

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA
RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MOHAMED BOUDIAF - M'SILA

FACULTE DES LETTRES ET DES
LANGUES

DEPARTEMENT DES LETTRES ET
LANGUE FRANCAIS

N° :.....



DOMAINE : LETTRES ET LANGUE
ETRANGERES

FILIERE : LANGUE FRANCAISE
OPTION : DIDACTIQUE DU FLE ET
INTERCULTURALITE

FILIERE : LANGUE FRANCAISE
OPTION : LITTERATURE GENERALE ET
COMPAREE

Mémoire présenté pour l'obtention

Du diplôme de Master Académique

Par: Malika BELKHOUKHE

Intitulé

L'hypotexte Baudelerien
dans la poésie de Paul Eluard

Soutenu devant le jury composé de :

KEFSI NADIA	Université Mohamed BOUDIAF – M'sila	Président
AMROUCHE FOUZIA	Université Mohamed BOUDIAF – M'sila	Rapporteur
LAKEHAL DELLOULA	Université Mohamed BOUDIAF – M'sila	Examineur

Année universitaire :2017 /2018

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I PRÉSENTATION AUTEURS ET RECEUILS	4
I.1.BAUDELAIRE: Poète malheureux	5
I.2. Paul Éluard : Poète de la consolation	6
I.3.Contexte de publication des deux recueils	8
I.3.1. <i>Les Fleurs du Mal</i>	8
I.3.2. <i>Capitale de la douleur</i>	9
I.4.Composition des recueils.	10
I.4.1. <i>Les Fleurs du Mal</i> et Le Spleen de Paris.	10
I.4.2. <i>Capitale de la douleur</i>	11
Chapitre II ASPECTS METHODOLOGIQUE ET POLÉSEMIE TITROLOGIQUE	14
II.1Les cinq types de relations transtextuelles.....	14
II.2.la polysémie titrologique	17
II.2.1. <i>Les Fleurs du Mal</i>	17
II.2.2 <i>Capitale de la douleur</i>	18
III.1.De l'influence à l'inspiration.....	20
III.2. L'ypotexte du projet éluardien à l'horizon baudelarien.....	20
III.3.L'ypotexte des titres : Des titres élastique de haut degré	22.
III.4.Etude thématique	23.
III.4.1. La mort	23
III.4.2 La femme	26.
III.4.3. Le monde.....	30
III.4.4. Renaissance et resisstance.....	33
CONCLUSION	41
Résumé.....	43
REFERENCE BIBLIOGRAPHIQUES.....	45

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Dieu le tout puissant et miséricordieux, qui m'a donné la force et la patience d'accomplir ce modeste travail.

En second lieu, je tiens à remercier ma directrice de recherche Mademoiselle: Fouzia AMROUCHE pour ses précieux conseils et son aide durant toute la période du travail.

Mes vifs remerciements vont également aux membres du jury pour l'intérêt qu'ils ont porté à ma recherche en acceptant d'examiner mon travail et de l'enrichir par leurs remarques et leurs propositions.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à mon époux et à ma famille, qui m'ont toujours encouragée durant la réalisation de ce mémoire.

INTRODUCTION

La lecture des deux recueils poétiques: *Les Fleurs du mal*¹ et *Capitale de la douleur*² a donné naissance à ce travail. De prime abord, l'oeuvre poétique de Baudelaire et de Paul Eluard peut apparaître comme un véritable théâtre de la douleur vu que le terme « douleur » est fréquemment utilisé par ces deux poètes. En effet le thème de la douleur imprègne un climat de souffrance qui traverse l'oeuvre des deux poètes.

Notre mémoire portera donc sur l'écriture et la pensée de la douleur chez Baudelaire et chez Paul Eluard, telle qu'elle se manifeste essentiellement dans *Les Fleurs du Mal* et *Capitale de la douleur*. Il s'agira de montrer que la douleur, loin de se réduire à une présence thématique, aussi obsédante soit-elle, est plutôt l'objet d'une profonde appréhension d'ordre à la fois poétique et esthétique. Ainsi le mot douleur, a un sens plus fort que malheureux et se situe dans une dimension aussi morale que physique. Pour cela nous proposons une petite définition du mal dans le dictionnaire français Larousse. Le mal est

- Ce qui est contraire au bon, à la vertu; ce qui est condamné par la morale (seulement singulier, avec article défini) : Faire le mal pour le mal.
- Ce qui est susceptible de nuire, de faire souffrir, ce qui n'est pas adapté : Le mal est fait.
- Inconvénient, difficulté, problème, tout ce qui perturbe quelque chose : Entre deux maux, il faut choisir le moindre.
- Maladie ou phénomène qui détériore quelque chose, une situation : Le mal a progressé.
- Souffrance physique affectant une partie du corps : Mal de dent. Maux d'estomac³.

Les deux recueils rassemblent une problématique de l'écriture et de la représentation de la douleur qui témoignent des crises vécues par ces deux poètes; leurs expériences, leurs vies et leurs écrits n'ont en effet guère été épargnées par les malheurs et les difficultés. Peut-on aller jusqu'à parler de malédiction ?

Paul Eluard se nourrit de l'oeuvre de Baudelaire; c'est ainsi qu'un réseau de lien relie *Les fleurs du mal* à la production de *Capitale de la douleur*, il s'agit d'une préférence personnelle qui se révélait en une rencontre d'oeuvres, belle et inspiratrice; ce qui a participé

¹ <http://www.bibebook.com/search/978-2-8247-1058-7>

² <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>

³ https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mal_maux/48790.15-05-2018

intimement au cycle de la création poétique chez Paul Eluard dans *Capitale de la douleur*. Dans le cas d'Eluard, nous nous demandons s'il s'agit de pastiche, d'imitation ou plutôt de reminiscence d'un texte su par cœur, d'où notre interrogation : L'hypotexte des *fleurs du mal et de spleen de paris* éclaire t-il *Capitale de la douleur* ? Etant donné que toute œuvre n'a pas une naissance absolue.

Pour répondre à cette question , nous tenterons, de définir et de comparer la douleur chez Paul Eluard et Charle Baudelaire du moins d'en examiner les traits les plus saillants.

La douleur chez les deux poètes est très particulière qu'elle opère au sein du sujet poétique une confusion remarquable et inextricable entre le ressenti physique et le ressenti moral. Comme l'écrit très justement Roselyne Rey, « *la douleur, quand elle est intense, durable ou simplement chronique, implique toujours l'être tout entier : elle ne se limite pas à la partie dolente, mais c'est alors l'individu dans son unité qui est atteint, son caractère qui est assombri, sa lucidité intellectuelle qui est émoussée* »¹. Cette confusion entre les ressentis physique et moral de la douleur est d'ailleurs manifesté dans la correspondance de Baudelaire. La lettre du 6 mai 1861 que le poète envoie à sa mère et qui témoigne d'une douleur intenable, s'aggravant de jour en jour avec les progrès irrémédiables du mal.² De même pour Paul Eluard qui à l'âge de 17 ans, lors d'une cure en sanatorium pour soigner sa tuberculose. Obligé d'interrompre ses études pour rétablir une santé gravement menacée (1912)³.

D'autre part, la douleur Baudelairienne et Eluardienne se conjugue très souvent et très tôt avec un sentiment de solitude et de détresse irrémédiables, qui imprègne et fédère de nombreux poèmes des *Fleurs du Mal*. Dans *Le Mauvais Moine* par exemple et dans le poème *L'amoureuse* qui témoignent d'une rupture avant terme de la liaison amoureuse. Eluard décrivant une perception imaginaire de la réalité de la solitude d'Eluard, une solitude qui l'a plongé dans la plus totale obscurité. Les images de son Bonheur d'avec Gala le font aujourd'hui pleurer car il sait que ce bonheur a pris fin.⁴

¹ Roselyne Rey, *Histoire de la douleur*, Paris, Éd. La Découverte, 1993, p. 7.

² <http://Claude Pichois, Retour à Baudelaire, Genève, Slatkine, 2005 le chapitre intitulé « La maladie de Baudelaire »>.

³ <http://www.toupie.org/Biographies/Eluard.htm.15/022018>

⁴ <http://eluardexplique.free.fr/capitale/amoureuse.html.22/01/2018>

La douleur intérieure est née d'un profond sentiment de solitude et de l'impuissance aggravé par la terrible épreuve de la maladie et ressentis de manière particulièrement tragique marquant ainsi intimement la douleur de nos deux poètes, motivant les modalités d'écriture de la douleur dans l'oeuvre poétique de Baudelaire et d'Eluard. La pensée poétique, esthétique est fondée ou inspirée à partir de cette « réalité » négative et paralysante. Partant de ces données, notre travail suivra le cheminement suivant:

Le premier chapitre sera consacré à deux points essentiels. Nous commencerons par un état des lieux inhérent à la production et à la composition des deux recueils. Dans le deuxième point nous présenterons les concepts théoriques qui sous-tendent notre travail, portant sur la notion des types de l'intertextualité selon Gérard Genette et plus précisément l'hypotexte.

Le chapitre deux aura pour objet une présentation des poèmes significatifs, tout en les illustrant une analyse plus détaillée de certains thèmes et concepts dynamique à travers des images de ressemblances et de divergences de notre corpus.

Nous terminerons par une conclusion dans laquelle nous dresserons un bilan de la présente recherche ainsi que les résultats auxquels notre analyse du corpus a abouti.

CHAPITRE I
PRÉSENTATION
AUTEURS ET
RECUEILS

I.1.Charles BAUDELAIRE : Le poète malheureux

« *Ma chère mère, ma bonne maman, je ne sais que te dire, et j'ai toutes sortes de choses à te dire.*¹ ». C'est ainsi que Baudelaire commence une de ses nombreuses lettres à sa mère. Cette amorce épistolaire peut à elle seule résumer ce que furent les relations de Baudelaire avec sa famille : un perpétuel « *je t'aime moi non plus* ». On a trop souvent idéalisé la relation filiale qui unissait Baudelaire à sa mère et noircit les rapports entre le poète et son beau-père, M. Aupick. La mythologie familiale doit faire place, en réalité, à une histoire plus banale.

De son père, Baudelaire tient son goût des arts ainsi que son esprit libre et affranchi, voire anticonformiste. Mort alors que Baudelaire n'était qu'un enfant, il a laissé une forte trace dans l'esprit du poète. En février 1827, alors que Baudelaire n'a que 6 ans, Joseph-François meurt. Le jeune Baudelaire pleure ce père chéri et son souvenir va le hanter durant toute son existence. Cette mort prématurée l'a-t-elle traumatisé jusqu'à devenir « *le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé* » selon les mots de Nerval ? Rien ne permet d'aller aussi loin... Tout le reste est littérature. En tout cas, si le petit Baudelaire a regretté son père, la mère du poète fait, elle, son deuil bien plus vite...

La tentation de l'écriture L'existence quotidienne de Baudelaire est donc rude et douloureuse. Les relations familiales le laissent isolé. Mais le poète peut compter sur ses amis de l'Ecole normande : Prarond, Le Vavas seur, Chennevières, Dozon ou encore Buisson. Ensemble, ils veulent écrire et devenir célèbres. Les premières productions littéraires de Baudelaire datent de cette période. Les jeunes amis entreprennent de publier, à frais partagés, un recueil de poèmes. Baudelaire donne dans un premier temps quelques pièces. Ses amis veulent corriger ses textes. Baudelaire ne dit rien mais refuse d'être publié finalement avec eux, tant il a conscience, et ses camarades aussi d'ailleurs, de sa supériorité littéraire. C'est à cette période qu'ont été écrites de nombreuses pièces des *Fleurs du Mal*. Baudelaire use aussi d'excitants, s'intéresse aux effets de la drogue sur l'âme pour décupler ses pouvoirs et forces poétiques. Si la lyre le tente, les planches aussi

¹ <https://Lettre du 16 juillet 1839. Fiche téléchargée sur www.studyrama> 23/04/2018.

l'attirent : il participe ainsi à un projet de drame en vers, *Idéolus* (1843), qui sera finalement presque intégralement rédigé par Prarond. En 1846, il écrit *La Fanfarlo*, ouvrage qui dévoile le goût de Baudelaire pour l'univers de la femme, eu après son retour en France, en 1842, Baudelaire rencontra Jeanne Duval, dont il fit la «!*Vénus noire!*» de son œuvre, l'incarnation de la femme exotique, sensuelle et dangereuse, et qu'il aima durablement malgré leurs relations orageuses. Cette liaison n'empêcha pas le poète de s'éprendre de Marie Daubrun en 1847 et de Mme Sabatier en 1852. Il fit de cette dernière, pour laquelle il éprouva des sentiments tout éthérés, une figure spirituelle, la «!*Muse et la Madone!*» des *Fleurs du mal*.

En plus d'être poète et théâtral, il signe des articles de presse pour *Le Corsaire-Satan* et *L'Esprit public*. Il donne des comptes rendus, des essais humoristiques, et se fait surtout critique d'art ; il collabore à la rédaction de petits ouvrages satiriques, souvent malveillants, qui colportent nombre de ragots sur les mondains parisiens ou fustigent méchamment les médiocres auteurs à la mode. La plume s'exerce, se délie, commence à s'affirmer.¹

I.2. Paul ÉLUARD: le poète de la consolation

Paul Éluard est né à Saint-Denis le 14 décembre 1895. Son père Clément Eugène Grindel ouvre un bureau d'agence immobilière. Sa mère, Jeanne-Marie Cousin, est couturière.

Vers 1908, la famille s'installe à Paris. Éluard entre comme boursier à l'école supérieure Colbert. Il est contraint, à l'âge de seize ans, d'interrompre ses études, car il est atteint de tuberculose. Il reste hospitalisé jusqu'en février 1914 au sanatorium près de Davos. Il y rencontre une jeune russe de son âge : Helena Diakonova (Gala). La forte personnalité, l'esprit de décision, la culture de la jeune fille impressionnent le jeune Éluard qui prend avec elle son premier élan de poésie amoureuse, un élan qui se prolongera dans tous ses écrits. Devenu majeur le 14 décembre 1916, il épouse Gala dès le 21 février suivant .

¹ https://www.studyrama.com/IMG/pdf/Biographie_Baudelaire.pdf/23-04-2018

Le 11 mai 1918, il écrit à l'un de ses amis : « *J'ai assisté à l'arrivée au monde, très simplement, d'une belle petite fille, Cécile, ma fille* ¹ » En 1918, lorsque la victoire est proclamée, Paul Éluard allie la plénitude de son amour à une profonde remise en question du monde : c'est le mouvement Dada qui va commencer cette remise en question, dans l'absurdité, la folie, la drôlerie et le non-sens. C'est ensuite le surréalisme qui lui donnera son contenu. Juste avant les surréalistes, les dadaïstes font scandale. Éluard, ami intime d'André Breton, est dans toutes les manifestations Dada. Il fonde sa propre revue *Proverbe* dans laquelle il se montre obsédé par les problèmes du langage. Tous deux veulent bien contester les notions de beau / laid, mais refusent de remettre en question le langage lui-même.

En 1920, Éluard est le seul du groupe à affirmer que le langage peut être un « but », alors que les autres le considèrent surtout comme un « *moyen de détruire* ». En 1922, il promet à André Breton de « *ruiner la littérature* » et de ne plus rien produire. Le 24 mars 1924, il embarque à Marseille pour un voyage autour du monde. Le lendemain, paraît le recueil *Mourir de ne pas mourir* qui porte en exergue « *Pour tout simplifier je dédie mon dernier livre à André Breton* »². Il est de retour à Paris au début du mois d'octobre. Éluard se plie à la règle surréaliste résumée par cette phrase du Comte de Lautréamont : « *La poésie doit être faite par tous, non par un* »³

Dès 1925, il soutient la révolte des Marocains et en janvier 1927, il adhère au parti communiste français. C'est aussi l'époque où il publie deux recueils essentiels : *Capitale de la douleur* (1926) et *L'Amour la poésie* (1929). En 1928, malade, il repart dans un sanatorium avec Gala, où ils passeront leur dernier hiver ensemble. C'est à ce moment que Gala, qui était ouvertement la maîtresse de Max Ernst rencontre Salvador Dalí et quitte le poète pour le peintre. Paul Éluard dit à Gala : « *Ta chevelure glisse dans l'abîme qui justifie notre éloignement* »⁴.

Peu après, il fait la connaissance de Maria Benz, une artiste de music-hall surnommée "Nusch" avec qui il se maria en 1934. Il voit en elle l'incarnation même de la femme, compagne et complice, sensuelle et fière, sensible et fidèle. Exclu du parti

¹ <https://wordpress.com/2014/04/paul-eluard.pdf>.23/04/2018

² <http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/eluard-paul15/> 04/2018

³ *ibid*

⁴ *ibid*

communiste, il continue sa lutte pour la révolution, pour toutes les révolutions. Ambassadeur du surréalisme, il voyage dans toute l'Europe soumise à des régimes fascistes. L'année suivante, le bombardement de Guernica lui inspire le poème *Victoire de Guernica*. Pendant ces deux années terribles pour l'Espagne, Éluard et Picasso ne se quittent guère. Le poète dit au peintre : « *Tu tiens la flamme entre tes doigts et tu peins comme un incendie*¹ »

Éluard demande sa réinscription, clandestine, au parti communiste. Les vingt et une strophes de *Liberté*, publiés dans le premier numéro de la revue *Choix*, sont parachutées par les avions anglais à des milliers d'exemplaires au-dessus de la France. Avec Nusch, il multiplie tournées et conférences. Mais le 28 novembre 1946, pendant un séjour en Suisse, il reçoit un appel téléphonique lui apprenant la mort subite de Nusch, d'une hémorragie cérébrale.

En avril 1948, Paul Éluard et Picasso sont invités à participer au Congrès pour la paix à Wrocław (Pologne). En juin, Éluard publie des *Poèmes politiques* préfacés par Louis Aragon. L'année suivante, au mois d'avril, c'est en tant que délégué du Conseil mondial de la paix, qu'Éluard participe aux travaux du congrès qui se tient à Paris. En septembre, il est à Mexico pour un nouveau congrès de la paix. Il rencontre Dominique Lemort avec qui il rentre en France. Ils se marieront en 1951. Le 18 novembre 1952 à neuf heures du matin, Paul Éluard succombe à une crise cardiaque à son domicile, 52 avenue de Gravelle à Charenton-le-Pont. Les obsèques ont lieu le 22 novembre au cimetière du Père-Lachaise où il est inhumé. Le gouvernement refuse les funérailles nationales. L'écrivain Robert Sabatier déclare : « *Ce jour-là, le monde entier était en deuil* ». ²

I.3.contexte de publication des deux recueils

I.3.1.Les *Fleurs du Mal*

Avec *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire annonce quelques-uns des traits les plus marquants de la poésie moderne. Ses vers y respectent sans doute les règles les plus strictes de la prosodie classique, mais l'audace des figures de style, la précision dans l'analyse des mouvements de l'âme, un goût certain pour la provocation, tout cela mène à Rimbaud puis,

¹ <http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/eluard-paul.23/04/2018>

² <https://5cmaturite.files.wordpress.com/2014/04/paul-eluard.pdf.23/03/2018>

avec lui et avec quelques autres artistes comme Lautréamont et Mallarmé, à l'art poétique de notre temps.

Rappelons-le, *Les Fleurs du Mal* constitue l'unique recueil de vers composé par Baudelaire. Dès 1845, le poète annonçait la publication d'un livre qui devait s'appeler *Les Lesbiennes*. En 1848, Baudelaire se mit à préférer un autre nom pour son oeuvre, *Les Limbes*. À l'époque, il imaginait que ses poèmes devaient évoquer les sept péchés capitaux, péchés au-dessus desquels trônerait le mal suprême, l'Ennui. Ce n'est qu'en 1855 que Baudelaire choisit *Fleurs du Mal* pour intituler dix huit poèmes dans *La Revue des Deux Mondes*.

I.3.2. Capitale de la douleur 1926

Le recueil publié en 1926 devait d'abord s'intituler *L'Art d'être malheureux*, un titre qui avait d'ailleurs la préférence de Jean Paulhan. Ce premier choix, assez classique pour un poète surréaliste, inscrivait le recueil à la fois dans une tradition poétique antique et quelque peu érotique, mais aussi dans une forme pastichant déjà la poésie lyrique romantique (et peut-être, plus particulièrement, sa figure principale, Hugo, qui publia en 1877 *L'Art d'être grand-père*). On retrouve d'ailleurs ce pastiche de « poétique » dans le poème « L'Invention » de la première section du recueil.

Finalement, Eluard opta pour *Capitale de la douleur*, dont la connotation est nettement plus riche ; en premier lieu parce que ce titre évoque de façon assez immédiate le recueil publié par Baudelaire en 1857, *Les Fleurs du mal*, et inscrit donc le recueil surréaliste dans la lignée d'une modernité poétique (Paul Eluard admirait Baudelaire). On retrouve en effet un écho sonore en chiasme des termes Fleurs/douleur et Mal/capitale, mais on peut aussi rapprocher les termes Mal/douleur, deux substantifs qui acceptent une lecture physique et morale de leur signification.

C'est d'ailleurs là, la seconde richesse du titre choisi par Eluard, la plus grande connotation qu'ouvre les termes « capitale » et « douleur » : « capitale » peut évoquer la ville (autre référence implicite à la poésie de Baudelaire), mais aussi les majuscules d'imprimerie (qui traduisent souvent, dans les œuvres imprimées, des cris, des paroles fortes), ou encore, par son étymologie latine, le « *caput* », le chef = la tête ; souvenons que la peine capitale est bien celle qui coupe la tête... Le terme « douleur » peut quant à lui

aussi bien renvoyer à la douleur physique qu'à la douleur morale, mélanges de douleurs qui trouvera son accomplissement dans de nombreux poèmes du recueil.

Une fois franchi ce premier seuil, acceptant de se plonger dans la douleur du poète (*mais s'agira-t-il bien de cela ?*), le lecteur ouvre un recueil composé en quatre sections, dont les titres sont, pour certains, assez énigmatiques.

I.4.Composition des recueils

I.4.1.Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris, 1861.

1er poème : Au lecteur

Long poème qui sert d'avertissement. Idée que le lecteur des *Fleurs du mal* n'échappera pas à l'ennui. Il y a ensuite **6 sections** :

- ***Spleen et idéal*** : poèmes de 1 à 85

Il décrit la dualité de son être déchiré entre la soif d'un idéal et d'une pureté perdue et entre l'enlèvement dans les tourments du quotidien.

- ***Tableaux parisiens*** : poèmes de 86 à 103

La ville impose à Baudelaire sa laideur, son mal mais aussi le côté magique du lieu où l'on peut se perdre pour mieux se retrouver.

- ***Le Vin*** : poèmes 104 à 108

Première grande tentation : le vin et aussi les femmes galantes. Le vin permet de rêver qu'on accède à la libération, à un paradis perdu.

- ***Fleurs du mal*** : poèmes de 109 à 117

Tous les vices, tous les pêchers qui expriment le désespoir de celui qui contemple son corps, son cœur.

- ***Révolte*** : poèmes de 118 à 120

Idée que l'homme est revenu de toutes les tentations, il est écoeuré et s'adonne au blasphème, aux injures. Il

s'adresse à Satan qui représente la déchéance.

- ***La Mort*** : poèmes de 121 à 126

Dernier pari du poète, ultime tentation qui dénote l'espérance d'un salut. Le dernier espoir est la mort¹.

I.4.2 Capitale de la douleur

-Répétitions

Le recueil publié en 1926 reprend, pour la plupart, des poèmes déjà publiés en plaquettes à partir de 1922, et dont certains ont été écrits dès 1914 (pendant la Grande Guerre). Ainsi de la première section, *Répétitions*, qui a été publié en 1922, accompagné de gravures de Max Ernst, que le poète venait de rencontrer.

Le titre de cette section renvoie à deux lectures possibles, le terme, au pluriel, évoquant à la fois les répétitions théâtrales, donc une sorte de préparation à quelque chose qui va suivre, de plus abouti, de plus définitif ; et en même temps, les répétitions, ce sont ces choses que l'on redit, que l'on est parfois obligé de redire pour se faire entendre (on verra par exemple plus loin que cette section comporte plusieurs titres répétés). Mais que l'on redit forcément différemment.

- Mourir de ne pas mourir

La deuxième section du recueil est une référence aux paroles de Sainte Thérèse d'Avila, « *que muero porque no muero* », que l'on peut replacer dans leur contexte : « *Je vis sans vivre en moi, / Et j'aspire à plus haute vie, / Et que je meure de ne mourir pas* »¹

Le titre chapeautant ainsi cette deuxième section du recueil trahit de la part du poète le désir d'en finir ; c'est d'ailleurs à ce moment-là qu'il entreprendra son « *voyage idiot* » en Asie, un voyage à lire comme une petite mort sociale et amoureuse.

Ce choix de la sainte mystique engage aussi à une lecture plus spirituelle, sans dire religieuse, de cette partie du recueil. Notons cependant qu'Eluard supprime les marques de la première personne (trop lyrique ?), mettant les verbes à l'infinitif, ce qui leur donne une portée plus générale.

-Les petits justes

Cette troisième section, initialement publiée à la suite de *Mourir de ne pas mourir* en mars 1924, regroupe onze poèmes courts, non titrés, mais numérotés de 1 à 11 en chiffres romains, et dont le sens demeure assez énigmatique. Le titre de la section en lui-même

laisse le lecteur pensif ; on sait que dans la *Bible*, les Justes sont les hommes fidèles à Dieu. Mais de quelle fidélité, et de quels hommes s'agit-il ici ?

L'on pourrait aussi évoquer l'expression « petit juste » qui, au XVIII^e siècle, servait à définir une robe simple, près du corps (à l'opposé des robes à crinoline), et qui pourrait alors faire référence à la simplicité des textes, pièces courtes et dépouillées, comme collées au corps (et au cœur) du poète.

Enfin, on ne peut manquer de s'interroger sur la signification du substantif « *justes* » : est-il question ici de justice, ou de justesse ? Est-ce une manière pour le poète de signifier que le poème le plus court est aussi le plus précis ?

-Nouveaux poèmes

La dernière section du recueil est celle qui propose, comme son titre l'indique, le plus de poèmes inédits, même si certains ont déjà été publiés (en ce sens, le titre est en partie trompeur...).

Dans tous les cas, ces « Nouveaux poèmes » évoquent sans doute possible un renouveau, une possibilité d'espoir peut-être, une nouvelle énergie. Le titre redonne par ailleurs toute son intégrité au genre même, les « poèmes » étant clairement nommés.

Une fois cette première classification opérée, il est possible à présent d'étudier plus avant les titres mêmes des poèmes ; pour cela, il pourra être utile de se référer à la table des matières, même si elle est en partie infidèle, car elle attribue aux poèmes sans titre des titres relevés à partir des incipit des textes, ce qui est trompeur bien sûr quant aux intentions du poète, car choisir de ne pas titrer ses textes, c'est aussi choisir de ne pas proposer de fil conducteur au lecteur¹.

¹ <https://www.elettra.fr/menus-propos/une-leon-sur-eluard-notee-23/03/2018>.

Chapitre II

ASPECT

METHODOLOGIQUE ET

POLÉSEMIE

TITROLOGIQUE

II.ASPECTS METHODOLOGIQUE

Dans ce chapitre, nous allons abordé la notion de l'intertextualité plus précésiment le concept de l'ypotexte selon différents théoriciens, puis nous allons analysé par thème quelques poèmes des deux poètes, ceux qui nous ont interpellés.

II.1Les cinq types de relations transtextuelles

« *Il n'est pas d'œuvres littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, (...) certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres* »¹. Nous avons choisi d'introduire ce chapitre par cette citation, étant donné que le corpus choisi est fortement intertextuel.

Le terme d'Intertextualité répandu et utilisé en France vers 1967 dans le discours littéraire par Julia Kristeva est lié au dialogisme et polyphonie de Michael Bakhtine, le concept apparaît pour la première fois dans un article consacré à Bakhtine intitulé « *Bakhtine, le mot le dialogue et le roman* » et publié dans critique en 1967, cet article sera repris ensuite dans son ouvrage *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*. Kristeva décrit l'intertextualité comme étant un processus indéfini, une dynamique textuelle, où il est question de traces, souvent inconscientes et difficilement isolables.

Ainsi, le texte se réfère, non seulement, à l'ensemble des écrits (littéraires et non littéraires), mais aussi (et surtout), à la totalité des discours (sociaux et autres) qui l'environnent. Les théoriciens du groupe Tel Quel, dont Kristeva est membre avec notamment Philippe Sollers et Roland Barthes, adoptent cette nouvelle notion, tout en la reformulant pour l'adopter à leur propre vision, Ph. Sollers, la définit comme suite: « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* »².

¹ Genette Gérard, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. p.18

² Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble, textes réunis*, Paris, Seuil, 1971, p.75.

Les études de Laurent Jenny et d'Antoine Compagnon font montre d'une volonté de délimitation des frontières du champ intertextologique et de clarification théorique. C'est cependant avec la parution de l'ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré*, en 1982, que le terme « intertextualité » se déplace officiellement du côté de la poétique. Gérard Genette y effectue une saisie fortement restreinte du concept, en l'inscrivant dans une typologie générale des différentes formes de relations que le texte entretient avec d'autres textes. Il propose le terme « transtextualité », objet même de la poétique, selon lui, et qu'il définit comme « *tout ce qui [...] met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes*¹ » pour désigner l'ensemble des catégories générales dont relève chaque texte. De cette typologie, Genette dégage deux pratiques: la coprésence et la dérivation (par transformation d'un texte ou imitation d'un style). Cette « catégorie-mère » regroupe plus précisément cinq types de relations transtextuelles.

Le premier est Y intertextualité, qu'il définit par « *une relation de coprésence effective d'un texte dans un autre* »² et qui regroupe les pratiques de la citation, du plagiat et de l'allusion. Le second 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 entretient avec ce qu'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissement, etc*³. » Le troisième type est la métatextualité, soit « *la relation [...] de commentaire, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer*⁴ ». Le quatrième, qui fait à cet égard l'objet de *Palimpsestes*, est l'hypertextualité, qu'il définit par « *toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire*⁵. » Le cinquième et dernier type, soit Y architextualité, constitue « *l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes [...] dont relève chaque texte singulier*⁶. »

¹ G. Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.p: 7

² *ibid* .p 8

³ *ibid* p10

⁴ *ibid*p 11

⁵ *Gibid*p 13

⁶ *ibid*. P. 7

La formalisation de Gérard Genette lève le voile sur de nombreuses ambiguïtés dont la définition de l'intertextualité était auparavant affligée. Elle permet, entre autres, une distinction entre les relations de coprésence et les relations de dérivation, relations qui étaient antérieurement confondues par les théoriciens de l'intertextualité. Il apparaît en effet que Genette privilégie la composante relationnelle pour désigner l'intertextualité, au détriment de la dynamique transformationnelle de la notion, qu'il transfère du côté de l'hypertextualité.

L'intertextualité est alors : « *sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, [...] la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique [...] [le] plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale [...] l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable*¹ ». Qu'elle se manifeste sous la forme de la citation, du plagiat ou de l'allusion, l'intertextualité se caractérise par la présence d'un texte A dans un texte B, contrairement à l'hypertextualité, qui engage la dérivation d'un texte A pour donner lieu à un texte B, sans toutefois que A se retrouve nécessairement dans B .

L'hypertextualité n'implique donc pas une coprésence, mais une transformation :

« *J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par la transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation.*² » En insistant sur les termes « transformation » et « imitation », Genette met en évidence un fait essentiel, et auparavant négligé, de la réalité intertextuelle : « *le détournement de la littérature antérieure. L'hypotexte ou l'intertexte sont par ailleurs, explicitement ou implicitement, repérables dans le texte, ce qui dissocie l'approche de Genette des approches extensives de l'intertextualité* ». ³

¹ G. Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982. p. 8

² G. Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982. p.16

³ Julia Hains, *Une poétique de l'intertextualité fragmentée*.2011, p.110

La pratique de coprésence est reprise par Tiphaine Samoyault dans un ouvrage intitulé *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*. Samoyault, établit une nouvelle typologie à cette pratique intertextuelle, en lui assemblant des phénomènes d'intégration et de collage : « Cette typologie concrète, fondée sur l'analyse du lieu entre les deux textes en présence, à l'intérêt de mettre l'accent sur les facteurs d'hétérogénéité textuelle ». Les opérations d'intégration se distinguent des opérations de collage par leurs différentes formes d'absorption de l'hypotexte »¹.

Notre analyse sollicitera, donc, plus particulièrement les notions de coprésence et de dérivation; entre la transformation d'un texte et l'imitation d'un style, qui sont très présentes dans l'œuvre de Paul Eluard.

II.2. La polysémie titrologique

II.2.1. *Les Fleurs du Mal*

Les Fleurs du Mal est un titre particulièrement heureux. Il renvoie à la beauté en germe dans la perversité, mais aussi à celle que recèle la souffrance physique ou morale dont on peut être la victime. Cette beauté, des poètes romantiques comme Byron s'étaient déjà chargés de la révéler; en ce sens, Baudelaire s'inscrit dans une tradition qui avait fait de Satan le plus splendide des anges. Mais le titre rappelle aussi que la fleur d'un objet en désigne l'essence; et, de fait, Baudelaire a décrit, dans son recueil, à la fois la cause première du mal, c'est-à-dire l'Ennui, et ses effets les plus pervers.

A l'origine, Baudelaire avait d'autres titres en tête pour son recueil. Il le nomma premièrement *Lesbiennes* (en 1845); faisant ainsi référence à Sapho, la poétesse Grecque qui enseignait l'art aux adolescentes de l'île de Lesbos (située sur la mer Egée). Ce titre intrigant visait également à exciter les lecteurs et faire voyager leurs esprits dans un périple de confusion.

Plus tard en 1848, Baudelaire renomma son recueil *Les Limbes* en référence au lieu où résideraient les âmes des innocents qui moururent sans toutefois recevoir le sacrement du baptême (portée religieuse du recueil).

¹ Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, 128p.

Dans le titre *Les Fleurs du mal*, le « mal » de Baudelaire fait référence à :

Un mal social: le mal que ressent l'individu déchu, abandonné de la société.

Un mal métaphysique: mal ressenti non pas par l'individu mais par son âme, qui ne croit pas en l'existence du Dieu vivant. C'est le mal d'une âme angoissée.

Un mal moral: ceci représente la maladie morale de l'être qui a un goût surprenant pour la souffrance et le malheur.

Le titre final du poème, *Les Fleurs du mal*; représentera donc en fin de compte la beauté qui existe dans le mal. Dans sa poésie, Baudelaire transpose l'expérience coercitive de l'âme humaine en proie aux malheurs de son existence.¹

II.2.2. Capitale de la douleur

Avant de s'occuper du livre plus en détail, il faut essayer de répondre à la question qui frappe le lecteur : pourquoi le livre qui devait d'abord être intitulé *L'art d'être malheureux* porte finalement la dénomination *Capitale de la douleur* ? La première réponse s'impose immédiatement : comme l'auteur vécut la première guerre mondiale et comme il réunit sa poésie, il peut faire allusion au Paris assiégé, aux souffrances guerrières, en plus, nous rencontrons une analogie dans le poème intitulé *Les armes de la Douleur* publié en 1942, par lequel il voulait capter les douloureux faits divers, qui apparaissaient chaque jour dans des journaux, par une transcription poétique.

Dans cette capitale au milieu de la guerre, la poésie représente l'arme dans les mains du poète contre la douleur. Mais tout en observant la naissance du recueil dans le contexte littéraire, avant de publication de *Capitale de la douleur* le monde a déjà connu les structures urbaines présentées par Walt Whitman. Eluard a même avoué de s'être inspiré par la création du poète américain. De plus, dans la littérature française nous pouvons trouver les conceptions urbaines des unanimistes Jules Romains ou Georges Chennevière. Ainsi inspiré par ses prédécesseurs, Eluard pouvait créer une ville de sa poésie (en présentant l'élément le plus significatif de sa poésie, la capitale métaphorique de son ouvrage) qui est rempli par sa propre douleur.

¹ <http://www.etudier.com/fiches-de-lecture/les-fleurs-du-mal/document.htm>/consulté le 12/01/2018

Rappelons encore qu'il a publié son recueil après le retour d'un voyage dont le but avait été d'oublier des souffrances et des douleurs vécues. La troisième explication du titre, nous pourrions la trouver dans une nouvelle ère littéraire qui est née en 1924 – le surréalisme. Selon la vision surréaliste, il ne s'agit pas de la capitale urbaine mais ce capitale peut représenter la lettre capitale, de cette façon, le poète pouvait créer une liaison aléatoire des mots. A la fois, si nous regardons le titre, il ne porte pas d'article, ainsi il pourrait s'agir aussi de l'adjectif, et en changeant l'ordre de mot (et le surréalisme est un courant qui aime le changement de l'ordre), nous obtiendrions un nouveau titre *De la douleur capitale* qui se réfère à la grandeur de la douleur. Et le cliché poétique acquiert une nouvelle dimension.

Si nous voulions saisir le message du recueil, nous pourrions le définir comme l'essai ou l'aspiration de comprendre tout ce qui est beau, ravissant et bénéfique. Le poète exhorte par son livre à la sensibilité dans laquelle il voit le moyen contre la douleur et l'aliénation de l'homme en général. Nous pourrions constater entre autre que le recueil culmine par la dernière strophe du poème *Celle de toujours* qui est en même temps la dernière strophe de tout le livre ; sans doute, elle n'est pas choisie par hasard parce qu'elle résume la vision poétique d'Eluard.

Comme nous le révèle le titre, il s'agit d'un poème qui contient les motifs habituels de l'univers poétique – le chant, la bouche, le corps humain, les astres, alors il s'agit des motifs « ordinaires » : le poète présente au lecteur toute la sensibilité de son âme qui devient l'âme de son oeuvre : « *Je chante la grande joie de te chanter,/La grande joie de t'avoir ou de ne pas t'avoir,/La candeur de t'attendre, l'innocence de te connaître,/O toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance,/Qui supprimes l'absence et qui me mets au monde,/ Je chante pour chanter, j'aime pour chanter/ Le mystère où l'amour me crée et se délivre./Tu es pure, tu es encore plus pure que moi-même.* »¹ » Sous les mots du poète nous pourrions trouver n'importe quelle femme, mais à la fois aussi la poésie qui apporte la grand joie de pouvoir chanter toutes les choses, personnes, sentiments², etc.

¹ Paul Eluard : *Capitale de la douleur*, Paris : Gallimard 1966, pp.140-141

² Ibid, p.140-141.

III.1. De l'influence à l'inspiration

Notre démonstration s'organise suivant trois moments, de façons à circonscrire le Baudelaire d'Éluard. Dans un premier temps, nous analyserons Éluard comme lecteur de Baudelaire ; cette étape liminaire nous permet d'insérer la lecture d'Éluard dans son temps, et ainsi de faire la part de ce qui relève de l'intertextualité. Cette première partie s'attache à faire l'histoire d'une lecture aux Fleurs du Mal. Cette enquête prend la forme d'une biographie intellectuelle. Après le Baudelaire dont Éluard est familier, nous nous intéressons à la présence d'un Baudelaire dans Éluard imprégné. S'intéresser à l'influence de Baudelaire sur Éluard. Dans un troisième et dernier temps, notre analyse s'attache à une étude proprement textuelle et aux souvenirs de l'œuvre de Baudelaire dans celle d'Éluard, des poèmes examineront des références et le nœud intertextuel au sein duquel se trouve souvent prise l'œuvre de Baudelaire.

III.2. L'ypotexte du projet éluardien à l'horizon baudelarien:

Privé d'études par une santé précaire, Éluard s'est constitué une culture qui l'a nourri en profondeur, à l'écart des conventions de son époque [...] Les textes de jeunesse montrent l'inspiration prise chez Verlaine et chez Laforgue, mais c'est dans l'œuvre de Baudelaire que le poète puise l'impulsion la plus durable. Par-delà cet apprentissage, Baudelaire reste celui qu'Éluard déclare son « poète préféré¹ » en réponse à l'enquête parue dans *Littérature* en avril 1922.

Sa poésie est une source vive de (re)création, ce que souligne le « Miroir de Baudelaire » en 1939, repris la même année dans *Donner à voir*. Il s'agit de la préface d'une anthologie² ; Éluard y exalte le dépassement de la souffrance : « *Malgré la solitude, malgré la pauvreté, malgré la maladie, malgré les lois, il avoue, il avoue, il combat. [...]*

¹ Cité dans GATEAU Jean-Charles, *Paul Éluard ou le frère voyant*, Paris, Robert Laffont, 1988.

² Elle comportait de textes choisis parmi Les Fleurs du Mal, Le Spleen de Paris, La Fanfarlo, Les Paradis artificiels, la critique d'art, les journaux intimes, ainsi que quelques lettres.

Ce goût du Malheur fait de Baudelaire un poète éminemment moderne »¹. L'accent est mis sur l'enjeu essentiel : mal, malheur, douleur, autant de violence du monde que la poésie se propose d'affronter. Dans *Capitale de la douleur*, la dialectique du désespoir et de l'espoir pose la question de ce que *peut* la poésie. En examinant la présence de souvenirs baudelairiens qui affleurent, nous réfléchirons ainsi à la façon dont le recueil entrelace éthique et esthétique, faisant du poème le lieu même où changer sa règle d'existence.²

Éluard a d'abord lu Baudelaire dans les *OEuvres complètes* publiées par Michel Lévy de 1868 à 1870. Au début du XXe siècle, *Les Fleurs du Mal* bénéficiait de rééditions nombreuses[...] Toutefois, au moment où s'élabore ce qui deviendra *Capitale de la douleur*, on remarque un beau volume illustré du *Spleen de Paris*, publié au Cercle du Bibliophile en 1921³. Le projet d'épilogue imaginé par Baudelaire consonne avec le titre même du recueil :

*Le coeur content, je suis monté sur la montagne
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,
[...]
Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.p110*

Ce « Je t'aime, ô capitale infâme ! » fait écho aux « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal* que Baudelaire ajoute en 1861[...] Il n'est pas impossible qu'Éluard ait voulu égaler le dyptique de Baudelaire en un projet tout personnel, un unique recueil moderne de vers et de prose, dans lequel la ville sert de décor et de symbole à la vie humaine bouleversée par la Grande Guerre, sur fond de révolution industrielle, théâtre de l'émergence d'une beauté autre. Éluard a conservé l'effet de miroir produit par les doublets des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, tels que « La Chevelure » ou « L'Invitation au voyage ». À sa façon, il redouble un certain nombre de titres de *Capitale de la douleur*, comme un clin d'oeil, car les poèmes ne développent pas les mêmes motifs [...] De même,

¹ ÉLUARD Paul, « Charles Baudelaire », in *OEuvres complètes*, t. I, édition de Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 915-916.

² Corinne Bayle a publié Paul Éluard. *Le Coeur absolu* (Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013).

³ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*. Petits Poèmes en Prose, avec un portrait du poète gravé en frontispice et 30 eaux-fortes par Amery Lobel, ornements typographiques dessinés et gravures sur bois par Louis Jou, Paris, Le Livre du Bibliophile, G.& R. Briffaut, 1921.

on retrouve une musicalité comme chez Baudelaire dans les échos, « Crépuscule du soir » et « Crépuscule du matin », ou « Chant d'automne » et « Chanson d'après-midi », avec les séries de poèmes liées au dire : « La parole », « Poèmes », « Bouche usée », « Ta bouche aux lèvres d'or », « La bénédiction », « La malédiction », « Silence de l'Évangile », « Celle qui n'a pas la parole ». En outre, *Capitale de la douleur* contient cent treize poèmes, ce chiffre signale la concurrence plus ou moins consciente avec *Les Fleurs du Mal* qui comportait cent poèmes pour l'édition de 1857[...] L'euphonie des titres des recueils (Fleurs/douleur, Mal/Capital(e)) n'est pas fortuite, outre le croisement probable avec « capitale infâme ». [...] Éluard s'accorde librement au jugement exprimé par la biographie d'Eugène Crépet, *Baudelaire*, parue en 1906, chez Léon Vanier, rééditée en 1912, qui exalte ces textes sur le même plan que les vers : *Ces poèmes en prose, d'une conception toujours originale et d'une forme souvent exquise, sont assurément, après Les Fleurs du Mal, la plus précieuse partie de son œuvre. il y a par endroits, atteint à la perfection*¹. Dans ce laboratoire poétique qu'est *Capitale de la douleur*, à l'instar de Baudelaire, Éluard a préféré le poème en prose construit comme un rêve au pur récit de rêve surréaliste. L'hypotexte permet de mesurer l'originalité, une prise de position autre, une espérance de voir la vie changée par la poésie, contre un sentiment d'exil spleenétique et radical.²

III.3. l'hypotexte des titres : Des titres *élastiques*³ de haut degré :

Un poème de Eluard affirmant «*je suis bien le frère de charles*»⁴; Jean- charles GATEAU fait remarque que le titre de capital de la douleur est «une formulation retourné comme un gant»⁵ du titre spleen de paris. Par le pouvoir du lexique on a pu distinguer ce qui suit:

"Paris" dans les fleurs du mal et spleen de paris de Baudelaire ;est un nom propre ,un métropole qui se réfère a un pays bien spécifique devient "capitale" dans la capital de la douleur de Paul ELUARD; un nom générique mais aussi qui se réfère a une multitude de villes.

¹ CRÉPET Eugène, *Baudelaire*, Paris, Léon Vanier, 1906, p. 129.

² Corinne Bayle a publié Paul Éluard. *Le Coeur absolu* (Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013).

³ Nous avons emprunté ce concept du professeur Stéphane Gallonde, Université Rennes c'est un titre qui reflète l'état d'ame; Sens 1 Qui a de l'élasticité. Synonymes : extensible, malléable ,sens 2 Souple, facilement adaptable.

⁴ Jean- charles GATEAU, *Paul Eluard ou le frère voyant*, p.92

⁵ Jean- charles GATEAU, "*Capitale de la douleur*" de paul Eluard ,p. 20

De même le substantif "spleen" qui par définition du dictionnaire du Robert, un mot anglosaxon qui veut dire "le dégoût" "mélancolie sans cause" est remplacé par le substantif "douleur" pour intégrer dans son sens la douleur morale, le même sens de "spleen".

Ainsi les syllabes qui renferment les deux derniers mots des deux titres "malheur" et "mal": "al" et "eur" sont les composants du mot "malheur". Aussi, le mot "capitale" provient du latin "caput" la tête, la haut du corps, ce qui signifie la peine capitale, la douleur capitale pour interpréter l'intensité de la peine et de la souffrance des poètes.

III.4 Etude thématique

III.4.1 La mort

Le corpus que nous allons étudier est composé de deux poèmes lyriques qui évoquent la mort de façons différentes: les deux textes sont des sonnets: le poème « La Mort des Amants », extrait du recueil *Les Fleurs du Mal*, publié par Charles Baudelaire en 1857:

La Mort des Amants

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,

Des divans profonds comme des tombeaux,

Et d'étranges fleurs sur des étagères,

Ecloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,

Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,

Qui réfléchiront leurs doubles lumières

Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,

Nous échangerons un éclair unique,

Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,

Viendra ranimer, fidèle et joyeux,

Les miroirs ternis et les flammes mortes.

Le deuxième texte, écrit envers libres est intitulé « Notre Vie » et est extrait du recueil *Le Temps déborde*, publié en 1947 par Paul Eluard:

*Notre vie tu l'as faite elle est ensevelie
Aurore d'une ville un beau matin de mai
Sur laquelle la terre a refermé son poing
Aurore en moi dix-sept années toujours plus claires
Et la mort entre en moi comme dans un moulin*

*Notre vie disais-tu si contente de vivre
Et de donner la vie à ce que nous aimions
Mais la mort a rompu l'équilibre du temps
La mort qui vient la mort qui va la mort vécue
La mort visible boit et mange à mes dépens
Morte visible Nusch invisible et plus dure
Que la faim et la soif à mon corps épuisé
Masque de neige sur la terre et sous la terre
Source des larmes dans la nuit masque d'aveugle
Mon passé se dissout je fais place au silence.p130*

Ces textes présentent un thème commun, celui de l'amour confronté à la mort, que nous étudierons en interrogeant particulièrement les registres, l'énonciation et le jeu des images présents dans ces textes.

En effet, ces deux poèmes ont pour point commun la mort de l'être aimé, cependant chaque poète envisage différemment cette mort, et donc ses liens avec l'amour.

D'une part, chaque poète s'adresse à un être cher et lui exprime ses sentiments : le registre de ces deux textes est donc lyrique, comme nous pouvons le voir chez Baudelaire au vers 11 « un long sanglot, tout chargé d'adieux ». Ce registre lyrique est appuyé par le champ lexical de la mort, présent dans les deux textes. En effet, dans « Notre vie », Eluard parle d'une vie « ensevelie » (v.1) et de « la terre qui a refermé son poing » (v.3) ; chez

Baudelaire, on peut noter l'utilisation du terme « tombeaux » (v.2) .En effet, ils déplorent la perte de la femme aimée : la mort de Nush est une « source de larmes dans la nuit » (v. 12) ces deux poèmes souligne la souffrance des poètes, due à leur séparation avec la femmeaimée.

Cette construction sous forme de dialogue montre bien la séparation, difficile, des poètes avec la femme aimée auxquelles ils s'adressent directement. Chez Baudelaire, on peut remarquer que le « nous » reste présent tout au long du poème : la mort n'est pas vécue comme une séparation, mais au contraire comme une fusion des deux êtres aimés,. Chez Eluard, la confrontation du présent et du passé simple amplifie sa douleur, comme dans ces deux vers construits autour de cette confrontation : « Notre vie tu l'as faite elle est ensevelie » . Baudelaire, lui, emploi les temps du futur (« nous aurons » (v.1), « nous échangerons » (v.10), « viendra » (v.12)) : c'est une anticipation qui montre un désir d'atteindre cette fusion dans la mort future.

Les poètes réagissent différemment à la mort, mais continuent d'éprouver un amour sans failles , Nous nous trouvons donc face à une imagerie double de la mort, mais aussi une imagerie double de l'amour. ¹

¹<http://www.etudier.com/dissertations/Corpus-Po%C3%A9sie-Ronsard-Eluard-Baudelaire/110775.html> consulté le 15/02/2018

III.4.2. La femme

Dans la brume où des verres d'eau s'entrechoquent, où les serpents cherchent du lait, un monument de laine et de soie disparaît. C'est là que, la nuit dernière, apportant leur faiblesse, toutes les femmes entrèrent. Le monde n'était pas fait pour leurs promenades incessantes, pour leur démarche languis-sante, pour leur recherche de l'amour. Grand pays de bronze de la belle époque, par tes chemins en pente douce, l'inquiétude a déserté.

Il faudra se passer des gestes plus doux que l'odeur, des yeux plus clairs que la puissance, il y aura des cris, des pleurs, des jurons et des grincements de dents.

Les hommes qui se coucheront ne seront plus désormais que les pères de l'oubli. À leurs pieds le désespoir aura la belle allure des victoires sans lendemain, des auréoles sous le beau ciel bleu dont nous étions parés.

Un jour, ils en seront las, un jour ils seront en colère, ai-guilles de feu, masques de poix et de moutarde, et la femme se lèvera, avec des mains dangereuses, avec des yeux de perdition, avec un corps dévasté, rayonnant à toute heure.

Et le soleil reflurira, comme le mimosa.p111

Paul Éluard

CAPITALE DE LA DOULEUR ,1926

Le poème débute par une phrase qui permet de dessiner un cadre, « Dans la brume où les verres d'eau s'entrechoquent » : la brume est ce qui fait obstacle au regard, à la communication, elle est l'indice d'un malaise que confirme la suite de la phrase. En effet, le mot « eau » ne permet pas de rétablir la transparence car les chocs, outre qu'ils dénotent une certaine violence, troublent la limpidité de l'eau. Composé de brume et d'eau, cet univers est aussi curieusement incolore. Le malaise que l'on ressent d'emblée est confirmé

par une deuxième proposition subordonnée « où des serpents cherchent du lait » par la présence toujours inquiétante de l'animal biblique. Après un effet d'attente apparaît la proposition principale, « un monument de laine et de soie disparaît ». Comment comprendre cette image qui associe des matières, la pierre et les tissus, si différentes ? On peut lire la « laine et la soie » comme une métaphore de la femme dans sa double dimension maternelle et amoureuse : la laine est enveloppante et protectrice, la soie est sensuelle et séductrice.

Le dernier paragraphe est séparé du reste du poème par un espace et il n'est composé que d'une seule phrase, brève ; deux éléments qui accentuent l'effet de clôture. « Et le soleil reflurira, comme le mimosa. » L'astre et la fleur, boules jaunes jumelles expriment un retour à l'équilibre, le retour à une harmonie entre le ciel et la terre, un monde qui grâce au soleil a retrouvé ses couleurs. Le « et », à nouveau consécutif, dit sans ambiguïté que c'est la lumière émise par la femme qui rallume le soleil et sauve le monde de la destruction. C'est une approbation de ce nouveau statut de la femme.¹

« La chevelure » est un poème de Baudelaire issu de la section « Spleen et Idéal » des Fleurs du Mal. La femme est un des thèmes principaux dans Les Fleurs du Mal de Baudelaire. Le pouvoir évocatoire de la chevelure passe par un rythme incantatoire.

La chevelure

*Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !
La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !*

¹ 1ère publication en 1925 dans la revue belge "Le disque vert" Etudes et ressources pour l'Agrégation de Lettres Modernes.

*Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
 Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.
 J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
 Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;
 Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !
 Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
 De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :
 Un port retentissant où mon âme peut boire
 A grands flots le parfum, le son et la couleur ;
 Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
 Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
 D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.
 Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
 Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;
 Et mon esprit subtil que le roulis caresse
 Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
 Infinis bercements du loisir embaumé !
 Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
 Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;
 Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
 Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
 De l'huile de coco, du musc et du goudron.
 Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde
 Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
 Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !
 N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
 Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?*

P33

Les multiples «ô» vocatifs créent une forme d'incantation : on a l'impression d'entendre une prière adressée à une déesse. Ces interjections sont soutenues par l'enchaînement de points d'exclamation. Par exemple : « Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure ! Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir ! » . La chevelure est sans cesse transformée dans ce poème.

Dès l'entrée du poème, elle est métamorphosée par l'emploi d'un vocabulaire faisant référence à la bestialité : « toison moutonnante », « encolure » et « crinière ». A la fin de la première strophe, la chevelure se transforme à travers la comparaison : « Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir ». D'abord animale, la chevelure devient végétale puisque la métaphore filée de l'animalité laisse place à une imagerie de la nature : « forêt aromatique », « l'arbre », « sève », « mer d'ébène », « huile de coco », « l'oasis ». « la chevelure » est le titre du poème, celle-ci n'est finalement qu'un prétexte pour parler d'autre chose.

De fait, Baudelaire évoque immédiatement le parfum de la chevelure. Le parfum devient même omniprésent : on trouve quatre fois du terme « parfum » dans le poème, complétées par un champ lexical plus développé : « aromatiques », « senteurs confondues »... Or, comme dans « Parfum exotique », le parfum est vecteur du souvenir et de la rêverie. Ainsi, dans « La chevelure », On retrouve ainsi dans « La chevelure » les caractéristiques de l'exotisme cher à Baudelaire : La présence de pays lointains : « Asie », « Afrique ». La présence de la mer : « mer d'ébène », « voile », « rameur ». La présence du soleil et de la chaleur : (au sens propre : « brûlante Afrique », « l'ardeur des climats », « de flammes », « l'éternelle chaleur », et au sens sensuel du terme : « langoureuse Asie »). Nous constatons dans cette analyse que Baudelaire détourne le sujet initial du poème. Au lieu de nous parler de la chevelure, comme l'annonce le titre, il nous propose un voyage exotique.¹

Pour conclure la femme est sans cesse transformée, dans ces deux poèmes, elle est métamorphosée par l'emploi d'un vocabulaire faisant appel à une imagerie de la nature : La chevelure et la brume : un port: ou la femme devient un port vers l'ailleurs: à travers la contemplation et le voyage.

¹ <https://commentairecompose.fr/la-chevelure-baudelaire/> consulté le 15/02/2018

III.4.3. Le monde

« La courbe de tes yeux » de Paul Eluard est un poème extrait de son premier recueil : *Capitale de la douleur*, paru en 1926 et dédié à sa première femme : Gala, sa muse.

La courbe de tes yeux

La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur,

Un rond de danse et de douceur,

Auréole du temps, berceau nocturne et sûr,

Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu

C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu

Feuilles de jour et mousse de rosée,

Roseaux du vent, sourires parfumés,

Ailes couvrant le monde de lumière,

Bateaux chargés du ciel et de la mer,

Chasseurs des bruits et sources des couleurs,

Parfums éclos d'une couvée d'aurores

Qui gît toujours sur la paille des astres,

Comme le jour dépend de l'innocence

Le monde entier dépend de tes yeux purs

Et tout mon sang coule dans leurs regards.p125

Paul ELUARD, « Capitale de la douleur », (1926).

Nous verrons dans cette lecture analytique que ce poème d'Eluard qui célèbre la femme . La femme aimée vient celle qui permet la renaissance du poète et la création poétique .La femme est essentiellement décrite à travers ses yeux:La référence aux yeux est doublement marquée dans la première et la dernière stophe

Les yeux, au centre du poème, interagissent avec le cœur du poète : « *La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur* » (v. 1), « *Et tout mon sang coule dans leurs regards* » (v. 15). Ce chiasme traduit un partage entre le poète et la femme aimée, à travers les yeux et le cœur qui représentent Les yeux sont omniprésents. En outre, la forme circulaire renvoie à l'idée de plénitude et d'unité : « *tout* », « *toujours* » « *couvrant* », « *entier* ». La femme est tout pour le poète. Elle est divinisée par Paul Eluard. La femme apparaît comme une déesse toute-puissante et créatrice. Cette idée est soulignée par un bref champ lexical de la maternité et de la naissance : « *berceau* » (v.3), « *éclos* », « *couvée* » (v. 11).

La femme est associée au monde à travers la représentation des quatre éléments :

L'air , La terre ,L'eau, Le feu

Ses yeux donnent naissance au monde (« *Le monde entier dépend de tes yeux purs* et apportent la lumière .On retrouve dans cet hymne à la femme, sacralisée par le poète, l'influence du mouvement surréaliste auquel Paul Eluard a contribué. L'amour ouvre au contraire l'accès à la surréalité, la femme jouant le rôle de médiatrice entre le poète et le monde. A partir de la courbe de ses yeux, c'est tout un monde qui apparaît. Le poète et le monde dépendent de la femme qui donne vie à toute chose et apporte la lumière. On retrouve ce rapport étroit entre la femme et la nature dans d'autres poèmes d'Eluard, comme « *Tu te lèves* » (*Facile*, 1935) ou « Je t'aime »¹ .

Le Poison de Charles Baudelaire est un poème du recueil Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire, publié dans la section Spleen et Idéal. Il s'agit d'un poème écrit en heptasyllabes et en alexandrins, en quatre quintils.

Le poison

Le vin sait revêtir le plus sordide bouge

D'un luxe miraculeux,

Et fait surgir plus d'un portique fabuleux

Dans l'or de sa vapeur rouge,

Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,

Allonge l'illimité,

¹ <https://commentairecompose.fr/la-courbe-de-tes-yeux-eluard/> 25/02/2018

*Approfondit le temps, creuse la volupté,
Et de plaisirs noirs et mornes
Remplit l'âme au delà de sa capacité.*

*Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.*

*Tout cela ne vaut pas le terrible prodige
De ta salive qui mord,
Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remord,
Et, charriant le vertige,
La roule défaillante aux rives de la mort.p66
Spleen et Idéal, de Charles Baudelaire.1857*

Ce poème, faisant partie de *Spleen et Idéal* dans *Les Fleurs du Mal* a été écrit en 1857. Le poète fait ressentir, au travers des vers, un spleen qu'il essaye de fuir, d'oublier, en premier lieu par le vin, mais ensuite par l'opium et par les femmes. Le poison (avec un titre si évocateur) est l'image même des paradis artificiels de l'époque de Baudelaire.

Dans ce poème, nous trouvons, une façon animée et redondante de voir le monde, par un dédoublement de ce « poison » qui se présente sous plusieurs formes toujours accompagnées de quelque chose de « noir » : « soleil couchant », « nébuleux », « noir et mornes », « poison », « gouffres amers », « oublis », « vertige », « charriant » « mort », etc. Toutes ces formes de « poison » sont une façon, pour le poète, de se soulager¹.
« La courbe de tes yeux », à l'inverse du poème « Le Poison » :

*Comme le jour dépend de l'innocence
Le monde entier dépend de tes yeux purs
Et tout mon sang coule dans leurs regards,*

¹ <https://www.pimido.com/blog/nos-astuces/poison-charles-baudelaire-analyse-exemple-axe-etude-07-05-2018.html>

tandis que dans *Les Fleurs du Mal* :

*Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers*

Ce renversement fait mesurer la singularité Eluardienne et une confiance plus heureuse dans l'amour, fût-elle intermittente. Il ne s'agit plus de pastiche ou d'imitation, plutôt de reminiscences de textes sus par Coeur ainsi d'expérience proper du poètes.

III.4.4. Renaissance et résistance

Telle le phénix, l'oiseau qui renaissait indéfiniment, Eluard renaît à la vie et à la poésie, il se perpétue semblable à lui même de femme en femme. Ce poème est un véritable épithalame (poème composé à l'occasion d'un mariage) à l'adresse de Dominique qu'il épousera la même année.

Dominique aujourd'hui présente''

(Le phénix 1951)

*«Toutes les choses au hasard
Tous les mots dits sans y penser
Et qui sont pris comme ils sont dits
Et nul n'y perd et nul n'y gagne
5 Les sentiments à la dérive
Et l'effort le plus quotidien
Le vague souvenir des songes
L'avenir en butte à demain
Les mots coincés dans un enfer
10 De roues usées de lignes mortes
Les choses grises et semblables
Les hommes tournant dans le vent
Muscles voyants squelette intime*

Et la vapeur des sentiments
15 *Le coeur réglé comme un cercueil*
Les espoirs réduits à néant
Tu es venue l'après-midi crevait la terre
Et la terre et les hommes ont changé de sens
Et je me suis trouvé réglé comme un aimant
20 *Réglé comme une vigne*
À l'infini notre chemin le but des autres
Des abeilles volaient futures de leur miel
Et j'ai multiplié mes désirs de lumière
Pour en comprendre la raison
25 *Tu es venue j'étais très triste j'ai dit oui*
C'est à partir de toi que j'ai dit oui au monde
Petite fille je t'aimais comme un garçon
Ne peut aimer que son enfance
Avec la force d'un passé très loin très pur
30 *Avec le feu d'une chanson sans fausse note*
La pierre intacte et le courant furtif du sang
Dans la gorge et les lèvres
Tu es venue le voeu de vivre avait un corps
Il creusait la nuit lourde il caressait les ombres
35 *Pour dissoudre leur boue et fondre leurs glaçons*
Comme un oeil qui voit clair
L'herbe fine figeait le vol des hirondelles
Et l'automne pesait dans le sac des ténèbres
Tu es venue les rives libéraient le fleuve
40 *Pour le mener jusqu'à la mer*
Tu es venue plus haute au fond de ma douleur
Que l'arbre séparé de la forêt sans air
Et le cri du chagrin du doute s'est brisé
Devant le jour de notre amour
45 *Gloire l'ombre et la honte ont cédé au soleil*
Le poids s'est allégé le fardeau s'est fait rire
Gloire le souterrain est devenu sommet

La misère s'est effacée
La place où d'habitude je m'abêtissais
50 Le couloir sans réveil l'impasse et la fatigue
Se sont mis à briller d'un feu battant des mains
L'éternité s'est dépliée
Ô toi mon agitée et ma calme pensée
Mon silence sonore et mon écho secret
55 Mon aveugle voyante et ma vue dépassée
Je n'ai plus eu que ta présence
Tu m'as couvert de ta confiance.»p180

Il put publier le recueil "*Le phénix*" (décembre 1951), qui reçut ce titre parce que, comme cet animal fabuleux, cet oiseau unique de son espèce, qui vivait plusieurs siècles et qui, brûlé, renaissait de ses cendres, il se perpétuait semblable à lui-même dans cette nouvelle femme, comme il l'avait déjà fait grâce à d'autres, car elles étaient le seul moyen pour lui d'être en contact avec le monde, avec les êtres humains.

On trouve dans ce recueil le poème au titre significatif, "***Dominique aujourd'hui présente***".

Les quatre premières strophes : Dans la solitude, la chaîne des rapports entre le poète et le monde, entre le poète et les humains, du poète avec lui-même, cette chaîne a été rompue.

La première strophe exprime cette absence de communication réelle.
À la suite de la mort de Nusch, sa déréliction était telle qu'il a alors pensé se suicider, comme on le voit dans le poème "*La mort, l'amour, la vie*".

Soudain le ton change avec la ferveur de la formule «*Tu es venue*» qui marque l'étonnement dont le poète n'est pas encore revenu. Et cette formule est reprise quatre fois à intervalles réguliers, toutes les deux strophes, en tête d'une strophe pour lui redonner de l'élan. «*L'après-midi crevait la terre*» (vers 17) pourrait être une allusion à l'âge du poète (cinquante-quatre ans) qui s'estimait dans l'après-midi de sa vie. Mais c'en est plutôt une due au climat excessif du Mexique où sa rencontre avec Dominique a eu lieu, on constate que la formation du couple, la réapparition de l'amour, redonnent un sens aux choses qui sont éclairées à la double lueur des amants.

Le monde reprend alors ses inflexions: le poète est désormais «*réglé comme un aimant*» (le mot «*réglé*» venant contredire celui du vers 15). Il retrouve une force interne, il jouit de nouveau d'un magnétisme, d'une séduction. Les êtres et les choses s'organisent autour de lui comme les grains de limaille autour de l'aimant. Mais, aimant, il s'unit irrésistiblement à l'autre, le poète jouant sur les mots : l'aimant est aussi celui qui aime, l'amant. Il est aussi «*réglé comme une vigne*» qui est destinée à produire en un temps déterminé des fruits qui sont cause de plaisir, de jouissance, d'ivresse. Il redevient le poète capable de produire des oeuvres, sources de bonheur pour les autres. Désormais, la destinée du couple («*notre chemin*») se confond avec celle de l'humanité, de son avenir prolongé .

Le «*voeu de vivre*», qui n'était plus qu'abstrait, qui avait même été combattu par la tentation du suicide, désormais «*avait un corps*», formulation à laquelle on peut trouver deux sens : le poète est désormais soutenu par le désir que lui inspire le corps de Dominique car aimer c'est vouloir vivre autant que vit le corps aimé ; mais aussi, et d'une façon plus large, il redevient concret, il reprend de la consistance. Dominique redonne au monde la limpidité qu'il avait perdue..

On peut supposer, dans les deux premiers vers de la dixième strophe, un retour dans le passé, avant l'arrivée de Dominique, car les évocations sont de nouveau négatives. Nous sommes de nouveau reportés à la période de désespoir où le monde entier était paralysé, les hirondelles elles-mêmes, symbole de liberté, ne pouvant échapper à la prison des herbes devenues hostiles , l'automne, saison mentale autant que physique, semblant perpétuel, retenant les ténèbres. Ces deux vers donnent d'autant plus de relief aux deux suivants. «*Tu es venue*» est de nouveau répété, mais, cette fois-ci, au troisième vers. L'arrivée de Dominique est, toujours dans la même perspective, comparée à un printemps, à une fonte des neiges, à une débâcle, le fleuve libéré pouvant couler à la mer, autre symbole de la liberté, de l'amour, de la poésie,

Les trois dernières strophes présentent un mouvement différent. C'est sur un ton exalté que le poète célèbre maintenant la transfiguration qu'a connu le monde à ses yeux depuis qu'il est de nouveau amoureux..

Dans ce poème, on assiste plus spécialement à ce miracle de la transfiguration amoureuse par laquelle le monde est de nouveau possible. La forme même du texte montre que la poésie ne se fonde, chez Éluard, que par le surgissement de l'autre, par la présence d'un «toi» par rapport auquel le «moi» pourra commencer à être. Ce poème est parmi les derniers poèmes d'amour heureux d'Éluard.

Le poème L'Albatros, de Charles Baudelaire, est extrait de "Spleen et idéal", la deuxième partie du recueil Les Fleurs du mal. Cette partie évoque l'homme déchiré entre l'aspiration à l'élévation et l'attraction pour la chute, déchirement à l'origine de la tristesse nommée spleen, indissociable de la condition humaine et qui finit par triompher.

Ce poème a été inspiré à Baudelaire lors d'un voyage sur un navire qui devait le mener jusqu'aux Indes, mais qui finalement s'est achevé sur l'île Maurice. L'albatros traduit chez Baudelaire la conscience d'être différent des autres. Baudelaire a recours à une image très suggestive pour dépeindre sa propre condition dans une société qui l'ignore complètement.

L'albatros

*Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prendent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.*

*A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.*

*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !*

*Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.p09*

Charles Baudelaire Les Fleurs du mal

L'image de l'albatros capturé évoque l'idée d'un être totalement étranger au monde qui l'entoure. Baudelaire faisait partie de la génération des poètes maudits, c'est-à-dire non compris par les gens de son époque. Les trois premières strophes concernent l'albatros tandis que la dernière est dédiée au poète.

Le poème L'Albatros est fondé sur une double comparaison. L'albatros est personnifié étant donné que le poète est comparé à l'oiseau. Grâce à un réseau de personnification, les trois premières strophes comparent l'albatros à un roi déchu ("roi" vers 6), à un voyageur ailé tombé du ciel. La quatrième strophe explicite le symbole en faisant du poète, par une comparaison et une métaphore hyperbolique, un "prince des nuées" (vers 13) aux "ailes de géant" (vers 16). Exilé parmi les hommes, la vie de l'albatros apparaît donc comme une parabole qui définit l'existence du poète. Le poète et l'albatros sont associés dans la dernière strophe et cette association oblige à une réinterprétation : le voyageur ailé devient le poète, les hommes d'équipage : la foule et les planches : le théâtre social.

L'albatros est évoqué dans toute sa grandeur comme le confirme l'enjambement des vers 1 et 2 qui suggère l'immensité des espaces que l'albatros a à parcourir. Cette notion de grands espaces est renforcée par l'hyppallage du vers 2 ("vaste oiseau des mers" = oiseau des vastes).

- L'isolement, la solitude : Il y a le monde d'en haut et le monde d'en bas et la communication entre les deux est difficile, voire impossible.
- La situation de la victime : l'albatros mais en même temps, le poète est agressé par les moqueries des marins (vers 11 et 12) puis par l'archer et les huées (vers 14 15).
A prendre au sens physique et au sens moral du terme, la chute du poète oiseau est suggérée par des images symboliques : perdant la liberté dont il jouit quand il "hante la tempête" (vers 14). C'est une métonymie du climat pour désigner le lieu, il est désormais prisonnier des "planches" au vers 5, synecdoque pour désigner le pont du navire. On note

le caractère ridicule de l'oiseau lorsqu'il est en dehors de son élément car un roi sur une planche, ce n'est pas sa place. L'anacoluthie des deux derniers vers ("exilé" est au masculin singulier, on attend donc un sujet au masculin singulier mais on a "ses ailes" qui est au féminin pluriel) accentue le déchirement du poète entre ses deux vies : celle de la réalité et celle de l'idéal.

L'art est pour Baudelaire une affaire personnelle. Le poète doit donc s'exiler, être seul et cette singularité s'est cristallisée dans le symbole de l'albatros.

La dernière strophe développe la comparaison entre le poète et l'albatros. La comparaison entre l'oiseau et le poète permet de dégager la signification allégorique du poème : comme l'albatros, le poète est victime de la cruauté des hommes ordinaires comme les hommes d'équipage au vers 1 ; Les marins du vers 11 agacent et provoquent l'animal. Le poète est donc déchiré entre le monde sublime (la poésie) et la vulgarité dégradante de la société. On n'hésitera pas à mettre à mort le poète symboliquement mais il reste un homme incompris. L'albatros poète se moque des flèches qui ne peuvent l'atteindre. Il est exilé, c'est-à-dire étranger du milieu dans lequel il vit et est très mal vu et ses ailes, c'est-à-dire le génie, le gênent¹.

Selon Baudelaire, la place du poète dans la société est comparée à un albatros; Baudelaire faisait ainsi partie de la génération des poètes maudits, c'est-à-dire non compris par les gens de son époque. Le poète est, en effet, comme l'oiseau, inadapté à la vie sur terre. Si le poète est exilé sur terre, cette malédiction est aussi le signe d'une bénédiction : le poète est un être à part, qui vit au-dessus du monde réel.

Ainsi pour conclure, ce chapitre porte sur le fait que Éluard interroge la difficulté d'être au monde, Le recueil d'Éluard a traversé les silhouettes féminines; La dualité de la figure féminine est toute baudelairienne, Chez Éluard, c'est pour requalifier le monde que l'artiste se met à distance. Éluard oppose une universalité pleine, incluant la souffrance et la joie; il a ainsi retenu une éthique de Baudelaire : poète du Mal, ce dernier a affronté le mal de son époque, mais cette poésie de souffrance enseigne la résistance. Ainsi Les deux poèmes sont une occasion de faire l'éloge de la poésie et du poète.

¹ <http://www.bacdefrancais.net/albatros-baud.php/20/01/2018>

CONCLUSION

Arrivée au terme de notre travail après l'analyse des corpus ; il est temps de faire une retrospective générale, afin de pouvoir affirmer que l'oeuvre d'Éluard se prête particulièrement au jeu intertextuel, en retraçant *Les Fleurs du mal* de Baudelaire ; Eluard semble ne pas cacher son admiration pour son aîné.

La nature du corpus nous a exigé d'opter pour une pratique intertextuelle bien précise et le ressort de l'écriture chez Éluard. C'est ce qui nous a permis de déterminer et d'identifier le type de l'intertextualité Éluardienne.

Nous sommes parvenus à montrer que les renvois de l'oeuvre d'Éluard se font, dans la plupart des cas au gré d'un filtrage intertextuel et culturel qui retrace les traces de ce souvenir celui de la lecture des *Fleurs du mal* lors de l'élaboration de *Capitale de la douleur*.

Ce geste complète tout autant qu'il courbe les principes fondateurs de la théorie de l'intertextualité tels que l'avaient définis Julia Kristeva en extrayant le texte de tout déterminisme, qu'il soit le fait de l'auteur — et de son intention — ou du lecteur, pour le ramener à son immanence et à ses limites et par Gérard Genette qui propose une classification et une terminologie qui tire la notion vers la poétique.

L'étude intertextuelle ne saurait ainsi faire l'impasse de cette recherche sur la circulation des textes et des oeuvres, sur la mémoire d'une époque d'une oeuvre, sur ce qu'elle en retient . Aussi l'intertextualité n'est-elle pas dissociable d'une dialectique de la mémoire et de l'oubli, l'un renforçant l'autre.

En effet, Éluard non seulement n'a pas lu tout Baudelaire; atteindre le Baudelaire d'Éluard suppose ainsi de comprendre qu'elle idée le poète aîné a fait d'Éluard, mais aussi, et surtout, par quelles médiations l'oeuvre de Baudelaire s'est imprimée dans celle d'Éluard.

D'une part, prendre la mesure de l'importance du temps s'est interposée entre la publication des *Fleurs du Mal* et sa réception par Éluard.

Pour le dire autrement, IL convient d'établir la sociologie d'une lecture et celle d'un lecteur. IL est déterminant d'identifier quelle idée Éluard se faisait de Baudelaire et des *Fleurs du Mal*, certaines associations d'idées n'allant pas de soi et correspondant à des reconstructions toutes personnelles qui ont participé à l'élaboration de la capitale de la douleur.

C'est à ce niveau que se trouve le point le plus important de notre étude : l'intertextualité Éluardienne peut paraître parfois tellement diffuse qu'il devient difficile de faire la part de ce qui relève d'une influence ou d'une simple congruence.

Il est difficile de déterminer si un passage relève de l'écriture ou de la réécriture ou bien si l'intertexte correspond à un geste intentionnel ou à une coïncidence. La solution c'est de comprendre le cheminement qui nous a permis de rejoindre Éluard et Baudelaire est à chercher dans leur rapport au monde et dans leur façon non seulement de le percevoir mais aussi de le rendre aux autres afin de le mieux comprendre .

L'hypotexte des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* propose ainsi un éclairage de *Capitale de la douleur*, d'un sombre éclat. Baudelaire serait un autre peintre du recueil, La lecture que propose implicitement Éluard de Baudelaire s'attache à la dénonciation du mal et à son corollaire, la force de résistance au mal.

Dans son essai intitulé *Sous le signe de Baudelaire*, en 2011, Yves Bonnefoy indique cette même leçon : « *Baudelaire m'a fait grand bien. Comme des milliers d'autres dans le siècle qui l'a suivi, je lui dois, en tout premier lieu, d'avoir pu garder foi en la poésie¹* ».

¹ BONNEFOY Yves, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2011, p. 7.

Résumé

Cette étude intertextuelle entre l'oeuvre de Paul Éluard et de Charles Baudelaire menée dans le cadre d'un mémoire de master propose une analyse de l'hypotexte du rapport entre le texte lu et le texte produit. Il s'agit d'établir d'une part les phénomènes d'association d'idées propres à l'écrivain, mais également ce que sa lecture peut avoir de singulier ou de personnel.

Notre étude vise l'analyse de la mémoire de Baudelaire dans *Capitale de la douleur* dans une double perspective : d'une part, prendre la mesure de l'importante influence qui s'est interposée entre la publication des *Fleurs du Mal* et sa réception par Éluard, et d'autre part montrer ce que le talent d'Éluard a d'irréductible et d'individuel.

Nous nous sommes focalisé sur les poèmes d'Éluard qui se rapportent, dans leur immense majorité, aux *Fleurs du mal*. Autrement dit à la trace de Baudelaire chez Éluard.

Abstract

This intertextual study between the work of Paul Eluard and Charles Baudelaire conducted as part of a master thesis proposes an analysis of the hypotext of the relationship between the text read and the text produced.

It is a question of establishing on the one hand the phenomena of association of ideas peculiar to the writer, but also what his reading can have of singular or personal.

Our study aims to analyze Baudelaire's memory in *Capitale de la douleur* from a dual perspective: on the one hand, to take the measure of the important influence which intervened between the publication of the *Fleurs du Mal* and its reception by Eluard, and on the other hand to show what the talent of Eluard has of irreducible and individual.

We focused on Eluard's poems, which are overwhelmingly related to the *Fleurs du Mal*. In other words, in the wake of Baudelaire at Eluard.

ملخص

هذه الدراسة intertextual بين عمل بول Elaurd وتشارلز بودليير أجريت كجزء من أطروحة الماجستير يقترح تحليل للنقص في العلاقة بين قراءة النص والنص اللذي أنتج. إنها مسألة تتعلق بتأسيس ظاهرة ترابط الأفكار الخاصة بالكاتب ، ولكن أيضا ما يمكن أن تكون له قراءته من المفرد أو الشخصية.

تهدف دراستنا إلى تحليل ذاكرة بودليير في عاصمة الألم من منظور مزدوج: أولاً ، تقدير التأثير المهم الذي نشأ بين نشر Fleurs du Mal واستقباله Eluard، ومن ناحية أخرى تظهر موهبة Elaurd هو غير قابل للاختزال والفرد. ركزنا على قصائد Eluard ، التي ترتبط بشكل كبير بأزهار الشر. وبعبارة أخرى ، في أعقاب بودليير في Eluard.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, www.bibebook.com/search/978-2-8247-
ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, www.fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits

Ouvrages théoriques

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*. par Louis Jou, Paris, Le Livre du Bibliophile, G. & R. Briffaut, 1921.

BONNEFOY, Yves, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2011

CRÉPET, Eugène, *Baudelaire*, Paris, Léon Vanier, 1906.

ÉLUARD, Paul, « Charles Baudelaire », in *OEuvres complètes, t. I*, édition de Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 915-916.

GATEAU, Jean-Charles, *Paul Éluard ou le frère voyant*, Paris, Robert Laffont, 1988

GATEAU, Jean-Charles, "Capitale de la douleur" de Paul Eluard,

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

HAINS, Julia, *Une poétique de l'intertextualité fragmentée*. 2011

REY, Roselyne, *Histoire de la douleur*, Paris, Éd. La Découverte, 1993.

SOLLERS, Philippe, *Théorie d'ensemble, textes réunis*, Paris, Seuil, 1971..

TIPHAINE, Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.

Articles

BAYLE, Corinne, "Paul Éluard. Le Coeur absolu" (*Presses Universitaires de Rouen et du Havre*, 2013).

GALLONA, Stéphane, "Capitale de la douleur capitale des titres" (*université de rennesIII*, 20 mars 2014).

VALLIN, Marjolaine, "La question de sublime dans *Capitale de la douleur* ." (*université Blaise pascalII*, 20 mars 2014)

Sitographie

https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mal_maux/48790.

<http://Claude Pichois, Retour à Baudelaire, Genève, Slatkine, 2005 le chapitre intitulé La maladie de Baudelaire> ».

<http://www.toupie.org/Biographies/Eluard.htm>

<http://eluardexplique.free.fr/capitale/amoureuse.html>.

[https://Lettre du 16 juillet 1839. Fiche téléchargée sur \[www.studyrama\]\(http://www.studyrama\)](https://Lettre du 16 juillet 1839. Fiche téléchargée sur www.studyrama)

https://www.studyrama.com/IMG/pdf/Biographie_Baudelaire.pdf/
<https://wordpress.com/2014/04/paul-eluard.pdf>.
<http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/eluard-paul>
<http://www.unjourunpoeme.fr/auteurs/eluard-paul>.
<https://5cmaturite.files.wordpress.com/2014/04/paul-eluard.pdf>.
[https:// lewebpedagogique.com/francais_1s3/files/2018/03/ baudelaire_synthese.pdf](https://lewebpedagogique.com/francais_1s3/files/2018/03/ baudelaire_synthese.pdf)
<https://www.elettra.fr/menus-propos/une-leon-sur-eluard-notee->
<http://www.etudier.com/fiches-de-lecture/les-fleurs-du-mal/document> htm/consulté le
<http://www.etudier.com/dissertations/Corpus-Po%C3%A9sie-Ronsard-Eluard-Baudelaire/110775.html>
<https://commentairecompose.fr/la-courbe-de-tes-yeux-eluard/>
<https://www.pimido.com/blog/nos-astuces/poison-charles-baudelaire-analyse-exemple-axe-etude>
<http://www.bacdefrancais.net/albatros-baud.php>