprendre ou assimiler la notion de paramédialité si nous substituons le concept texte employé dans la citation de Gérard Genette, elle sera définie comme la relation que le média entretient dans l'ensemble formé par une œuvre médiatique, mieux encore, la relation que le média entretient avec son environnement immédiat. Par exemple, on projette sur une scène, une vidéo, mais sans interaction entre la vidéo et le jeu de l'acteur. La vidéo ajouterait simplement du sens ou servirait comme cadre indépendant ou comme décors libre. Par paramédialité, il sera donc nécessaire de mettre en exergue les points

⁶¹ Georges P. Landow *cyber espace, hypertexte et critical theory* 2004

⁶² Ibidem, P. 10

⁶³ Ibid

d’ancrage des médias dans le texte, plus précisément dans nos deux poèmes *Lanterne magique* de Picasso et *Promenade de Picasso* de Jacques Prévert. Nous nous poserons à cet effet la question de savoir quels sont les lieux de manifestation des médias dans les deux poèmes ? On peut noter que, d’entrée de jeu, les titres des deux poèmes nous renvoient à l’univers artistique ou pictural, avec la mise en évidence du très grand et célèbre peintre Pablo Ruiz Blanco Picasso. A ce niveau paratextuel, les discours annoncent les jeux intermédiaux que le poète pratique avec beaucoup de bonheur. Mais sur le plan du fond, un tel ancrage relève de l’histoire racontée à savoir celle de Picasso et de ces célèbres tableaux : Le Guernica, Arlequin,(1915), le dessin à l’encre de chine (1923), nature morte à la tête antique, la liste étant non exhaustive.

I.3.3. Métamédialité

Ce type de transcendance médiatique est la relation dite de « commentaire » qui unit un art à un autre dont il parle sans nécessairement le citer, voir à la limite sans le nommer. Il peut y avoir similitudes sonores, colores, et même symboliques, laissant au spectateur ou auditeur par voie d’implicite, de déduire soit le sens le plus immédiat, ou alors le référent du média : C’est ainsi que dans *Lanterne magique* de Picasso, Prévert évoque la fleur, le portrait, les grelots. Ces instruments renvoient respectivement à la peinture, la botanique, la musique.

I.3.4 Archimédialité

C’est le type le plus abstrait et le plus implicite, il s’agit d’une relation tout à fait muette, que n’articule, au plus, une mention paramédiale. Quand elle est muette, c’est peut-être par refus de souligner une évidence ou au contraire pour étudier toute apparence.

Elle renvoie aux indications médiatiques qui peuvent ou ne pas être présentes. On peut facilement savoir à quoi se réfèrent respectivement dans le corpus, les noms de Picasso, pont de Loti, empruntent à la peinture, l’architecture.

I.3.5. Hypomédialité

C’est un procédé de référence qui indique la source, l’origine de la création nouvelle. C’est la preuve que l’art modifie le réel, mais ne l’invente pas pour autant. L’hypomédia est donc le média de référence dans une création artistique. Prévert imite même s’il n’est pas aisé de l’imiter en retour. Dans la manière, le style la forme, il y a du « déjà vu », ⁶⁴ou du « déjà entendu ». Il s’agit d’indiquer la source d’une œuvre d’art. L’artiste peut aussi se limiter à évoquer le médium sur lequel il travaille. L’assiette, les couleurs, la flore et bien d’autres éléments présents dans le corpus, indiquent le domaine d’activité concerné par une œuvre d’art.

⁶⁴ La Fontaine Jean, *Fables*, contes envers, 1665-1682.

I.3.6 Transmédialité

La transmédialité, ou narration transmédia, est une méthode de développement d'œuvres de fiction ou des documentaires et des produits de divertissement qui se caractérise par l'utilisation combinée de plusieurs médias pour développer des univers narratifs, des franchises, chaque média employé développant un contenu différent. De plus, chaque contenu peut être appréhendé de manière indépendante, en général, et sont tous des points d'entrée dans l'univers transmédiatique de l'œuvre. De part la diversité des contenus et la profondeur narrative de l'univers que cela engendre, la narration transmédia est singulière par rapport aux modes de narration classique⁴.

Le terme reste celui lié à un concept, et, en tant qu'adjectif, il ne peut faire l'objet d'un nom propre car le concept reste utilisé par les chercheurs, praticiens, artistes, de tous pays, depuis les années 1980, pour des actions et recherches scientifiques qui prennent en compte le contenu médiatique, les supports médiatiques, les actions et interactions des utilisateurs. Notons que les références anglophones non référencées dans les médias grand public ne sont pas forcément connues des contributeurs, et qu'il est délicat de proposer un savoir qui n'a pas été étudié dans son fond. La transmédialité est un contact entre les médias indépendamment des domaines d'activité des artistes. Elle admet des mélanges de toutes sortes. Les arts foisonnent alors dans un art comme dans un autre dont l'unité résiderait dans l'« artialité » et pour emprunter à Munch, « Le pluriel de l'art littéraire ». Des comédies, des récits, des fables foisonnent dans le corpus lorsqu'on y regarde de près. En effet, Prévert a recouru à différents procédés dans ce corpus pour soi auréoler Picasso qu'il considère comme une référence artistique aux XIX^e et XX^e siècles, mais aussi et surtout pour faire la satire de la guerre et décrier ses horreurs, Le Guernica en l'occurrence en Espagne en 1936.

II. HEURISTIQUE

Définition

L'heuristique désigne d'après André Lalande, « la science étudiant l'activité créatrice, des méthodes utilisées dans la découverte et dans l'enseignement ».⁶⁵ Ces méthodes heuristiques permettent de trouver plus vite la solution d'un problème. L'art de trouver, d'inventer et de faire des découvertes. C'est également une partie de la science, de l'histoire, qui a pour objet la recherche des documents et dont le but premier est de faciliter le repérage, la sélection et la hiérarchisation de la documentation nécessaire pour résoudre un problème donné. Elle peut aussi se référer à cette

⁶⁵ Ibid, p. 9.

discipline de la philosophie ou de la sociologie qui étudie les procédés de recherche et de la découverte scientifique. L'heuristique effectue une réflexion méthodologique sur ces sujets afin d'énoncer des règles qui favorisent la recherche scientifique. Elle est davantage une réflexion sur l'activité intellectuelle des chercheurs sur les processus méthodologiques d'obtention des solutions.

De la méthode heuristique

Rappelons que c'est une méthode qui s'appuie sur une analyse détaillée ou exhaustive du problème. Elle consiste à fonctionner par approches successives en s'appuyant par exemple sur des similitudes avec des problèmes déjà traités afin d'éliminer progressivement les alternatives, et ne conserver qu'une série limitée de solutions pour tendre vers celle qui est optimale.

D'après le dictionnaire philosophique⁶⁶ d'André Lalande le mot heuristique vient du grec Heurisko, qui signifie "trouve". C'est une science qui étudie l'activité créatrice, elle désigne également un ensemble de méthodes utilisées dans la découverte. Ces méthodes permettent ainsi de trouver plus vite la solution d'un problème. Le grand intérêt porté actuellement à ces méthodes vient du fait qu'elles donnent la possibilité de résoudre par des dispositifs techniques, un certain nombre de problèmes (reconnaissance, des objets, démonstration de théorèmes, etc.), dont l'homme ne peut donner avec exactitude l'algorithme de construire des modèles qui simulent le processus de la solution d'un nouveau problème. Selon Georges Polya « tel était le nom d'une science assez mal définie que l'on rattachait tantôt à la logique tantôt à la psychologie (...). Elle avait pour objet d'étude des règles et des méthodes de la découverte et de l'invention »⁶⁷. Il est fort de constater que l'heuristique se déploie sur plusieurs disciplines.

II.1. Ses champs disciplinaires

Une méthode heuristique est une méthode de résolution de problèmes qui ne s'appuie pas sur une analyse détaillée ou exhaustive du problème. Elle consiste à fonctionner par approches successives en s'appuyant par exemple sur des similitudes avec des problèmes déjà traités afin d'éliminer progressivement les alternatives et ne conserver qu'une série limitée de solutions pour tendre vers celle qui est optimale.

II.1.1. Philosophie

Occultée en sciences humaines par le développement monologique de l'herméneutique, l'heuristique est restée cantonnée aux sciences de la nature, mais au fil du temps, elle a été réintroduite dans l'horizon épistémique des sciences de l'homme par le biais de ce qui lui semble à

⁶⁶ Ibid. P. 9.

⁶⁷ Georges Polya, *comment poser et résoudre un problème*, 2^{ème}ed, 1965

priori le plus étranger : la critique littéraire. En philosophie, c'est une méthode qui sert à la découverte, et en dégager les règles qui peuvent être perçues dans ce sens comme des hypothèses. Celles-ci adoptées provisoirement comme des idées directrices indépendamment de sa vérité absolue. G Marcel affirme à cet effet « je puis me demander à quelles conditions je pourrais me penser comme Grec. Seulement ce n'est là qu'une méthode heuristique, parce que ce dont je cherche, les conditions peuvent être pensées comme une hypothèse pure et gratuite⁶⁸ ». De ce qui précède, il est indéniable de voir en l'heuristique un procédé d'analyse scientifique dont les idées émanent avec une certaine logique qui permet de se situer sur des voies objectives.

II.1.2. Mathématiques

Il faudra finalement attendre ce grand Bolzono⁶⁹ pour que le terme y soit introduit même si l'on peut considérer, avec Georges Polya que la notion est déjà sous-jacente chez Pappus⁷⁰. L'heuristique en mathématique procède par approche successives en éliminant progressivement les alternatives et en conservant qu'une gamme restreinte de solutions tendant vers celle qui est optimale. Au sens étroit, plus fréquent, une heuristique est donc une méthode de calcul qui fournit rapidement une solution réalisable. Ce concept est généralement utilisé entre autre en optimisation combinatoire en théorie des graphes, en théorie de la complexité des algorithmes. L'usage d'une heuristique est aussi pertinent pour calculer une solution approchée d'un problème ou pour accélérer les processus de résolution exacte. Il est donc important de noter que l'heuristique désigne des stratégies générales dans ce domaine précis, que l'on pourra utiliser pour cerner et résoudre un problème mathématique.

II.1.3. Sociologie

D'après l'Encyclopédie Universalis⁷¹ l'heuristique est un terme de méthodologie scientifique qui qualifie tous les outils intellectuels, tous les procédés et plus généralement toutes les démarches favorisant la découverte. C'est également d'une manière plus globale, l'une des deux dimensions épistémologiques fondamentales de l'activité scientifique celle qui tente de réfléchir les conditions de ce que Bacon appelait « l'augmentation des sciences »⁷².

Au travers de cette définition plus large, l'heuristique constitue une véritable théorie de l'élaboration de la science. Il conviendra donc de distinguer une qualification méthodologique qui désigne les techniques de la découverte et ce que l'on pourrait nommer une heuristique générale comme partie de l'épistémologie ayant en charge de décrire et de réfléchir sur les conditions

⁶⁸ G Marcel, journal, 1914. P.6

⁶⁹Bolzono est un mathématicien, logicien philosophie il a donné son nom à théorèmes

⁷⁰ Mathématicien grec (IV^{ème} siècle qui a donné son nom au théorème

⁷¹Encyclopédia Britannicainc dictionnaire français paru en 1966.

⁷²Bacon, *Revue d'histoire des sciences*. 2006/2 (Tomes 59)

générales du progrès dans l'activité scientifique. Elle se propose de dégager les règles de la recherche scientifique, en d'autres termes, c'est une méthode de résolution d'un problème qui ne passe pas par l'analyse détaillée du problème mais par son appartenance ou adhérence à une classe de problèmes donnés déjà identifiés.

Selon Karl Popper, « une théorie scientifique forme un corps d'hypothèses (ou conjecture) dont la validité se mesure à la capacité de résister à des expériences cruciales susceptibles de tester sa validité »⁷³ ce qui par la suite émerge de cette pensée est le fait que la science progresse grâce à des conjectures et à des réfutations. Le propre de la science réside dans sa capacité à se corriger elle-même et non dans le fait de proposer des vérités définitives ainsi donc, chaque science inscrit son activité dans des programmes de recherche, des cadres de pensées qui ordonnent et fixent les orientations de recherche.

II.1.4. Histoire

L'heuristique en histoire désigne la science qui permet à l'historien de chercher, de découvrir de sélectionner et de hiérarchiser les documents qu'il utilise pour son travail de recherche. À ce titre, et étant donné la nature du travail de recherche historique elle a beaucoup à voir avec l'archivistique. Lavande, dans son vocabulaire technique et critique de la philosophie, réduit l'heuristique à la recherche de document en histoire. Dans une perspective heuristique, l'histoire est métadisciplinaire. Elle vise, dans chaque discipline à critiquer tout discours systématiquement axiomatique ou déductif qui passe à la synthèse avant même de s'être soumis à l'épreuve de l'analyse. La critique historique est considérée comme le principal pilier de cette science, l'historien professionnel applique les règles de la critique historique à ses démarches, mais avant, son savoir est basé sur l'heuristique. Il s'agit là du principal pilier de l'histoire. Cette discipline essentiellement développée en Allemagne est la science de la recherche en histoire. En effet, une démarche heuristique s'applique dès qu'une recherche débute. Dans un premier temps, il faut parfaitement maîtriser l'objet de l'étude, il faut vérifier les concepts, les lieux étudiés. Toutes les langues de recherches doivent être employées, cela permet d'éviter de nombreuses erreurs. L'historien établit alors une stratégie de recherche, en utilisant les principales encyclopédies et collections afin de bien cerner la problématique qu'il étudie.

Cette manière de faire sera en effet axée sur un travail, une méthode heuristique qui permettra alors à l'écrivain de prouver la fiabilité de sa démarche.

⁷³Karl Popper, *la logique de la découverte scientifique*, édition Hermann, 1984.

II.2 Apport de l'heuristique dans l'analyse intermédiaire du corpus

L'heuristique ne servira pas d'outils d'analyse mais d'interprétation du texte littéraire. À travers ses principes, elle va veiller à l'application rationnelle et objective de l'intermédialité, elle va alors garantir la fiabilité de notre outil d'analyse. Il sera donc nécessaire que l'on se pose un certain nombre de questions relativement liées à l'interprétation et au sens des deux textes de ce poème : *Lanterne Magique de Picasso et la promenade de Picasso*.

Les procédés stylistiques inclus dans le poème comme les tableaux de Picasso nous dévoileront l'histoire, la symbolique de ceux-ci que Jacques Prévert utilise pour illustrer de façon implicite ce que représentent ces chefs-d'œuvre.

Les schémas esthétiques du poète le libèrent des contraintes coutumières. Les mêmes schémas l'affranchissant également et surtout de la gêne que lui impose l'art littéraire pris comme un genre artistique entièrement à part. Si l'intertextualité peut être considérée avec Nathalie Piegay Cros comme « Le mouvement par lequel un texte récrit un autre »⁷⁴. La *Lanterne magique de Picasso* et la *Promenade de Picasso* pour leur part transcendent l'art traditionnel. D'où la notion d'heuristique qui sera accolée à celle de l'intermédialité.

Sous l'angle de Gérard Genette, les textes entretiennent entre eux des relations de coprésence. Si l'heuristique permet d'atteindre les sources, les liens, les inférences entre les textes, on pourrait de la même manière, interpréter les arts et les médias par le truchement de l'heuristique.

II.2.1. Le mélange des arts dans la pratique heuristique et l'intermédialité

Le texte de Prévert est une combinaison de plusieurs types d'écritures dont la prose se mêle à la vérification. Bien plus, l'on peut observer dans les deux poèmes analysés un alliage de différents arts pouvant être considérés comme des médias, du fait qu'ils constituent des supports d'informations. Une réflexion sur ce dispositif scriptural requiert que l'on s'appesantisse tour à tour sur l'Ekphrasis, la Satura et l'Ut pictura poesis qui seront les points essentiels qui nous serviront à démanteler la forme de nos deux poèmes.

❖ Notion de genre

D'après Emile Faguet, « Les genres littéraires sont des espèces dans le règne littéraire, comme il ya des espèces dans le règne végétal et dans le règne animal »⁷⁵. Le genre littéraire est un ensemble, un système de moyens, qui s'est trouvé de donner la plus grande somme de plaisir esthétique. C'est donc une formule esthétique bien trouvée, et qui donne pendant un temps, le plaisir que l'on demande à l'art. Parmi les différents genres nous avons : Le roman, la poésie, le

⁷⁴Nathalie Piegay Cros : *Le mouvement par lequel un texte récrit un autre*, Armand Colin [SD]

⁷⁵ Emile Faguet, *Revue de Paris* 1985.

théâtre, la fable ; mais celui qui nous intéresse ici est la poésie compte tenu du choix de notre corpus *Lanterne magique de Picasso* et *Promenade de Picasso* dans lequel nous allons démêler les échantillons d'une poésie et en sachant que cette dernière a au préalable des racines englobant des caractéristiques de l'antiquité qui forment des poèmes selon leur type.

II.3. Les médias en présence dans les poèmes : l'Ekphrasis, la Satura et l'Ut pictura poesis.

Bien que le titre *Paroles* rende cette œuvre ambiguë sur le plan générique, il ne fait pas de doute que le milieu intermédiaire de la relation entre la peinture et la poésie y soit la littérature. Prévert est d'ailleurs considéré comme un poète, et cette œuvre est généralement classée dans la catégorie de la poésie. En sorte donc que la relation ci-dessus relève, non pas de l'hybridation, mais de la mise en abyme de la peinture dans la poésie. Prévert dans ses poèmes *Lanterne magique de Picasso* et *Promenade de Picasso* fait fondre littéralement la peinture et la poésie dans un même moule. En effet, à y regarder de près, ces deux poèmes de Prévert sont une véritable galerie de tableaux picturaux réalisés avec la plume au lieu du pinceau. De nombreux indices portent à le penser au nombre desquels figurent des allusions à des peintres connus entre autres le célèbre peintre d'origine Espagnole Pablo Ruiz Blanco Picasso. Prévert d'attardera alors sur ces tableaux, plus précisément sur ses détails en le pastichant. Une telle appropriation des diverses formes de l'art pictural va englober l'*Ekphrasis*, la *Satura* et l'*Ut pictura poesis*.

II.3.1. De l'Ekphrasis

C'est une notion qui remonterait au premier siècle et qui est évoquée pour la première fois sous l'empire romain par les auteurs de la *Progumnasmata*, qui était caractérisé par des manuels regroupant des exercices de rhétoriques. Les plus connus de ces auteurs sont : Aélius Théon, Aphtonies et Nicolas (5^{ème} siècle). Pour eux, l'Ekphrasis est un discours descriptif qui met sous les yeux de manière vivace et détaillée le sujet qu'il évoque. Il y a donc des Ekphrasis de personnes de lieux et de moment. La pratique de l'Ekphrasis à l'antiquité est un travail purement artistique qui repose spécifiquement sur la représentation ou la recreation du monde par l'artiste à partir de son art. À cette époque, les œuvres d'art et les textes médiatiques sont pris comme des phénomènes isolés. A la fin du XIX^{ème} siècle, et au début du XX^{ème} siècle, les théoriciens de la littérature, en partie à cause d'une interprétation erronée des textes antiques donnent au terme d'Ekphrasis une description ou une représentation verbale d'un objet artistique. L'Ekphrasis d'une œuvre d'art la plus célèbre reste la description par Homère dans l'Iliade⁷⁶ Aussi, dans son œuvre *Des pouvoirs de l'Ekphrasis*, Claude Simon dit : *Il faut voir dans l'Ekphrasis, la description d'une œuvre d'art,*

⁷⁶ Le bouclier d'Achille extrait du V. 478-497 et 508-522.

*l'une des clés essentielles du roman et par la même lancée ouvrir une réflexion novatrice sur le texte, l'image et leur multiples intrications...*⁷⁷ Autrement dit, l'Ekphrasis permet à l'artiste de rendre concret le phénomène jusque-là abstrait ; c'est une forme d'allégorie dans les sciences du langage reprochées d'être éthérées.

Dans notre corpus, Prévert augure les poèmes par des instruments connus de tous, ou par des personnes à l'instar de l'assiette et la pomme dans la *Promenade de Picasso*, de la femme et des yeux dans la *Lanterne magique de Picasso*. Ces images sont fortes et porteuses de signification à suffisance. La faute est commise entre la femme et le serpent allusion faite au péché originel au jardin d'Eden entre les premiers Hommes dans la genèse, de même, dans *Lanterne magique de Picasso*, l'image de la femme est évoqué au premier plan parce que le tableau de Guernica présente une femme en larmes à la suite de l'explosion survenue en Espagne. Globalement, l'Ekphrasis contribue à l'idéologie d'Aragon qui parlait de « mentir vrai ».

II.3.2. De la Satura

À l'origine, elle désignait un plat chargé des prémices de la terre qu'il était d'usage d'offrir aux dieux dans l'ancienne Rome. C'était également un mélange de plusieurs ingrédients permettant de concocter un plat. Le mot a ensuite dérivé et a été appelé satire, qui est un genre poétique. La Satura aurait donc été à l'origine, une poésie plaisante et grossière mais avant tout un pot-pourri. Elle est de ce faite, une mêlée regroupant plusieurs genres. Cependant, on attribue la paternité de la Satura au poète grecque Archiloque de Paros⁷⁸ qui est l'auteur de la première satire dans un nouveau genre poétique : l'iambe. La Satura est aussi un concept qui remonte au moins au grammairien Diodète qui prétend que : « Satura Tदानοστρα est » ; il revendique ainsi la satire comme une création latine dont la définition proprement dite est un « pot-pourri », en d'autres termes un genre qui se caractérise par sa souplesse : sujet, ton, rythme, longueur. Selon le petit robert, le sens moderne et courant est : écrit, discours qui s'attaque à quelque chose à quelqu'un, en s'en moquant.

Elle peut employer divers procédés à savoir la diminution réduit la taille de quelque chose en vue de la faire paraître ridicule.

L'exagération est une technique commune de Satire ou l'on rend une situation réelle et on l'exagère à un point tel qu'elle devient ridicule. La caricature se rattache à cette technique.

La juxtaposition compare des choses d'importance inégale, ce qui met l'ensemble au niveau de moindre importance.

La parodie imite les techniques et le style d'une personne, d'un lieu ou d'une chose en vue de la ridiculiser.

⁷⁷ Claude Simon, « roman description et action », Studi di letteratura francese, vol. 8, n° 170, 1982, p.17.

⁷⁸Claude Simon, op. cit.

II.3.3. De l'Ut pictura Poesis

En littérature, l'on connaît la formule horacienne *Ut pictura poesis* qui exprime le lien étroit et séculaire entre la peinture et la littérature. Il a beau être ainsi, ce lien n'empêche cependant pas que « des formules, des mots et des techniques de création surgissent sans cesse » sous les plumes et les pinceaux. L'«*Ut pictura poesis*» telle qu'on l'entend dans ce champ discours sur l'art, consiste toujours à définir la peinture, à déterminer sa valeur, en fonction des critères qui sont ceux des arts poétiques. L'*Ut pictura poesis* est donc le début d'une strophe d'Horace dans *l'Art poétique* qui, sortie de son contexte, est devenue un principe rigide à la Renaissance et dans l'académisme Français dès le XVII^e et le XVIII^e siècle. Selon ce principe, la poésie (descriptive) et la peinture (allégorique) ne peuvent suivre leur propre but. Un poète est jugé d'après les tableaux qu'on peut tirer de son œuvre et un tableau n'est acceptable que s'il suit fidèlement un texte. La peinture doit décrire l'action humaine idéale.

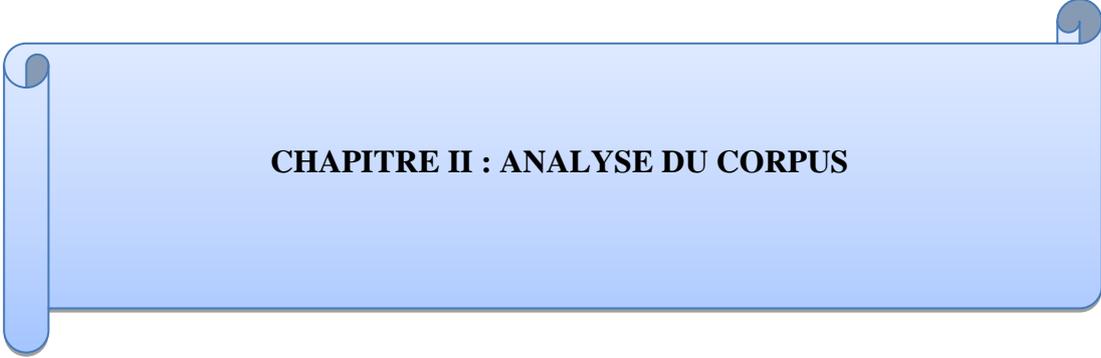
Dans l'épître au pisons, il écrit : « l'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille que de ce qu'il met les yeux témoins irrécusables »⁷⁹. La poésie pour eux est une « peinture parlante » et la peinture une « poésie muette ». La nuance entre les deux arts remonte à leur essence ou à leur objectif fondamental. La peinture suggère sans parole et cible en priorité la vue puisque l'on joue avec les couleurs, elle peut donc ne pas captiver les mal-voyants et les aveugles ; tandis que la poésie suscite des émotions à l'ouïe ; elle est prioritairement auditive avant d'être éventuellement perceptible ; d'où l'opposition quasi-évidente et sans équivoque.

L'*Ut Pictura poesis* s'est exprimé sous plusieurs formes, la première et la plus importante a consisté à un parallèle entre les arts du visible et ceux du discours qui sont : La peinture et la sculpture d'une part et l'art poétique d'autre part, et plus tard naîtra ce que Horace va appeler « *Ut Pictura poesis* » qu'il élabore dans son *Art poétique* ou il met en parallèle la peinture et la poésie. Cette conception de la poésie selon l'auteur signifie qu'un poème tout comme un tableau peut nous éblouir, nous donner une sensation de plaisir.

Dans ce chapitre qui s'achève, il aura été question de présenter d'emblée les modalités de l'intermédialité, après une grande brèche ouverte aux définitions des concepts, nous aurons jeté un regard quasi historique sur l'intertextualité avec certains pionniers connus au nombre desquels Julia Kristeva, Michael Riffaterre, et Michail Bakhtine, sans prétention d'exhaustivité. On aura clos cette rubrique en consacrant une part belle à Gérard Genette qui passe en revue les modalités intertextuelles, et nous avons évoqué quelques théories de l'intertextualité. Partant de là, nous avons abouti à l'intermédialité ainsi que ses corollaires, pour lire le corpus sous un angle purement médiatique ou médiagétique, un terme cher à François Guiyoba. Enfin nous avons examiné la

⁷⁹Simonides de Kéos op. cit.

question de l'heuristique de part ses approches définitionnelles jusqu'à ses applications dans le corpus, passant par ses champs. L'articulation finale de ce chapitre aura été l'apport de l'heuristique dans la pratique de l'intermédialité. On aura examiné tour à tour, l'Ekphrasis, la Satura, et l'Ut pictura poesis.



CHAPITRE II : ANALYSE DU CORPUS

Dans cette deuxième articulation, il s'agira d'analyser les poèmes qui composent notre corpus à savoir : la *Lanterne magique de Picasso* et la *Promenade de Picasso*. Ensuite, une étude sera faite sur le décryptage des médias en présence dans ce poème entre autre la musique, la peinture qui témoignent de l'imbrication des arts dans les deux poèmes. Cette étude ne saura se faire sans faire un bref aperçu sur le contexte de production de *Paroles* en passant par les événements qui ont marqué cette période. Puisqu'il serait incongru d'étudier un corpus sans le résumer au préalable, nous ambitionnons aussi d'en faire un résumé succinct du corpus. Picasso étant évoqué, il faudra s'intéresser de ce faite à sa personne artistique et même biologique d'où sa biographie.

II- 1 De l'analyse du corpus

Nous partons de l'hypothèse que chez Prévert, la peinture contribue largement à la généricité poétique moderne et postmoderne. Ce faisant, nous auront recours à la théorie intermédiaire par le biais de l'Ekphrasis, la Satura, et l'Ut pictura poesis qui nous servira à montrer que les deux poèmes de Prévert constituent de véritable mélange artistique. D'où il apparaîtra que la poéticité de Jacques Prévert se trouve enrichie sur le double plan formel et symbolique, par les catégories picturales de fresque, de portrait de pastiche ..., il sera donc question de l'analyse générale de ces deux poèmes qui se fera suivant quatre axes à savoir : Le contexte de production, Le fond, La forme et La symbolique de ces derniers. Quels sont donc les médias en présence dans les poèmes de Jacques Prévert ? Pour répondre à cette question, nous allons procéder à l'analyse proprement dite du corpus et dégager les points d'encrage desdits corpus.

II-1-1 Lanterne magique de Picasso

Le contexte de production de *La Lanterne magique de Picasso*, est celui de la période de crises et de rivalités entre les métropoles européennes.

Il précède historiquement la deuxième guerre mondiale. En effet, ce bombardement est inhérent au coup d'état nationaliste contre le gouvernement de la seconde république espagnole. C'est une attaque aérienne réalisée sur la ville basque espagnole de Guernica le lundi 26 avril 1937. En ce moment précis, l'Europe connaît des bouleversements sur les plans culturel, politique et aussi artistique. Elle sort d'une guerre mondiale dont les séquelles et les horreurs sont encore présentes dans les esprits, et conteste les idéologies des gouvernants de l'époque, d'où l'essor du surréalisme, qui s'inscrit en droite ligne avec son « anticonformisme à outrance ».

En ce qui concerne le fond, *La Lanterne magique de Picasso* est un poème tragique de part sa thématique puisqu'il évoque la guerre, le terrorisme. Prévert semble faire la satire de non seulement de la techno science, mais aussi et surtout l'aviation au vue des dégâts qu'elle a perpétré pendant la première guerre mondiale. Du 8^e au 20^e vers, le poète revisite les spleens de la vie. Des

horreurs qui rythment l'existence, et que Prévert se charge de démystifier, dans cet extrait. Le vers 18 permet au poète français, de célébrer un atout de la culture espagnole autre que la musique à savoir la sculpture. C'est également un des arts moderne que célèbre le poète dans ce corpus. On pourrait donc entrevoir en ce poème, une apologie de l'art européen en général, et espagnol en particulier.

Relativement à sa forme, c'est un poème long de deux cent vingt cinq vers hétérométriques. Quant au regroupement de vers en strophes, c'est l'expression de la liberté artistique la plus visible, car les strophes alternent entre le distique, le monostiche, le huitain et le quintile. Non sans dire que les autres strophes n'y figurent pas, mais celles que nous avons citées sont les plus dominantes. Les arts évoqués dans les vers libres lui donnent une structure quelque peu versifiée. Ce poème aux vers libres, est la matérialisation du surréalisme qui voudrait dans son postulat de base, que le poète innove sans nécessairement recourir à un quelconque modèle, comme le recommande d'ailleurs Paul Eluard : *Le poète est celui qui inspire et non qui est inspiré*⁸⁰

Il semble restaurer au poète le pouvoir créateur qu'il incarne de part l'étymologie latine de son activité : « poesis » qui renvoie littéralement à la création.

S'agissant de sa symbolique, « Lanterne magique de Picasso » est un appel à l'espérance en ce sens que la poésie se charge de donner un sens à la vie même quand l'espoir nous quitte. Puisqu'elle se veut un chant et étant vrai que « la musique adoucit les mœurs », le poète assure à travers cette satire au ton certes tragique, l'une des missions régaliennes de la poésie. Victor Hugo concède cette allégation lorsqu'il déclare :

*Le poète en des jours d'impies, vient préparer des jours meilleurs, il est l'homme des utopies, les pieds ici et les yeux ailleurs*⁸¹. Le poète revêt un pouvoir divin susceptible de transformer la cité ; la purifier de sa couche de souillure afin de la parfaire et l'assainir.

En somme, ce poème est plein de significations symboliques. On remarquera aussi à ce sujet, le foisonnement d'images et de figures de styles qui apparaissent ; à l'instar de la personnification, la métaphore, la métonymie, qui illustrent l'aspect mystique du poète et surtout son ésotérisme en tant que « prince des nuées ».

Par un jeu des contradictions, Prévert démontre que la vie est une succession d'épreuves qu'il faut braver sans cesse.

⁸⁰ Paul Eluard, *Capitale de la douleur*, José corti, Paris, 1926, p. 40.

⁸¹ Victor Hugo, *les Rayons et les ombres*, Paris, Gallimard, 1846.

II- 1-2- *La Promenade de Picasso*

Le contexte de production de « Promenade de Picasso », est celui de la période entre les guerres mondiales. Période au cours de laquelle certains Hommes ont tôt fait de battre en brèche la valeur humaine.

En effet, cette allégeance est faite au peintre espagnol qui rappelle aux humains de toute la terre, qu'ils ont « un même créateur » conformément à la Genèse. C'est un poème réaliste, qui semble retracer un mythe : celui de la création. Au moment où le monde en général et l'Europe en particulier est enclin à l'engrègement du fait des rancunes et litiges de la première guerre mondiale, le moment semble indiqué pour inviter les hommes à la paix, plutôt qu'à la guerre.

En ce qui concerne le fond, « Promenade de Picasso » est un poème mythologique de part sa thématique puisqu'il évoque le mythe du jardin d'Eden, où d'après une légende, il aurait été interdit à Adam et Eve par leur créateur de *Manger le fruit situé au milieu de la plantation*.⁸²

Prévert semble faire l'éloge de l'art en général, et surtout de la peinture en particulier. Si l'art en dehors de son essence fictive, peut « peindre le réel » dans toute sa nudité afin de conscientiser et changer. L'Europe traverse des crises certes des tensions des polémiques sur le plan des relations internationales, c'est résolument « la marche vers la guerre ». Picasso est donc auréolé par Prévert pour sa contribution à la paix dans le monde.

Les vers 5 à 8 du poème montrent l'habileté du poète à « représenter le réel » et aussi la difficulté à laquelle se heurtent ceux des artistes qui prétendent « copier le réel ».

En même temps le poète imite, de même il crée, il fabrique. Il ment certes, mais un mensonge vrai ; puisqu'il se sert des faits de la société pour produire une œuvre d'art, d'où la pertinence de ce précepte : *elle ne se laisse pas faire la pomme, elle a son mot à dire*⁸³

Les vers 1 et 22 permettent au poète français, de célébrer la cuisine espagnole. C'est également un des arts moderne que revisite le poète dans ce corpus. On pourrait donc entrevoir en ce poème, une apologie de l'art européen en général, et espagnol en particulier.

Relativement à sa forme, c'est un poème long de 64 vers hétérométriques. Quant au regroupement de vers en strophes, c'est l'expression de la liberté artistique la plus visible, car les strophes alternent et leur longueur varie. Preuve de la fuite du temps et du caractère changeant de la vie. Non sans dire que les autres strophes n'y figurent pas, mais celles que nous avons citées sont les plus dominantes. Les arts évoqués dans les vers libres lui donnent une structure quelque peu versifiée. Ce poème aux vers libres, est la matérialisation du surréalisme qui voudrait dans son postulat de base, que le poète innove sans nécessairement recourir à un quelconque modèle.

⁸² *La Sainte Bible* Chap. IV, 9.

⁸³ J. Prévert, op. cit. p. 239.

S'agissant de la symbolique, « Promenade de Picasso » est une Orphée humaine en ce sens que Prévert à travers Picasso, ramène les humains à l'évidence de leur origine afin que les écarts soient régulés. Donc en plus de distraire par la beauté du tableau et des couleurs, Picasso instruit par une poésie réaliste. La valeur ontologique de la poésie en général et celle de Prévert en particulier est aussi mise à contribution en ce sens que Picasso suggère à l'homme de se réaliser au de-là de la damnation qu'occulte ce mythe du jardin d'Eden qui autant que ces Propos resteront gravés dans les esprits : *Tu mangeras à la sueur de ton front.*⁸⁴

Le poète revêt un pouvoir divin susceptible de transformer la cité ; la purifier de sa couche de souillure afin de la parfaire et l'assainir.

En somme, ce poème est plein de significations symboliques. Les travaux menés sur un auteur indépendamment de sa biographie sont-ils toujours objectifs ?

Des structuralistes de la première heure répondraient à l'affirmative partant d'un postulat purement immanentiste ; d'où la nécessité pour nous, de jeter un regard sur la vie de Prévert.

II-2 Points d'ancrage des médias les poèmes

Quels sont les lieux de manifestation des médias dans les textes ? On peut noter que d'entrée de jeu, les titres de deux poèmes renvoient respectivement au cinéma qui nécessite l'éclairage, et le tourisme. Avec une lanterne, on éclaire un plateau de cinéma afin de mieux laisser percevoir les scènes aux spectateurs. Au nom de la règle de vraisemblance.⁸⁵

Ce paratexte annonce déjà des jeux intermédiaux que le poète exerce avec maestria. L'imbrication des arts dans les poèmes, va se vérifier à travers des repères médiatiques tels que : la littérature, la peinture, la musique et la sculpture entre autres.

a- De la référence à la bible

Dans les poèmes de Prévert notamment la *Lanterne magique de Picasso* et la *Promenade de Picasso*, une place de choix y est accordée à la littérature comme média. Cependant, le poète peut recourir à la mythologie pour donner un sens universel et vraisemblable à ses poèmes. Dans la *Lanterne magique de Picasso* par exemple, le mythe de l'exode est passé en revue. Dès lors que des personnes ont péri en grand nombre. Comme le bombardement de Guernica en Espagne.

Dans la *Promenade de Picasso*, Prévert laisse clairement entrevoir le mythe du jardin d'Eden ; où les premiers humains auraient désobéi à leur créateur en mangeant le fruit interdit, qui n'est autre que la Pomme. Laquelle est évoquée incessamment dans le poème.

⁸⁴ Sainte Bible, op. cit.

⁸⁵ Nicolas Boileau, *Art Poétique*, 1674.

b- Foisonnement d'instruments de musique dans les deux poèmes

Les références à la musique sont omniprésentes dans le discours de Prévert, elles sont mises en évidence par : mules, grelots, guitare. Ces instruments de musique sont modernes. La musique rime avec la chanson. La chanson dont il est question de l'expression non seulement de la douleur, mais aussi de l'espoir.

II.3. Le contexte de Production de *Paroles*

L'entre-deux-guerres est la période (1918-1939) comprise entre la Première et la seconde guerre mondiale. Ces vingt années de paix ont été marquées par un bouleversement durable des rapports de force internationaux, par l'émergence des arts ainsi que par des progrès techniques considérables. Cette période constitue un ensemble cohérent et homogène qu'il convient d'appréhender dans sa globalité.

II.4. années folles 1919-1929 » au Musée Galliera :

Il est à souligner que l'appellation « entre-deux-guerres », utilisée pour cette période, est à prendre avec recul, car elle ne retranscrit en rien l'esprit de l'époque. En effet, les protagonistes n'avaient bien évidemment pas conscience de vivre une période de calme avant un second conflit mondial, et ce, même si des signes politiques alarmants le laissaient présager. Après le traumatisme de la « Grande Guerre », fusaient en France les « plus jamais ça ! » La femme américaine s'émancipe. Délivrée des tâches ménagères les plus Ingrates, elle consacre plus de temps à ses loisirs. Par ailleurs, la radio fait son apparition dans de nombreuses familles. En 1926-1927, deux grands réseaux nationaux sont créés : NBC (National Broadcasting Coy) et CBS (Colombia Broadcasting System). Le cinéma, quant à lui, connaît une Profonde mutation. Ainsi, en 1927, le *Chanteur de jazz*, premier film est produit par la Warner Brothers. Il annonce la fin du cinéma muet.

De même, la couleur commence à apparaître dans les salles obscures, grâce au procédé Technicolor. L'industrie cinématographique américaine est en plein essor. En 1928, 80 millions d'Américains se rendent, chaque semaine, au cinéma contre 35 millions en 1920.

1929 – La crise : Finalement, peu importe que la crise débute ou non en Amérique puisque, très vite, elle devient une réalité tangible notamment dans l'ensemble des pays industriels et se propage par le biais des échanges internationaux. En outre, le système monétaire international est également mis en cause. Toutefois, les Anglo-Saxons mettent au point des solutions efficaces pour atténuer les conséquences de la « Grande Dépression ».

Les effets de la dépression économique américaine

L'industrie des États-Unis produit presque la moitié des biens manufacturés de la planète et plus de 10 % des importations effectuées dans le monde. De plus, les capitaux américains alimentent certains pays, l'Allemagne par exemple. La crise des années 1930 est bien liée aux échanges internationaux. La dépression de l'économie américaine agit sur les autres économies des pays industriels, mais aussi sur celles des pays pauvres, comme en Amérique latine. La baisse du prix des matières premières les prive d'une grande partie de leurs revenus. Les pays en crise diminuent également le volume de leurs importations et prennent des mesures protectionnistes pour sauvegarder leurs marchés intérieurs. Le remède est encore pire que le mal, bien que tempéré par des accords bilatéraux.

II.5- Le surréalisme

Le Surréalisme est un mouvement littéraire et culturel de la première moitié du XX^e siècle, comprenant l'ensemble des procédés de création et d'expression utilisant toutes les forces psychiques libérées du contrôle de la raison et en lutte contre les valeurs reçues.

Le surréalisme est issu essentiellement du Dadaïsme ; un mouvement créé en 1916 par des écrivains et artistes réunis autour de Tristan Tzara. En réaction à l'horreur et à l'absurdité de la Première Guerre mondiale, Dada veut rompre totalement avec les valeurs morales et les codes « bourgeois » de l'époque. C'est un mouvement de remise en question radicale du monde tel qu'il est, qui compte distordre l'ordre établi. Le mot « dada » est d'ailleurs un mot choisi au hasard dans le dictionnaire.

II.5. 1. Les techniques d'écriture surréalistes

Les surréalistes cherchent à libérer l'inconscient. Pour ce faire, ils utilisent les diverses techniques ci-dessous. L'automatisme est un mode d'écriture cherchant à échapper aux contraintes de la logique, elle laisse s'exprimer la voix intérieure inconsciente, dévie l'inconscient de la pensée. Il s'agit d'écrire ce qui vient à l'esprit, sans se préoccuper du sens. Par l'inconscient, les surréalistes ont voulu donner une voix aux désirs profonds, refoulés par la société. L'objet surréaliste ainsi obtenu a d'abord pour effet de déconcerter l'esprit, donc de « le mettre en son tort ».

Des jeux d'écriture collectifs faisant intervenir le hasard sont également pratiqués ; le cadavre exquis en est un. Dans ce jeu, tous les participants écrivent tour à tour une partie de la phrase sur une feuille sans connaître ce que les personnes précédentes ont marqué. Le mouvement Dada était antibourgeois, antinationaliste et provocateur. Les surréalistes continuèrent sur cette lancée subversive. « Nous n'acceptons pas les lois de l'Économie ou de l'Échange, nous

n'acceptons pas l'esclavage du travail, et dans un domaine encore plus large nous nous déclarons en insurrection contre l'Histoire. » (Tract *La Révolution d'abord et toujours*).⁸⁶ Ces principes débouchent sur l'engagement politique : certains écrivains surréalistes adhèrent, temporairement, au surréalisme. Il va donc sans dire, que Prévert dont l'écriture est jugée froide et directe, aura vécu un contexte tumultueux. Et la violence de son expression peut tenir lieu de « substrat » socioculturel, que Charles Mauron appelle :

*Métaphores obsédantes*⁸⁷, entendues comme des réminiscences d'une scène vécue, envisagée ou imaginée.

II.5.2. Résumé des poèmes du corpus.

Ce recueil poétique de Jacques Prévert est publié en 1946. Il se compose de quatre-vingt-quinze poèmes écrits entre 1930 et 1944. Son succès fut immédiat car, comme le suggère le titre, Prévert adopte un langage familier et populaire, se faisant ainsi le porte-parole de tout un chacun. Sa poésie se veut simple, voire enfantine et surtout très diversifiée, dans sa forme mais aussi dans ses registres. Poète à l'époque du surréalisme, il s'amuse à jouer avec les mots, transforme les banalités de la vie, et attaque avec la plus grande liberté tout ce qu'il déteste, mais il sait aussi célébrer ce qu'il aime. À travers son écriture poétique comment Prévert conteste-t-il la société ?

Nous allons voir de quelle façon la double connotation de son écriture poétique est-elle mise en évidence, en analysant ses procédés d'écriture qui introduisent les thèmes contestés par Prévert. Notre corpus est constitué de deux poèmes de Prévert extraits de *Paroles* à savoir *la lanterne magique de Picasso*, et *la Promenade de Picasso*. Très parlante à ce sujet, il s'agit là d'une reprise de deux célèbres tableaux de Pablo Ruiz Blanco Picasso. En effet, lesdits poèmes sont une reprise heuristique et herméneutique de deux toiles de Picasso, à savoir *la femme qui pleure* et *Guernica*. Se sont des toiles aux motifs surréalistes dont on sait qu'elle exprime le sentiment d'horreur de ce peintre face à la douleur du peuple espagnol à l'occasion de la guerre civile de ce pays et surtout face au chaos subséquent au bombardement de la ville basque de Guernica. En plus de faire allégeance à son grand ami Picasso, et de critiquer la circonstance du bombardement de Guernica en 1937 en Espagne, que doit-on entendre d'autre ?

I.5.3- La Promenade de Picasso

Le canevas du poème est assez simple, un malheureux peintre, figuratif. Deux éléments le détournent de la voie qu'il a prise et qui paraît néfaste pour tous : la pomme et Picasso.

⁸⁶ Fabula.org, consulté le 18 mars 2016, à 10 heures.

⁸⁷ Charles Mauron, des métaphores obsédantes au mythe personnel. <http://Revue de critique littéraire. Cm>, consulté le 12 Novembre 2015 à 9 heures.

D'emblée, on remarque le caractère artificiel de la pomme en question, elle pose comme le ferait un jeune modèle féminin. Ce mot « pose » d'ailleurs n'évoque pas l'attitude immobile et modeste qu'un certain contentement de soi ; un petit caractère inhabituel. En effet, le malheureux peintre a toutes les peines du monde, sa pomme ne veut pas se laisser peindre. « Elle ne se laisse pas faire ... elle a son mot à dire ici, c'est le premier clin d'œil du poète au lecteur. L'art de la nature morte ne satisfait pas cette pomme, en vain lui parlerait-on de toutes ses sœurs qui se sont laissé peindre au cours des siècles. Elle ne veut pas c'est tout.

II.5.4 La Lanterne magique de Picasso

Il n'y a pas un message à proprement parler, mais plutôt un hommage, et un témoignage de questionnement et d'interrogation par rapport au génie de Picasso.

Pour le ressentir, le mieux est d'aller s'imprégner des tableaux de Picasso en bibliothèque, grâce aux livres d'art, et de retrouver le tableau avec la pomme, par exemple. Le poète essaie toujours de saisir l'insaisissable, et la transformation du réel provoquée par le peintre interroge très souvent la poésie (Tardieu, Char...). De lus, on peut aussi se référer à certains collages de Prévert faisant allusion à Picasso, de même que certains commentaires y relatifs.

II.6. La biographie de Picasso

Né en 1881 à Malaga, il passe sa jeunesse en Espagne. En 1891, son père, peintre, accepte un poste d'enseignant à l'école de dessin "La Corogne", Picasso a 10 ans et il s'exerce au dessin alors qu'il sait à peine lire. En 1895, il s'installe avec sa famille à Barcelone, son père enseigne à l'école très académique des Beaux-arts et grâce à lui, Picasso, âgé seulement de 14 ans peut passer exceptionnellement le concours d'entrée. Il se révèle être un véritable prodige et il est tout de suite admis. L'enseignement de l'école est classique et Picasso maîtrise très vite et parfaitement le dessin et la peinture. Deux ans plus tard, il se présente au concours de l'Académie Royale de Madrid. Son succès y est aussi éclatant qu'à Barcelone. A 16 ans, Picasso a atteint le plus haut niveau artistique des meilleures écoles d'art d'Espagne A 19 ans il expose pour la 1ere fois à Barcelone, dans la taverne artistique du "4 Gats" et part pour Paris. Il s'installe dans le quartier de Montmartre, dans les ateliers du "Bateau-Lavoir". 7 ans plus tard c'est la création du cubisme en 1907. La guerre 14-18 met fin à sa vie de bohème parisienne. Ses amis sont mobilisés. Picasso trouve un nouveau souffle par sa rencontre avec Cocteau qui l'amène en Italie. Son style pictural change. Son ami Apollinaire meurt. C'est la fin du cubisme pour Picasso et le retour à la figuration classique jusqu'en 1925. Sa peinture a évolué en fonction de sa vie, de ses drames, de ses rencontres et de ses amours. Picasso peignait sans relâche, de façon acharnée. Partagé entre l'Espagne et la France, il déménagea de nombreuses fois, il connut de nombreuses femmes, il rencontra énormément d'artistes et de poètes.

Sa vie fut riche et la seule constance tout au long de sa vie fut sa peinture. Elle fut variée et même si elle ne fut pas toujours fidèle à un courant artistique particulier, sa peinture fut toujours sincère vis à vis de l'artiste, du spectateur et de son sujet.

II.6.1. Le style de Picasso

Il participe à plusieurs aventures de la peinture en France depuis un demi-siècle, cependant, ses origines espagnoles le caractérisent toujours. Le somptueux tragique et héritage espagnol. Il le porte en lui, dans son humeur, et il le dilapide sans jamais l'épuiser dans sa peinture, sa sculpture, sa poterie et ses gravures. Cela est évident, mais vouloir dissiper son œuvre dans son vocabulaire, sa syntaxe, ses thèmes et son Espagne d'ordre composite et fastueuse qui s'est nourrie des mythes et des formes de civilisations orientales des apports barbares, de réminiscences grecques et puniques, serait trop se sacrifier à l'esprit du système. Dans la formation de son génie, c'est l'Espagne de Goya et de Goya, c'est l'Espagne de l'architecte Baroque Gaudi. C'est l'anarchisme et l'insurrectionnisme catalan. C'est une Espagne très particulière : ardente, subversive, violente, passionnée, qui a eu la part la plus importante. Quoi qu'il en soit, nul artiste étranger vivant et travaillant en France, ne s'est moins laissé absorber par les mœurs et l'esprit de la France. Nul n'a davantage attesté sa fidélité à son origine. Car tout en Picasso est contradiction : sa vie, son caractère son œuvre.

Le cubisme a rendu au dessin et à la forme, une prédominance nécessaire, parfois tyrannique. La peinture est revenue grâce à lui à la pureté linéaire.

II.6.2. Hommage à Picasso

Picasso s'est vue attribuer un musée en France en reconnaissance des services loyaux rendus au peuple de France, parmi les célèbres fresques qu'il a réalisées, on dénombre :

- Les Saltimbanques (1905)
- La saisie- collection particulière de France (1902-1904)
- ma jolie (1913)
- dessin à l'encre de chine (1923)
- arlequin (1915) muséum of modern art, New-York
- nature morte à la tête antique (1925)
- chandelier, pot et casserole émaillée 1945
- sphinx 1953
- le pauvre pêcheur, 1881
- plage de cannes 1950
- porteurs de café, 1903

- Guernica 1937

La liste des tableaux célèbres de Picasso est très dense, c'est la raison pour laquelle nous avons suspendu l'énumération pour des besoins de concision. Il y a eu en son nom des musées disséminés dans le monde. On peut alors citer :

- Le musée de Louvre à Paris
- Le musée de Paris
- Le musée de New-York

II.6.3. Le Guernica

Le bombardement de Guernica est une attaque aérienne réalisée sur la ville basque espagnole de Guernica le lundi 26 avril 1937, par quarante-quatre avions de la Légion Condor allemande nazie et treize avions de l'Aviation Légionnaire italienne fasciste, en appui du coup d'État nationaliste contre le gouvernement de la Seconde République espagnole.

Cet événement majeur et hautement symbolique de la guerre d'Espagne contribua à la médiatisation internationale du conflit, par l'intermédiaire d'une intense propagande, notamment au sujet du nombre de victimes et des responsables du massacre, aussi bien par les partisans des Nationalistes que des Républicains, parmi ces derniers, le peintre espagnol Pablo Picasso a joué un rôle important avec son célèbre tableau Guernica représentant la population bombardée et exposé pour la première fois à l'Exposition internationale de Paris, du 12 juillet 1937 à la fin de l'année 1937.

En raison de l'apparente faible valeur stratégique militaire que représentait la ville et de l'énorme disproportion entre les capacités de riposte des défenseurs et la violence de l'attaque, ce bombardement a souvent été considéré comme un des premiers raids de l'aviation militaire moderne sur une population civile sans défense, et dénoncé pour cela comme un acte terroriste, bien que la capitale (Madrid) ait été déjà bombardée auparavant à de nombreuses reprises.

Cependant, d'après certains historiens, Guernica aurait été un objectif militaire de première importance. Pío Moa affirme, sans pour autant s'en référer à de quelconques archives, que trois bataillons (7 000 hommes) des forces républicaines y stationnaient le jour du bombardement.

Après avoir examiné les poèmes du corpus, nous ambitionnons dans la suite du travail, la pratique heuristique de l'intermédialité dans le corpus, partant de l'Ekphrasis, à l'Ut pictura poesis, passant par la Satura.

II.7. Pratique heuristique de L'Ekphrasis dans le corpus

L'Ekphrasis est une figure rhétorique définie comme la description d'une œuvre artistique, « un modèle codé de discours qui décrit une représentation ». Cette notion a une essence médiévale, et évoque la difficulté principale, concernant les créations artistiques des époques précédant le XVe siècle, est de documenter l'existence de programmes. Dans l'Antiquité, le texte du *Tableau de Cébès* représentation élaborée de la vie humaine parfois attribuée au philosophe grec Cébès⁸⁸ de Thèbes (IVe siècle av. J.-C.), semble être l'interprétation d'un programme dédié, dans un temple de Kronos, à l'éducation de la jeunesse. D'autres exemples de ce genre existent pour l'Antiquité, mais l'historiographie de l'art a surestimé la valeur de ces descriptions, mêlant deux notions très différentes, celles d'Ekphrasis (description) et d'invention. Dans le cas d'espèce de notre corpus, la description de la pomme peut tenir lieu d'Ekphrasis. Tout comme c'est le cas avec la fresque qui est décrite partant des yeux d'une femme. Il y a donc dans l'ensemble du corpus, de la description.

II-8. Application de la satura dans le corpus

A l'initial, le terme désigne un plat chargé des prémices de la terre destinées aux dieux de la Rome ancienne. C'était également un mélange d'ingrédients utiles pour faire un plat. Il y a comme une conformité de cette forme intermédiaire, à la cuisine, à la gastronomie. Le concept au cours de son évolution, donnera naissance à un sous-genre poétique appelé « la satire » qui consiste à critiquer dans le but de corriger. L'exagération, la parodie et la juxtaposition, sont les formes les plus courantes à travers lesquelles on rencontre la Satura.

Dans la *Lanterne magique de Picasso*, Prévert parle de « forêt de chaises » est-ce pour désigner le nombre, la couleur ou la matière ?

De même dans la *Promenade de Picasso*, la pomme tient tête au peintre qui veut la peindre. C'est aussi probablement pour un effet ludique.

II.9. Application de l'Ut pictura poesis dans le corpus

L'Ut Pictura s'est exprimé sous plusieurs formes, la première et la plus importante a consisté à un parallèle entre les arts du visible et ceux du discours qui sont : La peinture et la sculpture d'une part et l'art poétique d'autre part, et plus tard naîtra ce que Horace⁸⁹ va appeler « Ut Pictura poesis » qu'il élabore dans son art poétique ou il met en parallèle la peinture et la poésie. Cette conception de la poésie selon l'auteur signifie qu'un poème tout comme un tableau peut nous éblouir, nous

⁸⁸ Œuvre regroupant plusieurs genres. C'est un dialogue, une ekphrasis.

⁸⁹ En latin Quintus Horacius Flaccus. Poète latin (venusia 658 Av. J.-C) ami de Virgile et de Mécène, protégé d'Auguste, ; il a doté les lettres latines d'une poésie à la fois familière, et religieuse. Il fut tenu par les humanistes ouïis par les classiques français pour le modèle classique d'équilibre et de mesure.

donner une sensation de plaisir. Cette variante poétique interpelle à la fois les arts de vue que ceux d'audition. La peinture, la sculpture, la musique entre autres. Un coup d'œil furtif dans le corpus, nous fait remarquer les marques de L'ut pictura poesis dans ce corpus allusion faite à « musique impossible, buffet de cuisine, table de Marbre ».

Dans ce chapitre, il a été question d'analyser les deux poèmes de Jacques Prévert. Cette analyse c'est axée sur trois aspects : le fond, la forme et la symbolique. Une autre articulation a été centrée sur la biographie de Picasso avec tout ce que cela implique (son style). Et enfin, nous avons procédé à la mise en application des modalités intermédiaires dans le corpus. Il s'est avéré que les deux poèmes de Prévert relèvent d'un art pictural spectaculaire, un foisonnement de genre dont le caractère hautement détonant réside dans la fusion équilibrée des arts.

CHAPITRE III : PRÉVERT ET LE SURREALISME

Dans ce troisième chapitre qui s'intitule : Prévert et le surréalisme, il est question de présenter quelques fondements du surréalisme, ses canons, son écriture automatique, subversive, et populariste. En d'autres termes, pourquoi Prévert apparaît-il comme un écrivain subversif, populariste et automatique ?

III-1 De la biographie de Prévert

Jacques André Marie Prévert, deuxième enfant d'André Louis Marie Prévert, un homme de lettres âgé de 29 ans, et Marie Clémence Prévert, 22 ans, (née Catusse), naît au 19 de la rue de Chartres à Neuilly-sur-Seine (actuellement Hauts-de-Seine) le 4 février 1900. Il y passe son enfance. Jacques a un frère aîné, Jean, né en 1898, qui mourra en 1915 de la typhoïde. Il a aussi un frère cadet, Pierre, né le 26 mai 1906. Son père André Prévert, fait divers métiers pour gagner sa vie, et de la critique dramatique et cinématographique par plaisir. Il l'emmène souvent au théâtre et au cinéma. Marie Clémence, sa mère, l'initie à la lecture. Il s'ennuie à l'école, et dès 15 ans, après son certificat d'études, il abandonne les études. Il multiplie alors les petits travaux, notamment au grand magasin Le Bon Marché. Mobilisé le 15 mars 1920, son service militaire s'effectue d'abord à Saint-Nicolas-de-Port où il rencontre Yves Tanguy, puis il réussit à se faire affecter en 1921 à Istanbul, pacifiquement occupée par les troupes alliées, où il fait la connaissance de Marcel Duhamel

En 1922, il retourne à Paris où il vivote de petits boulots. Il est hébergé de 1924 à 1928 par Marcel Duhamel qui dirige, au 54 de la rue du Château près de Montparnasse, l'hôtel Grosvenor qui appartenait à son oncle et qui devient l'endroit de rencontre du mouvement surréaliste. C'est en fait un logement « collectif » qui accueille tous les amis désargentés de Duhamel : Raymond Queneau, Yves Tanguy. C'est dans cet hôtel que Prévert trouve le terme de cadavre exquis pour définir le jeu littéraire auquel ses amis et lui se livrent. Le 30 avril 1925, il épouse Simone Geneviève Dienne, son amie d'enfance devenue violoncelliste dans un cinéma de la rue de Cluny pour accompagner les films muets. Prévert est toutefois trop indépendant d'esprit pour faire véritablement partie d'un groupe constitué, quel qu'il soit. Il supporte mal les exigences d'André Breton, et la rupture est consommée en 1930. En 1932, il écrit les textes pour le groupe Octobre. En avril 1933, il écrit Citroën qui sera lu, quelques heures après sa création, par le Groupe Octobre à la foule médusée des grévistes de chez Citroën. Il est invité avec sa troupe aux Olympiades du théâtre à Moscou où il gagne le premier prix avec *La Bataille de Fontenoy*

Toute sa vie, Jacques Prévert témoignera d'un engagement politique sincère. Surréaliste inclassable, certains observateurs n'hésitent pourtant pas à l'apparenter au courant libertaire. En 2012, Jean-Louis Trintignant l'intégrera dans son spectacle *Trois poètes libertaires*, aux côtés de Boris Vian et de Robert Desnos.

Cet engagement sera à l'origine de ses plus belles réussites et de nombre de ses déboires. Le groupe Octobre, avec lequel il se fit remarquer, était une troupe de théâtre itinérante qui allait jouer dans les usines en grève. Jean Renoir, compagnon de route du Parti communiste français, travaille tout naturellement avec lui, en particulier sur Le Crime de Monsieur Lange. D'été de Jean Grémillon met en scène l'oisiveté et le travail, et Les Visiteurs du soir s'achève, après que le diable a transformé en statues de pierre les amoureux qui lui résistaient, par un battement sourd et cette réplique, que tous les Français comprirent : *Ce cœur qui bat, qui bat....*

Il est le scénariste et dialoguiste de grands films français des années 1935-1945, notamment Drôle de drame, Le Quai des brumes, Le jour se lève, Les Visiteurs du soir, Les Enfants du paradis et Les Portes de la nuit de Marcel Carné, Le Crime de Monsieur Lange de Jean Renoir, Remorques et Lumière d'été de Jean Grémillon. Il a, à deux reprises, adapté des contes de Hans Christian Andersen, d'abord La Bergère et le Ramoneur devenu Le Roi et l'Oiseau, film d'animation de Paul Grimault en 1957, puis en 1964, Grand Claus et Petit Claus, autre conte d'Andersen, à la télévision, Le Petit Claus et le Grand Claus de son frère Pierre Prévert.

Pendant la guerre, il protège son ami musicien et juif, Joseph Kosma qui, grâce à lui, peut poursuivre son travail de musicien, et il aide également à se cacher le décorateur Alexandre Trauner, recherché par les Allemands.

Ses poèmes sont mis en musique par Joseph Kosma dès 1935 (À la belle étoile) : ses interprètes sont entre autres Agnès Capri, Juliette Gréco, Les Frères Jacques, Yves Montand. Son recueil Paroles, publié en 1946, obtient un vif succès.

Il écrit des pièces de théâtre. Son anticléricisme, parfois violent, est souvent négligé par le public, au profit de ses thèmes sur l'enfance et la nature.

Divorcé de Simone Dienne en 1935, il vit une histoire d'amour avec la comédienne Jacqueline Laurent en 1936, puis avec Janine Fernande Tricotet, élève du danseur Georges Pomiès, avec qui il a une fille, Michèle, née en 1946, et qu'il épouse le 4 mars 1947.

En 1948, il confie à Henri Crolla la composition des musiques de ses chansons, dont La Chanson des cireurs de souliers de Broadway destinée à Montand. Il se sépare de Kosma qui a pris le parti du producteur dans le film Le Roi et l'Oiseau que Paul Grimault estimait non fini. Le film sort dans une première version désavouée par les auteurs Grimault et Prévert, sous le titre La Bergère et le Ramoneur. C'est la fin de sa collaboration avec Kosma.

Le 12 octobre 1948, à Paris, il tombe d'une porte-fenêtre et reste plusieurs jours dans le coma. Le hasard a voulu que Pierre Bergé, qui venait d'arriver, le jour même, pour la toute première fois dans la capitale, ait été témoin de l'accident alors qu'il se promenait sur les Champs-Élysées. En repos forcé à Saint-Paul-de-Vence, il se met à pratiquer assidûment le collage, qui constitue pour lui

une autre forme de poésie. Gardant de cet accident des séquelles neurologiques assez graves, il écrit moins pour le cinéma et se consacre surtout à des dessins animés et à des films pour enfants.

Jacques Prévert a longtemps vécu dans des meublés et des hôtels avant de s'installer en 1955 dans un appartement au 6 bis cité Véron dans le quartier des Grandes-Carrières au fond d'une petite impasse derrière le Moulin Rouge, sur le même palier que Boris Vian qui se produit au cabaret de son frère Pierre Prévert : La Fontaine des Quatre-Saisons où il lui plaît d'accueillir lors de ses visites les spectateurs de renom coiffé d'une casquette de chasseur marquée en lettres dorées : *La Fontaine des Quatre-Saisons*.

Son domicile secondaire est à Antibes, mais, à la suite de la résiliation de son bail par le propriétaire qui souhaitait récupérer l'appartement des remparts, il doit quitter Antibes. Sur les conseils du décorateur Alexandre Trauner, il achète alors une maison en 1971 à Omon ville-la-Petite, dans la Manche. Le 11 avril 1977, il y meurt des suites d'un cancer du poumon, lui qui fumait trois paquets de cigarettes par jour et en avait toujours une à la bouche. Il avait 77 ans.

Une étude sur *Paroles*, source de notre corpus, ne saurait se défaire du contexte de production de l'œuvre. Quel mode de vie a-t-il influencé Prévert ? Quels mouvements culturels et artistiques ont-ils affecté ses productions artistiques ?

III.2. De l'écriture automatique

Le surréalisme se veut libre et libéré des contraintes de toutes sortes. Partant du genre, les thèmes, la forme et le style, les écrivains surréalistes expriment cette émancipation dans la création sans tabou des œuvres jouant divers rôles. Du ludique au satirique via le comique, la poésie prévertienne se prête bien au jeu du « libertinage artistique ». Les titres des poèmes, les thèmes évoqués et les procédures empruntées, valent à cette poésie tout son statut automatique. Le poème liminaire de *Paroles* « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France », le poète mêle le vers et la prose ; il mélange les rimes et les faits foisonnés on dirait que les normes de versification étaient rangées aux oubliettes.

Par ailleurs, il évoque une figure mythique dans les cosmogonies créationnistes à savoir : « le mythe du jardin d'Eden » parlant de « pomme », de « femme » et de « serpent » ; preuve que l'écriture surréaliste est « automatique », une idée que semble partager François Mauriac qui affirme : « écrivain, tu n'es pas copiste, tu es poète »⁹⁰

⁹⁰ François Mauriac, *Nœud de Vipère*, Paris, Hatier, 1937.

III.3. De l'écriture populariste

La popularité de Prévert est due à la simplicité de ses sujets et thèmes. Il fait une poésie à caractère social. Elle est ludique pour évader des esprits traumatisés par les horreurs de la guerre, elle est satirique, lorsque la cité va de travers, et didactique lorsqu'il faut repartir sur des bases nouvelles pour assainir, épurer les mœurs. Prévert ne fait pas de concession dans sa diatribe contre la guerre. Les poèmes :

- L'amiral
- Barbara
- Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France

Entre autres, sont des pamphlets de Prévert contre les acteurs de la guerre.

Son discours est adapté aux réalités existentielles comme l'amour, la guerre, la misère par exemple dans lesquels le lectorat de Prévert se console.

« Notre père qui es aux cieux restez-y

Et nous nous resterons sur la terre qui est parfois si jolie... ».⁹¹ Le « nous » de pétition que Prévert utilise, est la preuve de son implication dans le discours.

III.4. De l'écriture subversive

Il aborde aussi le thème de la religion, dans *Ecritures Saintes*, par exemple, et tourne en dérision la religion lorsqu'il écrit, en parlant de Dieu : « une fois il eut un grand fils ; un joyeux lapin ; et il l'a envoyé sur la terre ; pour sauver les lapins d'en bas ; et son fils a été rapidement liquidé ; et on l'a appelé civet ». Il compare dans *Ecritures Saintes*, Dieu à « un grand et gros lapin » et le diable à « un grand lièvre avec un fusil gris ». Avec cette dérision et cet humour, Prévert rabaisse la religion.

Le recueil laisse donc transparaître quelques allusions à la situation historique et religieuse contemporaine et se moque des héros nationaux (Louis XIV, Napoléon), mais il prend vite une portée plus générale pour dénoncer les horreurs de la guerre, les entraves aux libertés.

Etant quotidiennement confronté à la misère depuis son enfance, Prévert conteste les élites sociales comme la bourgeoisie, mais aussi le clergé qui méprisent totalement la basse société, et œuvrent seulement dans leurs propres intérêts. Ainsi, dans *Ecritures Saintes*, il renie les thèses chrétiennes en considérant que Dieu et le Diable seraient à la même place : « le Diable regarde Dieu en face », et dans *Dîner de têtes*, il va même jusqu'à se moquer de la crédulité des chrétiens, et à rabaisser le clergé en comparant ses membres à des oiseaux de mauvaise augure : « Ceux qui croient / ceux qui croient croire / ceux qui croâ croâ » Ensuite, Prévert remet en cause les conditions

⁹¹ Jacques Prévert, Op. Cit

de vie de la classe populaire : dans *L'Effort Humain* et *Le Temps Perdu* il critique la misère des ouvriers (« l'effort humain...livrés par la classe ouvrière »), et les inégalités face aux patrons (le travailleur se plaint de devoir se sacrifier pour un patron qui ne travaille pas...). Mais il critique aussi une société trop attachée au superficiel et à la morale dans *La Lessive*, qui met en scène une famille qui rejette une jeune fille tombée enceinte hors mariage : « et la fille est piétinée...la vengeance de l'honneur ».

En contradiction avec ses thèmes révolutionnaires et contestataires, Prévert se sert également du lyrisme dans son écriture où il exprime ce qu'il aime. On le retrouve ainsi dans des sujets tels que :

- L'amour comme par exemple dans *Cet amour* où il décrit une relation amoureuse qui montre sa conception de l'amour.
- L'enfance
- La famille
- Ou encore la nature et les animaux comme l'oiseau. Le soleil, source de chaleur, de lumière, illustre aussi ce thème. Il symbolise, dans plusieurs textes, une rupture et une libération « mais un jour le vrai soleil viendra - un vrai soleil dur qui réveillera le paysage trop mou – et les travailleurs sortiront. ».

Il s'agit alors de dévoiler du bonheur, du rêve mais aussi des sensations de liberté. L'anticonformisme de Prévert et son anticléricalisme, justifient ses relents de rébellion ; à l'instar dans le corpus de la critique « du Guernica » en Espagne en 1937.

Dans le chapitre qui s'achève, il aura été question en substance de présenter le style de Prévert. Cette présentation a été facilitée par son automatisme, son popularisme. Cette analyse typique s'ouvre sur l'écriture automatique de Prévert, caractérisée par non seulement un style inhabituel d'abord à la poésie qui se veut en prose, ou en vers, mais jamais l'immixtion des deux formes d'écriture à la fois. En plus on reproche à Prévert d'être trop disant et sans retenue, sans tabou. De plus en seconde articulation dans ce chapitre sus-évoqué, nous nous sommes intéressés au popularisme scriptural de Prévert. Parvenant à la résolution selon laquelle la poésie de Prévert est accessible parce qu'elle traite des problèmes quotidiens et surtout les desideratas du bas-peuple. ? Allusion faite au poème liminaire du recueil « Tentative de description d'un dîner de tête à Paris-France ». En dernière analyse, nous avons examiné la subversion chez Prévert entendue comme une insurrection à la norme, aux lois, aux règles, comme pour militer pour la cause des pères du surréalisme qui estiment qu' »il n'y a plus ni règles ni modèles »

CHAPITRE IV :
**LA PRATIQUE INTÉRMEDIALE CHEZ PRÉVERT : UN
FOISONNEMENT DES ARTS ET DES ÉPOQUES**

Il est question dans cette dernière partie, de la pratique intermédiaire chez Prévert qui aboutit au foisonnement des arts et des époques. Il est évident de comprendre que les arts s'enchevêtre dans les deux poèmes de Prévert. Dans notre corpus par exemple. Pour cerner à suffisance cette partie du travail, nous avons jugé utile de la rubriquer en deux articulations à savoir : Les rapports entre les arts et les époques. Dans les arts on parlera de poésie, de musique, de cuisine, d'architecture et de peinture entre autres ; concernant les époques, on se limitera aux XIX^e et XX^e siècle respectifs de Picasso et de Prévert. La méthode ici sera comparatiste puisque nous présenterons des mérites, des limites et des rapports finaux.

IV.1. Les arts

Le terme art revêt plusieurs acceptations parmi lesquelles, un ensemble de moyens utilisés pour produire une création esthétique. Partant de ce postulat, l'art se conforme et se confine dans l'abstraction dès lors qu'il nourrit au premier plan, un besoin plastique. On ne saurait alors en vouloir à RENE HUYGHE de concéder que , *L'art préhistorique affirme déjà une loi générale (...) : le besoin de simplifier, qu'on pourrait appeler la tendance à l'abstraction, se manifeste tout d'abord quand un art naît.*⁹²

Ainsi, les arts évoqués dans le corpus sont multiples. Sans prétention d'exhaustivité, nous examinerons respectivement la peinture, la poésie, la cuisine, la musique et l'architecture, les rapports qu'ils entretiennent ainsi que les mobiles de leur évocation par Prévert.

IV.1.1. Peinture

C'est un art ou une technique de la représentation, au moyen de couleurs, des sujets réels, imaginaires, ou de l'harmonie non figurative des formes et des couleurs. Cet art est évoqué dans le corpus de part et d'autre. On lui reproche généralement d'être abstrait et non figuratif, mais de susciter davantage de controverses que d'éclaircissements véritables. Le reproche de l'abstraction ne suffit pas à invalider la poésie de Prévert puisque tout se passe dans la pensée, y compris les sciences dites pures ; sinon quel sens donnerait-on à cette assertion de d'Edmond Goblot :

*Les mathématiques n'ont pas besoin pour être vrai, que leurs objets soient réels. Le mathématicien construit sans autre instrument que la pensée, une science dont les objets n'ont de réalité que dans la pensée.*⁹³

Malgré sa généralisation actuelle, la peinture soulève encore des difficultés d'ordre historique et même d'ordre esthétique, qu'un exposé ne saurait éluder. Prévert y recourt dans un

⁹² René Huyghe, *Sens et finalité de l'art*, 1954.

⁹³ Edmond Goblot, *Traité de logique*.

souci certes esthétique, mais tout aussi satirique. Picasso ne fait pas de concession pour montrer son adhésion sans réserve à cette thèse lorsqu'il déclare :

*Il n'y a pas d'art abstrait, selon que l'on porte l'accent sur le style ou sur la vie, bien que les tentatives de remplacement par d'autres qualificatifs n'aboutissent pas toujours*⁹⁴.

C'est un art ou une technique de la représentation, au moyen de la peinture, des sujets réels, imaginaires, ou de la combinaison non figurative des formes et des couleurs. Cet art est évoqué dans le corpus de part et d'autre. On lui reproche généralement d'être abstraite et non figurative, mais de susciter davantage de controverses que d'éclaircissements véritables. Malgré sa généralisation actuelle, la peinture soulève encore des difficultés d'ordre historique et même esthétique, qu'un exposé ne saurait éluder. Prévert y recourt dans un souci certes esthétique, mais tout aussi satirique. Picasso ne fait pas de concession pour montrer son adoubement sans réserve à cette thèse lorsqu'il déclare :

*Il n'y a pas d'art abstrait, selon que l'on porte l'accent sur le style ou sur la vie, bien que les tentatives de remplacement par d'autres qualificatifs n'aboutissent pas toujours*⁹⁵.
En effet, il voudrait insinuer que la peinture en termes d'évocation, de critique et même de correction des tares, n'est pas en reste, quoiqu'elle appartienne à la catégorie des arts esthétique par essence appelés : « Les beaux-arts ».

En d'autre terme l'œuvre littéraire ne naît pas ex nihilo. Elle est une construction à partir de matériaux existants et sa texture finale présente une apparence homogène, mais qui, en réalité, est une association d'éléments divers.

IV.1.2 La poésie

Elle a une origine latine : « poesis », et désigne une création, une fabrication, une innovation voire une invention. La poésie de Prévert dite « surréaliste », se veut d'emblée, art au sens esthétique du terme. Il n'y a ni rimes, ni ponctuation et le nombre de pieds est très variable.

Prévert a cassé la versification qui ennuyait et limitait le poète. C'est cette totale liberté d'action, cette absence de contraintes qui rend cette poésie si alléchante. Le poète semble laisser les mots libres de faire ce que bon leur semble, le style est donc bref, procédant par groupes de mots, par répétitions, ce qui donne tout ce rythme au poème. Outre le fond du poème et le déroulement de l'histoire, on s'aperçoit bien vite que le poète a laissé la bride sur le cou de l'imagination, il écrit en s'amusant, joue à cache-cache avec les mots, avec les consonnes et les associations d'idées. Avec des strophes, des vers, des rimes, rythmes et sonorités, notre corpus est digne d'être perçu comme appartenant à la poésie. Sur le plan esthétique, le pari est gagné chez le poète, qui privilégie le son au détriment du sens. Il rejoint dans cette perspective Léonard de Vinci qui estime que :

⁹⁴ Picasso, Ma jolie, 1913, collection particulière, Paris.

⁹⁵ ibidem

« *La peinture est une poésie qui se voit au lieu de se sentir, et la poésie est une peinture qui se sent au lieu de se voir* »⁹⁶.

Les contresens observés, les paradoxes constatés, les anachronismes relevés, et bien d'autres écarts de tous genres, valent leur pesant d'or, puisqu'avec la poésie surréaliste, « Dieu propose et le poète dispose ». C'est ainsi que le vers et la prose se côtoient sans friction dans « *La Lanterne magique de Picasso* » et aussi dans « *promenade de Picasso.* », sans pour autant que l'idéal poétique soit mis en mal tant sur le plan de thématique, que morphologique.

IV.1.3. Cuisine

Parmi les arts connus, figure en bonne place la cuisine, généralement perçue comme l'art de préparer et de présenter les repas. En tant que telle la cuisine devient vocative et remet au goût du jour le débat sur l'humanité du poète. D'aucuns l'assimilent à un dieu à cause de sa capacité à « créer ». Un verbe génésiaque faisant allusion à la préscience. Il parle de cuisine par ce qu'éprouvant des besoins biologiques, l'alimentation en l'occurrence.

Le vers liminaire de « *Promenade de Picasso* »⁹⁷ faisant allusion à « l'assiette, et la pomme » démontre que le poète au de-là de tout, est un Homme et par conséquent, éprouve des besoins biologiques. Il semble rattacher sa poésie au besoin quotidien de nutrition, de réhydratation, puisqu'il faut assurer la survie du corps par la nutrition, et celle de l'esprit par les mots, les sons, et les sensations suggérées et les émotions suscitées. Hubert Monteilhet⁹⁸ l'approuve sans réserve lorsqu'il affirme :

La grande cuisine est le dernier refuge des civilisations qui doutent d'elles-mêmes

Hubert Monteilhet veut simplement signifier à travers cette citation que la cuisine est le plus ancien des arts.

IV.1. 4.La musique

Parlant de la poésie, Paul Valéry évoque la musique, peut-être à cause de sa conformité aux sonorités de par le refrain, la rime et ou le rythme, selon qu'il s'agit de prose ou de vers, la greffe à la musique lorsqu'il déclare : *La poésie, c'est de la musique avant toute chose*⁹⁹

Dans le corpus¹⁰⁰, il évoque une musique stérile, et fait allusion à une mule qui désigne un mulet stérile. La musique est un média incontestablement présent dans le corpus elle apparaît à la surface du texte sous forme d'allusions, de références et de citations. Les instruments évoqués

⁹⁶ Léonard de Vinci, *traité de la Peinture*.

⁹⁷ Ibid

⁹⁸ Hubert Monteilhet, *Devoir de vacances*.

⁹⁹ Paul Valéry, Variété V, 1944, *Tel Quel*, Rhumbs, 1941.

¹⁰⁰ ibidem

comme la guitare, les grelots, les cloches. On y évoque même l'alouette un oiseau reconnu pour son aptitude à bercer au même titre que le rossignol, la nature.

IV.1.5.L'architecture

Cet art utilise l'espace comme médium. L'auteur via des allusions et références, fait intervenir l'architecture dans le corpus. Avant d'assurer la sécurité, l'architecture nourrit un souci de beauté. Elle apparaît comme le grand miroir du monde à qui incombe la responsabilité de refléter et de peindre la société dans toute sa nudité. Il faut aussi entrevoir dans cette évocation architecturale, une magnificence de merveilles du monde, et par là même, un acte décisif.

Ces relents d'anticléricalisme sont visibles chez Prévert à travers tout le recueil *Paroles*, à l'instar du poème « Pater Noster » Encore que l'objectif de l'époque est d'oser tout dire sans réserve. Cette idéologie bénéficie de l'approbation de Victor Hugo qui concède :

*Nous voudrions un vers franc et loyal, osant tout révéler sans pudeur, et tout exprimer sans prudence*¹⁰¹

IV.1.6 Le foisonnement des arts

Il est difficile de circonscrire les arts évoqués dans notre corpus, tout comme dans l'ensemble du recueil *Paroles*. C'est ainsi qu'on distingue : la peinture, évoquée par les portraits, à travers l'expression « portrait d'un portrait », il évoque ensuite la cuisine, le buffet pour être explicite. C'est une preuve à l'idée selon laquelle les artistes sont, des êtres humains à part entière. Cette humanité reçoit l'adoubement des auteurs de haut vol comme François Mauriac qui constate qu' «en effet, les jeunes se moquent des mots qui ne sont que des mots. Ils voudraient que l'écrivain leur parle du monde, et de lui-même. »¹⁰².

La musique est aussi évoquée parmi les arts en présence dans le corpus. C'est un art comme les autres, et pas des moindres. La musique revêt en poésie, une autochtonie inaliénable, dès lors que la poésie est faite pour être chantée. Ce qui vaut à une conception de Paul Valéry, tout son pesant d'or, lorsqu'il rattache l'origine de la poésie, à la musique.

IV.2 les époques

Il est question dans cette partie de l'analyse, de montrer les rapports entre les époques respectives de Picasso, et de Prévert. Les courants artistiques qui les auraient marqués ainsi que leur action vis-à-vis d'eux. Picasso par exemple traverse deux siècles à savoir le XIXe et le XXe. Prévert quant à lui, est un produit du XXe siècle. Parlant des époques respectives de Prévert et de Picasso,

¹⁰¹Victor Hugo, *les rayons et les ombres*, Paris, Gallimard, 1852.

¹⁰²François Mauriac, Thérèse Desqueroix, 1927.

disons que les deux partagent le XXe siècle qui voit naître le surréalisme, mais Picasso est né au XIXe siècle et cela n'est pas sans conséquence. Etant donné les mouvements artistiques qui y naissent en l'occurrence le symbolisme¹⁰³ qu'ils ont en commun aussi bien à la peinture, qu'à la poésie.

IV.2 .1 Le XIXe siècle

Ces deux mouvements artistiques influencent Picasso. Certes à des degrés différents, mais l'histoire l'aura retenu. C'est ainsi qu'on distingue parmi les courants artistiques ayant influencé Picasso, l'impressionnisme et le cubisme.

Parlant de l'impressionnisme, l'histoire nous apprend que c'est une école picturale française qui se manifeste véritablement de 1874, à 1886 par huit expositions publiques à Paris, et qui marqua la rupture de l'art moderne avec l'académisme¹⁰⁴. C'est aussi une tendance générale en art à noter les impressions figuratives, la mobilité des phénomènes plutôt que l'aspect stable et conceptuel des choses.

Les peintres impressionnistes qui se veulent réalistes, choisissent leurs sujets dans la vie contemporaine dans un quotidien librement interprété selon la vision personnelle de chacun d'eux. Travaillant sur le motif. C'est ce qui fera dire à Marcel Proust que :

*La peinture impressionniste se propose de dissoudre cet agrégat de souvenirs, que nous appelons perception*¹⁰⁵

Comme souvent les peintres de Barbizon¹⁰⁶, comme certains paysagistes anglais, comme Boudin¹⁰⁷ ou Jongkind¹⁰⁸, ils poussent très loin l'étude du plain, font de la lumière, l'élément essentiel et mouvant de leur peinture, écartant les teintes sombres pour utiliser les couleurs pures que fait papillonner une touche très divisée. Peintre d'une nature changeante, d'une vie heureuse saisie dans la particularité de l'instant, ils sont indifférents à la recherche, chers aux classiques (et dévoyée par les académismes), d'un beau idéal et d'une essence éternelle des choses.

Si Manet¹⁰⁹ joue un rôle important dans la genèse de cette nouvelle peinture, les impressionnistes au sens strict, sont Monet¹¹⁰ (dont la toile, Impression soleil levant, exposée en

¹⁰³Mouvement littéraire qui débute en France au XIXe siècle et qui encourage les artistes à exprimer leurs idées, leurs sentiments et leur valeur au moyen de symboles plutôt que de déclarations explicites. il a une signification générale et explicite dans les arts plastiques ; lié à l'impressionnisme et appliqué à la peinture, il devient une tendance idéologique internationale.

¹⁰⁴Imitation sans originalité des règles et des modèles traditionnels.

¹⁰⁵ Marcel Proust, du côté de chez Schwann 1923.

¹⁰⁶ Barbizon, 1763, commune de Seine-et- de marne, 1414h ; dans ce village vinrent travailler ou s'établir Rousseau, Corot, Diaz, De la Pena, Millet, Troyen, constituant un musée.

¹⁰⁷Eugène Boudin, Peintre français, il est précurseur de l'impressionnisme

¹⁰⁸ Peintre et graveur Néerlandais paysagiste installé en France ; il est l'un des précurseurs de l'impressionnisme

¹⁰⁹ Peintre Français souvent inspiré par les maîtres classiques et les espagnols du siècle d'or ; il fut par la probité de de son naturalisme, et par ses audaces picturales un des pères Del 'impressionnisme et de l'art moderne

1874, donne à un critique, l'occasion de forger péjorativement, le nom qui va devenir celui de l'école.) Ainsi que Pissarro et Sisley, qu'accompagnent d'autres artistes dont les personnalités respectives évolueront de façon nettement distincte : Renoir¹¹¹, Cézanne, Degas, Morisot, Guillaumin Cassatt, entre autres. L'impressionnisme est un point de départ pour Seunat et Signac, maîtres du néo-impressionnisme, pour Gauguin, Toulouse Lautrec, Van Gogh¹¹², ainsi que pour de nombreux impressionnistes en France et à l'étranger.

- **Le cubisme**

Mouvement artistique qui vers les années 1908-1920, a substitué aux types de représentations issues de la renaissance des modes nouveaux et plus autonomes des constructions plastiques.

La leçon de Cézanne et la découverte de l'art négro-africain (que connaissent déjà les fauves), ouvrent la voie aux travaux de Picasso (les demoiselles d'Avignon 1906-1907) et de Braque dont les paysages Cézanniens de 1908, paraissent à un critique comme réduits à une articulation de petits cubes). Une phase analytique à partir de 1909, voit l'adoption par les deux artistes amis de plusieurs angles de vue pour la figuration d'un même objet, disséqué en multiples facettes dans une gamme restreinte de teintes sourdes. Ces œuvres frôlent parfois l'abstraction (cubisme hermétique) mais l'introduction de chiffres ou de lettres au pochoir, puis en 1992, l'invention du collage et du papier collé, réintroduisent le réel sous une forme nouvelle, ouvrant la phase synthétique du cubisme, d'autres peintres réunis dans le groupe disent :

*Ce que dit Cézanne de la sphère, du cylindre et du cône, ne le mène pas à peindre des cylindres mais le 'Lac d'Annecy'. Le mot cubisme rend comme une étiquette dérisoire au-dessus de Guernica*¹¹³

IV.2.2 Le XXe siècle

C'est une forme de littérature et d'art caractérisée par l'intervention du rêve et de l'automatisme psychique dans la création et par le refus du contrôle logique et moral traditionnel. C'est également un mouvement artistique fondé à Paris en 1924 par le critique et poète français André Breton qui publie « le manifeste du surréalisme ».¹¹⁴ Il perpétue le mouvement dada. Rimbaud, Lautréamont, sans oublier en art des symbolistes comme Chirico, et se réclame de la psychanalyse et d'un philosophe comme Hegel. Son influence a été considérable avant et après la première guerre mondiale.

¹¹⁰ Peintre Français. Son tableau : « impression soleil levant », a donné naissance à l'impressionnisme, dont il est le représentant le plus typique

¹¹¹ Cinéaste français, il demeure l'un des plus grands cinéastes français

¹¹² Peintre Néerlandais, Grunt Zunder, Barbant 1853, auversur Oise 1890

¹¹³ André Malraux, *les voies du silence*, 1951.

¹¹⁴ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

Les plus connus des artistes surréalistes qui se sont exprimés par l'automatisme et par une sorte de fantastique onirique (traduits dans des images minutieusement figuratives, dans des collages, dans des assemblages dits : objets surréalistes), au nombre desquels on peut citer : Ernest, Masson, Miró, Tanguy, Magritte, Dali, Giacometti, Brauner, Oscar Dominguez (1906-1957), Wolfgang Paalen, Bellmer, Matta.¹¹⁵

Ce mouvement prend sa source sur les erreurs constatées du classicisme qui se veut des plus austères comme l'exige un des fondements au rang desquels le respect des anciens. Le surréalisme quant à lui, prône la libération, la totale liberté artistique des artistes. Parmi ses caractéristiques, l'automatisme de l'écriture. L'artiste en général, le poète en particulier jouit d'une souveraineté certaine. Les poètes surréalistes se dérobent de des canons de l'écriture notamment la syntaxe, la ponctuation, la sémantique.

L'absence de ponctuation, les néologismes, le non-respect de la syntaxe classique, entre autres, caractérisent la poésie surréaliste, et celle de Prévert avec. Louis Aragon, l'un des pères fondateurs dudit mouvement, partage ces avis lorsqu'il déclare : *Écrivain, tu n'es pas copiste, tu es poète*¹¹⁶

D'après lui, le poète est un émule de Dieu, en ce sens qu'il fabrique, innove, crée, sans modèle au préalable. La poésie revêt alors tout son statut étymologique de « création ex-nihilo ».

Il est difficile de classer les poèmes de *Paroles*, dans le genre poétique quant à leur forme visiblement incorrecte ; allusion faite aux rimes désordonnées, aux strophes mal disposées, aux règles de versification vilipendées et bafouées.

Ils ne sont écrits ni en vers, encore moins en prose exclusivement, mais les deux formes d'écriture s'alternent. Les thèmes empruntent à tous les genres et à tous les domaines, la poésie ainsi perçue, s'ouvre littéralement au monde.

Mais quoique cette poésie évade, elle suggère, elle évoque, elle dévoile. Par voie des signes, des allusions, des citations, le poète Prévert démontre son appartenance au surréalisme. André Breton y adhère sans réserve, lorsqu'il déclare :

« Si nous étions débarrassés de ces fameux arbres ! Le secret du surréalisme tient dans le fait que nous sommes persuadés que quelque chose est caché derrière eux. »¹¹⁷. Il semble rejoindre l'ésotérisme qu'on reconnaît à la poésie, un langage inaccessible.

Dans la dernière articulation de ce travail ; portant sur l'intermédialité : un foisonnement des arts et des époques. Nous avons rubriqué ce travail en deux grandes parties à savoir les arts et les époques. Sur les époques, on aura marqué un temps d'arrêt sur le XIXe et le XXe respectifs de

¹¹⁵ PEINTRE chilien. Lié aux surréalistes, à Paris dès 1934, il s'est livré à une exploration de l'inconscient et des pulsions primitives qu'il a transcrit dans un impressionnisme monumental.

¹¹⁶ Louis Aragon, *le Paysan de Paris*, 1926.

¹¹⁷ André Breton, Nadja 1928.

Prévert et de Picasso. Picasso a la particularité d'appartenir aux deux siècles puisqu'il naît dans un, et vit et meurt dans l'autre. C'est ainsi que nous avons analysé le cubisme, et l'impressionnisme, pour le second cycle, et le surréalisme dont Prévert est le produit. Le lien entre les deux artistes et les deux époques étant sur les arts qui auront émergé au cours desdits siècles. Quant aux arts, la peinture, l'architecture, la musique et la cuisine, auront marqué le poète d'où l'évocation dans le corpus. *Paroles* est donc digne d'être examiné sous un angle interartiel ou intermédial.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Tout bien considéré, ce travail étant achevé, il est utile de de rappeler que : La pratique heuristique de l'intermédialité dans la *promenade de Picasso*, et la *Lanterne magique de Picasso*, est le thème qui aura retenu notre attention. Notre méthode aura été intermédiaire, par le truchement de l'heuristique qui nous a permis de démontrer la fiabilité de notre corpus, mieux son originalité. En effet, le choix de notre sujet a été motivé par la reprise de deux tableaux de Picasso par Prévert. C'est ainsi que nous nous sommes intéressé aux raisons de cette réécriture. Ainsi, avons-nous été marqués par cette imbrication d'art qui parcourt de part et d'autre notre corpus. C'est dans cette perspective que nous avons formulé notre problème de manière suivante : comment se manifeste la pratique heuristique de l'intermédialité chez Prévert, De cette question centrale, notre problématique a porté sur les points ci-après : qu'est-ce que la pratique heuristique, Qu'est-ce que l'intermédialité, Qui est Prévert, Qu'est-ce que la lanterne magique de Picasso, Qu'est-ce la Promenade de Picasso, Qui est Picasso, Qu'est-ce que la *Satura*, qu'est-ce que l'*Ekphrasis*, Qu'est-ce que l'*Ut pictura poesis*.

L'hypothèse générale stipulait que la pratique heuristique de l'intermédialité se fait selon la logique de l'*Ekphrasis*, de la *Satura* et de l'*Ut pictura poesis*.

Les hypothèses secondaires ont été formulées respectivement aux interrogations de la problématique.

Nous avons divisé ce travail en quatre chapitres notamment : la pratique heuristique de l'intermédialité. Dans cette partie du travail, il a été question de présenter succinctement le sujet, ensuite, de parler des modalités intertextuelles que nous avons par la suite transposé à celles intermédiaires mais avant nous avons jugé nécessaires d'évoquer d'abord quelques théories de l'intertextualité en nous référant à certains théoriciens à l'instar de Michael Riffaterre, Mikhaïl Bakhtine et Julia Kristeva.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous avons passé en revue la notion d'heuristique, son essence, sa méthode et ses quelques champs disciplinaires et enfin, nous avons examiné l'apport de l'heuristique dans la pratique intermédiaire. Cette étude nous a permis de déceler dans l'œuvre de Prévert un foisonnement de genre à travers l'*Ekphrasis*, la *Satura*, l'*Ut pictura poesis* qui sont des médias en présence dans le poème.

De plus dans le deuxième chapitre intitulé : Analyse du corpus nous avons analysé les poèmes qui composent notre corpus. Il s'est avéré que ceux-ci sont pourvus de fresque, de musique, de peinture... Cette étude n'a pas pu se faire sans une revue sur le contexte de production de *Paroles*, les événements qui ont marqué cette période. La fin de ce chapitre a été axée sur les résumés des deux poèmes et sur la biographie de Picasso.

Le troisième chapitre quant à lui intitulé : Prévert et le surréalisme a porté sur trois grandes articulations : l'automatisme du surréalisme, le popularisme de l'écrivain et la subversion

caractéristique des surréalistes nous a révélé que Prévert en écrivant son œuvre *Paroles* a tenu compte de sa personnalité, l'histoire de son époque.

Dans le quatrième chapitre, intitulé : la pratique intermédiaire chez Prévert : un foisonnement des arts et des époques. Nous y avons examiné la sculpture, la peinture, l'architecture et il s'est avéré un rapport très palpable entre ces arts et les différentes époques qui les accompagnent.

En définitive, nos analyses ayant apporté des éléments de réponse aux questions que nous nous sommes posées au début de ce travail, nous sommes parvenus à la résolution que l'intermédialité dans « lanterne magique de Picasso », et « Promenade de Picasso » de *Paroles* de Jacques Prévert, sert à l'expression d'une pratique heuristique. Il s'est avéré que la finalité de la pratique heuristique est de trouver des solutions cohérentes aux questions scientifiques. Cela nous a semblé être d'un grand intérêt, étant donné que ce type d'analyse pourrait servir à l'interprétation des textes et éventuellement dans le cadre de l'enseignement. Cette méthode peut faciliter l'étude de l'œuvre intégrale en contexte de classe en littérature. Sans prétention d'exhaustivité aucune, nous espérons que ce travail contribue au projet de perpétuité et de dynamisme de la littérature, et de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

I- CORPUS

1- Prévert Jacques, Paroles, Gallimard, 1946.

II- 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]

III- OUVRAGES THÉORIQUES ET MÉTHODIQUES

- 1- Fayolle, Roger, La Critique, José Corti, 1942.
- 2- Gaston Bachelard, L'Eau et les rêves, Paris, José Corti, 1942.
- 3- Gengembre Gérard, Les grands Courants de la Critique Littéraire, le Seuil 1980.
- 4- Michel Beaud, L'Art de la Thèse, Paris la Découverte 1985.
- 5- Raymond Marcel, De Baudelaire au Surréalisme, Paris, José Corti, 1940.
- 6- HORACE, Art poétique [Ier s. AC]
- 7- GLEIZE Jean-Marie, La Poésie : textes critiques, XIVe-XXe siècle, Larousse, coll. « Textes critiques essentiels », 1995
- 8- GOYET Francis (prés.), Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, Livre de Poche
- 9- BOILEAU Nicolas, Art poétique [1674]

- 10- DU BOS Jean-Baptiste Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719] G
KIBEDI-VARGA Aron, *Les Poétiques du classicisme*, 1990
- 11- JAKOBSON Roman, *Questions de poétique* [1919-1972] Seuil, coll. « Points », trad. 1973

IV- ŒUVRES POÉTIQUES

- 2- Hugo Victor, *Les Châtiments*, Hachette, 1954.
- 3- Hugo, Victor, *Les Contemplations*, Hachette, livre de poche, 1839.
- 4- Hugo, Victor, *les châtiments*, Paris, Bordas, 1852.
- 5- Césaire Aimé, *Cahier d'un Retour au Pays Natal, Présence africaine* 1948.
- 6- Baudelaire Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1965.

V- DICTIONNAIRES CONSULTÉS :

- ARON Paul et alii, *le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- *Le dictionnaire Larousse illustré*, 1996.
- *le dictionnaire de la peinture moderne*, club français du livre, 1958.

VI- WEBOGRAPHIE

- 12- [Fr.wikipedia.org/wiki/thème](http://fr.wikipedia.org/wiki/thème)
- 13- [Fr.wikipedia.org/wiki/thème_musique](http://fr.wikipedia.org/wiki/thème_musique)
- 14- [Fr.wiktionary.org](http://fr.wiktionary.org)
- 15- [http://africulture.com.index](http://africulture.com/index)
- 16- <http://poésise.surréaliste.com>
- 17- <http://fabula.org/atelier>
- 18- <http://www.transmedialab.org/the-blog/case-study/prometheus-anatomie-dune-campagne-de-marketing-transmedia-partie-pour-faire-datPrometheus/>

- Claude Simon, *les pouvoirs de l'Ekphrasis*, Paris le seuil, 1981.

Gérard Genette, *introduction à l'architexte*, Edition du Seuil, 1979.

- Atkinson, Sarah (2014), "[Beyond the screen](#)", *Bloomsburry*
- Azemard, Ghislaine (2013), *100 notions pour le crossmédia et le transmédia*, éditions de l'immatériel, p. 230, ([ISBN 9791091636001](#))

Brun, J. (2004), *Aristote et le Lycée*. Paris : PUF. Cf. U. Eco, « *La Poétique et nous* » dans *De la littérature*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, pp. 313-336.

- Compagnon, Antoine. *La Notion de genre*, <<http://www.fabula.org>>.

Concernant l'œuvre d'Antar Mohamed, voyez Dena, Christy (2009), *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*, thèse de doctorat (PhD) à l'Université de Sydney (Australie) [En ligne sur le site de l'auteur](#)

Ducrot O. et Schaeffer, J.-M. (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Le Seuil.

- Dupont, Florence (1994). *L'Invention de la littérature*. Paris: la Découverte.

Eco, U. (1985), *Lector in fabula*. Paris : Grasset.

Eco, U. (1990), *Le Pendule de Foucault*, Paris : Grasset.

Eco, U. (1993), *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset.

Eco, U. (1996), *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Paris : Grasset.

• Evans, Elizabeth Jane (2008), *Character, Audience Agency and Transmedia Drama*. issue de la publication *Media Culture & Society* du 30/02/2008 - pages 197-213.

Fichte, J.-G., (1981), *Discours à la nation allemande*. Paris : Aubier.

Filoramo, G.(dir.), (1993), *Dizionario delle religioni*. Torino : Einaudi.

Frazer, J.-G. (1981), *Le Rameau d'Or*. Paris : Laffont.

Fukuyama, F. (1992), *La fin de l'histoire et le dernier homme*. Paris : Flammarion.

- Genette, Gérard (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.

Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982.

- Godin, Seth (2009), *Tribus. Nous avons besoin de vous pour nous mener*, Diatino, 254 p.

Gramsci, A. (1971), *Letteratura e vita nazionale*. Roma : Editori riuniti.

- Hamburger, Käte (1977). *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, 1986.

Hegel, G.-W.-F. (1998), *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Aubier.

Isabella Marincola était, par exemple, membre de la troupe du film néoréaliste *Riso amaro* (1949) de Giuseppe de Santis.

- Jauss, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, Tel.

Kant, E. (1993), *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*. Paris : Bordas.

• Long, Geoffrey (2007), *Transmedia Storytelling*. Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company by. Geoffrey A. Long. B.A.

• Long, Geoffrey A. (2007), *Transmedia Storytelling. Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*, master en Science Comparée des Médias au [Massachusetts Institute of Technology](#) (Massachusetts, États-Unis) [En ligne sur le site du MIT](#)

Morin, E. (1962), *L'esprit du temps*. Paris : Grasset.

Pavel, T. (1988), *Univers de la fiction*. Paris : Le Seuil.

• Peyron, David (2008), « Quand les œuvres deviennent des mondes. Une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle », *Réseaux*, 2-3 (n° 148-149), p. 335-368 [Résumé en ligne sur Cairn](#)

- Platon. *La République*, trad. Pierre Pachet. Paris: Folio/Essais, 1993.

Romilly, J. de (2002), *La tragédie grecque*. Paris : Presses Universitaires de France.

- Rose, Frank, "The Art of Immersion" 2012, en français Buzz chez Sonatines <http://www.sonatine-editions.fr/Buzz>

Schaeffer, J.-M. (1999), *Pourquoi la fiction ?* Paris : Le Seuil.

- Schaeffer, Jean-Marie (1986). *Théorie des genres*, ouvrage collectif. Paris: Seuil, Points.
- Schaeffer, Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris: Seuil.

Schmitt, A. (2010), *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

Searle, J. (1982), « Le statut logique du discours de la fiction » dans *Sens et expression*. Paris : Éditions de Minuit.

Vattimo, G. (dir.), (2002), *L'Encyclopédie de la philosophie*. Paris : Librairie Générale française.

Vernant, J.-P. et Vidal-Naquel, P. (2001), *Mythes et tragédie en Grèce ancienne*, vol. I. Paris : Editions La Découverte

MEMOIRES CONSULTES

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme des professeurs de l'enseignement secondaire deuxième grade (D.I.P.E.S II) sur le thème : l'intermédialité dans la madone d'excesior de Zakes MDA année académique 2012- 2013, à l'école normale supérieure de Yaoundé. Sous la direction de François Guiyoba (M.C.)

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ.....	Erreur ! Signet non défini.
ABSTRACT	v
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	6
CHAPITRE I :	21
LA PRATIQUE HEURISTIQUE DE L'INTERMÉDIALITÉ	21
I. PRÉSENTATION	22
I.1. De la pratique intermédiaire	22
I.2 L'intertextualité : Quelques théories de l'intertextualité	24
I.3. De l'intermédialité à ses corollaires.....	31
II. L'HEURISTIQUE	36
Définition.....	36
II.1. Ses champs disciplinaires.....	37
II.2 Apport de l'heuristique dans l'analyse intermédiaire du corpus.....	40
II.3. Les médias en présence dans les poèmes : l'Ekphrasis, la Satura et l'Ut pictura poësis.	41
CHAPITRE II : ANALYSE DU COURPUS	45
II- 1 De l'analyse du corpus.....	46
II-1-1 <i>La Lanterne magique de Picasso</i>	46
II- 1-2- <i>La Promenade de Picasso</i>	48
II-2 Points d'ancrage des médias les poèmes.....	49
b- Foisonnement d'instruments de musique dans les deux poèmes	50
II.5- Le surréalisme	51
II.6. La biographie de Picasso.....	53
II.6.3. Le Guernica.....	55
II.7. La pratique heuristique de L'Ekphrasis dans le corpus	56
II-8. Application de la satura dans le corpus.....	56

II.9. Application de l'Ut pictura poesis dans le corpus	56
CHAPITRE III : PRÉVERT ET LE SURREALISME	58
III-1 De la biographie de Prévert	59
III.2. De l'écriture automatique	61
III.3. De l'écriture populariste	62
III.4. De l'écriture subversive	62
CHAPITRE IV :	64
LA PRATIQUE INTÉRMEDIALE CHEZ PRÉVERT : UN FOISONNEMENT DES ARTS ET DES ÉPOQUES.....	64
IV.1. Les arts	65
IV.1.1.La peinture	65
IV.1.2 La poésie	66
IV.2 XIX ^{ème} Siècle	67
IV.3 XX ^{ème} Siècle	68
CONCLUSION GÉNÉRALE	73
BIBLIOGRAPHIE.....	76
MEMOIRES CONSULTES	79
TABLE DES MATIERES.....	Erreur ! Signet non défini.