

Les stratégies de l'intensité linguistique dans l'œuvre romanesque d'André Malraux

Amgad Elzarif

Résumé

L'objet de cette étude est le traitement de la question du langage romanesque d'André Malraux. Le langage romanesque de Malraux mérite d'être analysé et critiqué. Les romans et les thèmes de Malraux dévoilent les traits techniques et linguistiques de son langage romanesque. Par son écriture Malraux veut nous annoncer que nous vivons entre le temps de la parole et le temps prochain des images. Malraux est surtout influencé par l'éclatement technologique moderne, du développement de l'électronique moderne, des télécommunications, de grands médias. Nous avons essayé d'analyser le langage d'André Malraux comme un modèle de ses conceptions idéologiques et linguistiques. Cet article serait donc un essai sérieux de poursuivre les bornes entre les caractéristiques idéologiques de Malraux et son génie linguistique. Pour cette raison nous allons nous intéresser plus à son interdépendance linguistique et conceptuelle qu'à l'analyse stylistique; ce qui nous intéresse dans cet article est l'énoncé et l'image.

استراتيجيات التكثيف اللغوي في الأعمال الروائية للكاتب "
اندريه مالرو"
أمجد الظريف
ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى معالجة قضية اللغة الروائية عند الكاتب " اندريه مالرو". إن روايات وموضوعات مالرو تكشف عن الملامح الفنية واللغوية للغة الكاتب الروائية. عن طريق هذه الكاتبة الروائية يريد "مالرو" أن يعلن لنا أننا نعيش بين عصر الكلمة والعصر القادم للصورة المرئية. إنه متأثر بالثورة التكنولوجية الحديثة والتطور التكنولوجي والاتصال عن بعد ووسائل الإعلام الحديثة. هذه الدراسة هي محاولة لتحليل لغة " اندريه مالرو" كنموذج لمفاهيمه الفكرية واللغوية. يمكن لهذه المقالة أن تكون محاولة جديّة للتعرف على التداخل بين الخصائص الفكرية واللغوية للغة هذا الكاتب، لهذه الأسباب سوف تركز على العلاقة المتبادلة بين اللغة والفكر عند الكاتب أي بمعنى آخر العبارة والصورة.

INTRODUCTION

Sous ce titre ambitieux, nous entendons faire une lecture linguistique de l'œuvre romanesque d'André Malraux pour y trouver les fondements des stratégies de l'intensité linguistique.

La conception de l'intensité linguistique est celle qui dispose du plus "*grand nombre de moyens d'expression stylistiques*"⁽¹⁾. Le choix de Malraux n'est pas fortuit. En effet l'intérêt que l'auteur porte pour les stratégies de l'intensité de son écriture est très manifeste. Dans ses écrits romanesques, il s'exprime dans une langue admirable de netteté et de richesse. Il y a en lui quelque chose de qui l'écarte de la sobriété classique. Malraux préconise et pratique l'action. Malraux est un grand artiste du verbe.

Malraux a donné une place importante aux forces imaginaires, à l'expression de la pensée, à l'ellipse déroulantes et aux images. Son œuvre romanesque se développe dans "*un style souvent rapide, haletant, elliptique où la plus profonde et parfois la plus abstraction se mêle au cortège d'images frappantes*"⁽²⁾

Nous utilisons pour notre part le mot *intensité* pour parler globalement de divers faits linguistiques que l'on a pu appeler "*mise en relief / évidence / lumière / valeur / vedette, emphase, intensification, renforcement, topicalisation, focalisation, accentuation, insistance, saillance*". Mais avec des définitions nous appuyions le point de vue de Kiesler, lui, utilise le terme général de *mise en relief*.⁽³⁾

L'objet d'étude choisi est le traitement des stratégies de l'intensité du langage romanesque d'André Malraux. Le langage romanesque de Malraux mérite d'être analysé et critiqué. Les préoccupations idéologiques, philosophiques et conceptuelles de Malraux ont créé un ensemble de stratégies discursives désignées surtout à attirer l'attention et même perturber le lecteur de ses romans.

Dans cette étude, nous allons traiter les faits linguistiques utilisés par Malraux afin de réaliser cette intensité linguistique dans ses écrits romanesques. Notre travail coordonne cinq approches

méthodologiques complémentaires:

- 1- Une approche qui étudie l'écriture compressée (accélérées)
- 2- Une approche qui analyse les procédés syntaxiques de l'intensité (l'adverbe, l'adjectif et le nom)
- 3- Une approche qui porte sur les procédés rhétoriques (métaphore et comparaison) et sa relation avec l'intensité
- 4- Une approche qui est consacré à l'écriture cinématographique et l'emploi de la focalisation
- 5- Une étude consacrée à suivre le vocabulaire emprunté au cinéma.

Les romans Malraux dévoilent les traits techniques et linguistiques de son langage."(...) nombreuses virgules, figures de style, apostrophes, questions rhétoriques, etc. (...) de nombreuses phrases nominales, parfois très brèves, ellipses, interjections, structures asyndétiques, ou au contraire anaphoriques, inscrivent le texte dans la continuité de l'œuvre romanesque de l'auteur." (4)

Par son écriture Malraux veut nous annoncer que nous vivons entre le temps de la parole et le temps prochain des images, c'est-à-dire les images visuelles au cinéma ou à l'époque du roman, entre le théâtre et la télévision. Malraux est surtout influencé par l'éclatement technologique moderne, par le développement de l'électronique moderne, des télécommunications, de grands médias. Alors son langage "*dans son immédiateté prend le pas sur la perception visuelle.*"(5)

Cette étude qui s'appuie sur les grands textes de Malraux souligne l'entreprise de réconciliation conduite par Malraux entre la pensée et l'art. Le langage est le moyen par lequel Malraux transmet la notion d'imaginaire et le rôle qu'il joue dans l'écriture malrucienne.

Dans cet article que nous allons essayer d'analyser le langage d'André Malraux comme modèle de ses conceptions idéologiques et

linguistiques. Evidemment l'œuvre romanesque ne devrait pas être considérée comme un traité sur le langage, mais nous pouvons admettre qu'un de ses sujets les plus passionnants est justement celui du langage.

André Malraux " apparaît (...) comme (...) un homme dont les actes sont très exactement la formulation et la vérification d'une métaphysique". (6) La postulation d'un fondement métaphysique organise l'œuvre et la vie de l'écrivain.

L'écriture compressée

L'écriture est un acte personnel : chaque auteur est caractérisé par son écriture, par la reproduction de détails et d'habitudes inconscientes. C'est pourquoi dans certains cas l'analyse des échantillons d'écriture a même valeur que l'analyse des empreintes digitales. L'idée de la compression de l'écriture est claire dans l'œuvre romanesque de Malraux: au niveau linguistique, au niveau physique et au niveau psychique. Malraux adopte dans des passages de ses romans une écriture compressée qui est une écriture accélérée. Par exemple, Garcia un personnage pivot dans L'Espoir, qui commence à écrire un article comme s'il écrivait un scénario. Il a écrit deux dossiers " politique" et "faits":

" Il feuilletait le second, las d'être homme, l'atroce était tel que tous les articles en regorgeaient: "pour Paris-Soir : "Avant de venir au Central,- lisait il – je viens d'assister à une scène d'une atroce beauté "
L'Espoir P.442

A cause de son expérience personnelle et immédiate des événements (la guerre), Garcia a prouvé d'une démonstration pratique l'atrocité de la guerre en disant " je viens d'assister à une scène d'une atroce beauté". Il raconte l'histoire de la femme qui a perdu son enfant. Elle a trouvé un enfant mais ce n'est pas le sien:

" La mère s'avance vers lui les bras tendus, mais ses yeux s'agrandissent, prennent une fixité terrible, démente." Ce n'est pas mon enfant (.....). Alors elle se précipite sur lui, le serre contre elle, l'emporte en pensant à l'enfant qu'on n'a pas retrouvé "

L'Espoir P.442

Les stratégies de l'intensité linguistique dans l'œuvre Romanesque d'André Malraux

Dans L'Espoir, Shade, un correspondant américain, est attiré par la nature précipitée des événements. Shade les décrit comme s'ils se passent devant ses yeux. Le rapprochement épouvantable des projectiles et les obus causent une accélération dans son langage épistolaire et provoquent un ton montant dans le rythme de ses phrases produisant un sentiment d'angoisse et d'inquiétude. Il écrit son rapport:

" ... les obus se rapprochaient, les pointes des crayons sautant tous ensembles sur les blocs de sténos à chaque explosion. Le tir cessa et l'angoisse s'accrut."
L'Espoir P.451

A cause des circonstances hasardeuses de bombardement, Shade écrit d'une manière accélérée ; les mots et leur arrangement ainsi que les images se conforment à l'état d'âme de Shade pendant le processus d'écriture.

Cette manière d'écriture donne à la narration une vitesse qui éblouit la vue jusqu'à ce qu'elle puisse couvrir plusieurs épisodes du roman dans un nombre limité de pages. Voici par exemple la première page de L'Espoir.

" Un chahut de camions chargés de fusils couvrait Madrid tendue dans la nuit d'été. Depuis plusieurs jours les organisations ouvrières annonçaient l'imminence du soulèvement fasciste, le noyautage des casernes, le transport des munitions. Maintenant le Maroc était occupé. A une heure du matin, le gouvernement avait enfin décidé de distribuer les armes au peuple; à trois heures, la carte syndicale donnait aux armes (...) Au mur, fixée par des punaises, l'édition spéciale (7 heures du soir) de Claridad."

L'Espoir PP. 11-12.

Dès le début du roman, Les événements se précipitent d'une heure à l'autre et d'un jour à l'autre. Les romans de Malraux sont établis sur une série de relations successives et rapides ; c'est presque la même manière dans le cinéma à ses débuts, qui est basé sur une série successive de pellicules.

Le rythme saccadé au début du cinéma qui a créé des lacunes et des moments obscurs entre les prises de vue a influencé la conception de la scène chez Malraux et par extension sa capacité à manipuler le langage dans ces scènes. L'impact de concentration émotionnelle et visuelle des scènes cinématographiques se transmet aux unités plus petites que le paragraphe comme l'énoncé, l'image et le mot.

Les procédés syntaxiques de l'intensité linguistique

Afin de réaliser une intensité dans son écriture romanesque, Malraux a utilisé quelques procédés syntaxiques qui sont la clef de l'organisation de ses énoncés. Les énoncés de Malraux sont courts et brefs.

Ses personnages expriment directement leurs pensées. Claude décrit le portrait physique de *Savan* et de *Perken* d'une manière accélérée sans détails. Il dit:

"Savan gravit l'échelle.(...) Perken regardait ses cheveux en brosse, ses yeux inquiets, son nez de Bouddha (...) Ce chef qu'il connaissait existait moins à ses yeux, individuellement, que le vieux chef du village Stieng. Pourtant, ces mains déjà prêtes à la discussion... Un homme bon seulement pour parler."

La Voie Royale P.170

Les énoncés de Claude sont non seulement très économes mais aussi ils prennent la forme traditionnelle de la structure de l'énoncé. Malraux cherche à rapprocher l'idée, l'action et le mot dans le même paragraphe.

L'ordre canonique de l'énoncé simple est : sujet, verbe, adverbe, complément ou complément, adverbe. Malraux ne respecte pas cet ordre. Un des aspects de la transgression linguistique dans ses romans est qu'il isole l'adverbe ou le met avant le verbe par exemple:
*"**Violemment**, il a ouvert sa main droite"*

Les Conquérants P. 195

*"Sa main droite, **involontairement**, s'est crispé"*

Les Conquérants P. 193.

*"**Sérieusement**, commandant, cette critique souhaitez-vous qu'elle ne soit pas faite?"*

L'Espoir PP.460-461

L'isolement de l'adverbe, soit avant soit après le verbe, est utilisé consciencieusement par Malraux. La plupart des adverbes séparés sont des adverbes de manière. Ils montrent la façon par laquelle le personnage fait son action.

De plus, la raison essentielle de la concentration sur l'adverbe en opposition à l'adjectif est que l'adverbe décrit d'une manière précise la nature réelle de la vérité; il décrit l'acte. La sensation tactile dans les romans de Malraux assume son intensité majeure par la précision définitive des adverbes dont la fonction consiste essentiellement à transmettre le mouvement.

Malraux isole aussi certains adjectifs et certains adverbes. L'influence imprévue de l'adjectif détaché termine fréquemment un moment critique dans les événements du roman comme le cas de l'adjectif participe passé "fini". Nous pouvons citer plusieurs exemples:

"Manuel essaya d'éviter le camion, sentit la légère bagnole qui l'enlevait et pensa: "fini." L'Espoir P. 21

*Dans nos lignes. **Endommagé**. Mais rien que des blessures légères* L'Espoir P.69

*Pas le temps d'expliquer une seconde fois. Il était à la portée des voix... **Manqué?*** La Voie Royale. P.115

Dans le cas d'isolement de l'adjectif Malraux utilise trois types de ponctuation : la virgule, le point, et le point d'interrogation. Dans le cas de la virgule et du point, l'auteur crée une mise en relief et la compression de l'élément isolé (l'adverbe). Alors que dans le cas du point d'interrogation, il rend son lecteur actif et l'invite à répondre à la question.

Tous ces adjectifs créent un air de finalité de l'image en argumentant son intensité. Le romancier fait de son mieux pour fixer l'attention de son lecteur sur un aspect particulier d'un événement ou

d'un acte. Malraux a utilisé les deux guillemets dans le cas de l'adjectif "fini", il veut montrer que Manuel se croit mourir en mettant cet adjectif à la fin de l'énoncé d'une manière isolée.

L'isolement de l'adjectif dans une position finale s'oppose à la sensation de symétrie. Le nom, mis à la fin de l'énoncé, crée une emphase. Beaucoup de noms sont placés à la fin de l'énoncé non seulement pour créer une emphase mais aussi pour synthétiser tout ce qui précède par exemple:

"Après les dix premiers jours tu es un somnambule. Tu en vois trop tomber; l'artillerie, les tanks, les avions sont des choses trop mécaniques; tout tourne au destin. Et tu es sûr que tu ne t'en tireras plus. Pas seulement du coup où tu n'es pas à ce moment-là: de la guerre".
L'Espoir P.435

Dans cet exemple, l'image finale a été mise à part par *l'expérience visuelle* ⁽⁷⁾ du narrateur et par les deux points. Les yeux de Moreno se déplaçaient d'une vision horizontale d'un tas d'armes qui sont tous les instruments de la guerre. Soudain, la réalité vivante des intentions désespérées le domine, rapidement confirmée par l'isolement du dernier mot "guerre" par les deux points.

De la même façon, Malraux termine la description de l'entrée de Kyo à la prison par les mots suivant: *" Au milieu, le gardien assis devant une petite table, sur laquelle était posé un fouet: manche court, lanière plate large comme la main épaisse d'un doigt- une arme".*

La Condition Humaine. P.279

Malraux a usé les traits d'union et les deux points, en particulier dans *L'Espoir* et *la Condition Humaine* pour exploiter l'aspect journalistique dans l'écriture romanesque; ces deux marques de ponctuation prônent l'impression elliptique du journalisme.

Les traits d'union et les deux points sont donc employés pour isoler certains noms qui sont mis à la fin des énoncés en insistant sur leur valeur. Cette technique d'écriture donne aux énoncés une énorme indépendance qui conforme à l'impression d'une catastrophe imminente.

Dans les deux exemples précédents, le lecteur peut anticiper la clôture de l'énoncé avant le mot "*la guerre*" et le mot "*arme*". Leur position anormale le choque, ce qui suggère la qualité sémantique de ce terme. Cette "*clôture*" (8) du paragraphe par un mot comme la guerre ou l'arme.

Un autre procédé de l'intensité linguistique est l'arrangement des noms dans une série de trois. Malraux accumule trois noms successifs en créant une accélération et une intensité dans son discours. Cette série de noms se manifeste régulièrement dans notre corpus pour désigner la préoccupation croissant de l'auteur pour l'intensité.

Dans la plupart des cas, le deuxième et le troisième nom de cette série viennent pour particulariser et modifier le premier nom. Le deuxième et le troisième nom sont attachés au premier. Dans cette série de trois noms, nous avons une impression de développement inflexible envers une émotion cruciale, une idée ou une image; le dernier nom de cette série termine le sens culminant de l'intensité; cette intensité aboutit à son point final à travers ce dernier nom, par exemple:

"*Shade avait vu la Passionaria, noire, austère, veuve de tous les tués des Asturies*" L'Espoir .P. 456

"*Celui qui a trop rencontré la bêtise, ou l'ingratitude, ou la lâcheté.*" L'Espoir P.378

"*Presque sous les pieds de Shade, ses portraits, ses jouets, ses casseroles*" L'Espoir. P.413

"*Un troupeau de chiens abandonnés commença à hurler absurde, dérisoire, exaspérant*"

L'Espoir. P.461

Dans certains cas, le nom est précédé de la même préposition. Par conséquent la suppression persistante de la conjonction. Nous observons surtout "et". L'omission de la conjonction fait que les noms deviennent plus proches et accélère l'impression de l'énergie en procurant la force au discours.

Le même processus d'intensification se réalise aussi par la

juxtaposition de trois adjectifs ou trois verbes similaires:

"Claude ne quittait pas la pierre du regard...Nette, lourde, sur ce fond tremblant de feuilles..." La Voie Royale P.80

"Maintenant, je sais ce qu'est l'Empire. Une tenace une constante violence. Diriger. Déterminer. Contraindre. La vie est là ..."
La Condition Humaine P.226

Le deuxième exemple est très significatif: il regroupe un nom, deux adjectifs et trois verbes, ce qui concentre l'idée croissante de compression. La répétition de "une" au lieu des conjonctions (surtout "et") ajoute à l'énoncé plus d'intensité. La citation du discours du héros Gerine indique le désir de la force et la domination des autres. Le mouvement de trois verbes ("Diriger" "Déterminer" "Contraindre") confirme la ligne progressive de contrôle en concluant par la compulsion sévère.

L'usage fréquent des mots clefs tels que "obsession", "angoisse", "accentuer", "arracher", "écraser", "hostile", "volonté", "nausée" et "menace" représente les idées de Malraux envers la condition humaine de l'Homme pendant ses moments les plus difficiles. Tous ces termes montrent un danger imminent ou l'attitude d'un personnage envers ce danger.

Malraux insiste sur cette idée dans le cas de suicide de Kyo. Il dit: " *Et mourir est passivité, mais se tuer est acte.* "

La Condition Humaine P. 303.

L'apparition constante des mots comme "angoisse", "obsession" et "écraser" exprime au niveau sémantique la préoccupation de Malraux de l'idée de l'intensité. Les deux mots "écrasa" et "angoisse" indique Kyo est dans le moment le plus pénible du roman.

La métaphore ⁽⁹⁾ et La comparaison ⁽¹⁰⁾

Malraux a ajouté un nouvel écart à ses stratégies de l'intensité linguistique: celui de l'image, surtout la comparaison et la métaphore. L'usage de ces deux figures serait indispensable pour deux raisons : premièrement, l'imagination de Malraux "s'exprime aussi bien sous la forme de l'une ou l'autre figure, et la même image peut revêtir tantôt la forme de celle – ci, tantôt la forme de celle-là." Deuxièmement, ces deux figures sont chez Malraux " deux aspects d'un même procédé:

Les stratégies de l'intensité linguistique dans l'œuvre romanesque d'André Malraux

l'image, (...) l'une ou l'autre peut être le signe d'une constante obsessionnelle ou d'une tendance stylistique digne d'intérêt". (11)

En respectant le principe de l'intersection sémique, nous trouvons que *"la métaphore peut se présenter comme une figure qui réunit les sèmes communs à deux notions relevant d'isotopies différentes(...) la minéralité et l'humanité(Alors) la métaphore passe de l'abstrait au concret(...) du non humain à l'humain,(...) de inanimé à l'animé, etc."*(12)

Chez Malraux les termes comme "crisper", "volonté "et "écraser" possèdent leur contrepoint figuratif.

"Chaque fois que la fatalité passe avant la volonté, je me méfie"

La Condition Humaine P.139

" Il crispa ses doigts dans les bras de Peï"

La Condition Humaine P. 187

" L'un des nouveaux arrivés, couché sur le ventre, crispa ses mains sur ses oreilles"

La Condition Humaine P.299

" Il n'y avait que le silence et une ivresse écrasante"

La Condition Humaine P.14

Ces termes indiquent fortement l'idée de tension physique et morale chez les personnages de Malraux. L'image répétée de "poing" concrétise d'une manière visuelle la défiance et l'exaspération du héros confrontés à l'univers antagonique. Le terme "poing" montre l'idée de la révolution, du changement et de la force.

Le personnage présent fermant son poing dénote sa nature obstinée. Dans de nombreuses situations le mot "poing" remplace le mot "main"; on peut dire qu'il est répété plus de quarante fois dans les quatre romans. Environ vingt exemples expriment la réjection consciente de terme "main". Voici quelques exemples:

"Avec ses deux soldats. Parabellum au poing..."

(Les Conquérants .p.78)

"Du poing, il fait le geste de serrer une vis"

(Les Conquérants. P.86)

"...six gardes rouges..., revolver au poing..."

(Les Conquérants. P.133)

" Katow frappa du poing le comptoir "

La Condition Humaine P.208

"Et toujours les mêmes poings levés..." (L'Espoir. P.19)

Dans les exemples précédents le poing est lié à d'autres mots comme "parabellum", "vis" et "revolver". Ces trois mots montrent l'idée de la relation entre l'homme et la machine.

Malraux paraît donc conscient du choix de ce terme. Son usage du terme "poing" de cette manière illustre bien le choc et la tension inhérents dans la plupart de ses images. Ces figures du discours sont toujours associées à la notion de peine physique ou de tourment mental, en liant le concret à l'abstrait et vice versa. Cette opération crée une certaine difficulté dans l'interprétation et la compréhension de son écriture. Voici les exemples suivants:

" Trois cadavres (...) .Deux sur le ventre entre les maisons mortes aussi, sous ciel pesant "

La Condition Humaine p.107

Les souffrances accumulées sur la fine ligne blanche de Madrid.

L'Espoir P.481

"Les balles sautaient comme des insectes "

L'Espoir P.32

La conception de métaphore est appropriée aux préoccupations métaphysiques chez Malraux pour deux raisons. Premièrement, la métaphore produit dans l'énoncé une contraction qui téléscopie les noms. La métaphore devient donc le mode d'expression le plus naturel et le plus distinctif chez Malraux.

Deuxièmement, la métaphore de Malraux se rapproche de la forme la plus fondamentale du langage figuratif possible et il est juste que l'élément primitif et fondamental soit celui qu'il veut donner à son lecteur à travers la métaphore. Gisors souffre quand il contemple le corps et le cadavre de son fils Kyo. La tentative de Ferral de frayer son chemin au milieu de la foule, Malraux présente la métaphore ainsi:

Les stratégies de l'intensité linguistique dans l'œuvre Romanesque d'André Malraux

"Le klaxon hurlait en vain, impuissant contre la force de l'exode, contre le bouillonnement millénaire que soulèvent devant elles les invasions"
La Condition Humaine P.71

Les métaphores animales servent à illustrer les rapports de l'homme au monde de l'animal. L'utilisation fréquente d'énoncés métaphoriques et comparatifs en raison d'une fonctionnalité textuelle s'analyse comme une focalisation qui annonce une catastrophe finale comme le cas de La Condition Humaine et La Voie Royale. L'utilisation expressive de descriptions de paysages "métaphorisent l'état psychique du personnage dans le roman." (13)

Kyo insiste sur la relation entre le fondamental et le monde animal. L'expression "pieuvres du sommeil" est une angoisse primitive qui exprime l'angoisse de Tchen les métaphores qui dépendent des animaux ne sont pas seulement d'une nature primitive mais elles suggèrent aussi la haine, la peur mais en plus l'humiliation.

"De toute sa force, le policier le retourna d'un coup de pied dans les côtes. Tchen hurla"
La Condition Humaine P.236

L'usage fréquent du monde des animaux dans la création des métaphores influence la technique de l'assimilation d'une manière naturelle. Tchen assimile Gisors, le guide, à un oiseau:

"Le vent qui inclinait mollement les branches glissa sur leurs corps étendus. Il sembla à Gisors que ce vent passait à travers lui comme un fleuve"
La Condition Humaine P.335

Dans l'Espoir, Scali tire le feu "comme un putois". L'image animale correspond clairement à la conception de Malraux du roman philosophique qui accentue l'état primitif de l'homme vis-à-vis de la mort et sa réaction irrationnelle en face d'elle.

Ce qui est très significatif dans les expressions anthropomorphiques est que la description extérieure et l'atmosphère sont présentées à travers l'expérience du personnage et ses émotions. Encore une fois, la métaphore anthropomorphique est très claire dans La Condition Humaine. Voici des exemples:

"Secouée par son angoisse, la nuit bouillonnait comme une énorme fumée noire pleine d'étincelles"

La Condition Humaine .P.13

"...ici rien ne restait du monde, qu'une nuit à laquelle Tchen

s'accordait d'instinct comme à une amitié soudaine: ce monde nocturne, inquiet, ne s'opposait pas au meurtre."

La Condition Humaine.P.16

Dans ces deux exemples, Malraux regroupe les deux figures de la comparaison et de la métaphore ce qui confirme que ces deux figures se regroupent pour compléter la même image. L'usage de ces deux figures ensemble fortifie la sensation de l'intensité chez le lecteur et reflète bien les sentiments perturbés de Tchen.

La transformation de la crise humaine en détails extérieurs est aussi achevée également par l'usage de l'assimilation et de la métaphore en même temps ce qui met en relief les événements fatals dans les romans. La mort est omniprésente dès le début du roman. Cette mort fatale est bien réparée par "l'angoisse", un mot qui possède une forte fréquence dans ce roman et pour presque tous les personnages:" *Ferral avançait à contresens de tous les yeux que l'angoisse faisait regardait en dedans*"

La Condition Humaine P. 87

Une écriture Cinématographique

Dans cette partie de notre étude, nous allons traiter un autre aspect de l'intensité chez Malraux. Nous allons voir que Malraux utilise les techniques du cinéma pour créer une intensité de l'écriture. Nous tentons de mettre en relief les liens complexes de Malraux à l'écriture et à l'image. L'œil est un passage obligatoire pour l'œuvre de Malraux et il est aussi cet instrument de concentration qui fonde l'élaboration d'une écriture puis une vision limitée cinématographique.

Dans son essai *L'homme précaire et la littérature*, Malraux nous donne quelques réflexions sur sa perspective concernant sa conception moderne de l'écriture. Influencé par le langage du cinéma, il voit que le cinéma est " *libéré de ses velléités d'adaptation du roman, il peut donc rivaliser dans le langage qui est propre avec l'imaginaire du roman.*" ⁽¹⁴⁾

D'ailleurs, Malraux indique que " *la métamorphose de l'imaginaire continue; les découvertes d'hier se conjuguent avec celles*

Les stratégies de l'intensité linguistique dans l'œuvre Romanesque d'André Malraux

qui devraient les annuler, les magazines avec la télévision ... et déjà un imaginaire sans trace succède à la presse en le synthétisant, cherchant (...) dans la forme qu'il donne et non dans le commentaire qui l'accompagne. " (15)

Or, le médium universel de la pensée et du discours est remplacé aujourd'hui par les médias: c'est-à-dire, dans chaque cas, par une technologie donnée une technique d'utilisation, et un art qui se sert de cet ensemble aux fins de l'exposé; il y a donc une rhétorique, des styles, des règles d'exposition, une dialectique,... etc., propres au cinéma, à la télévision. L'existence de cette grammaire, de cette rhétorique et de cette stylistique du discours des images découle du fait que l'image fonctionne comme signifiant. (16)

Le découpage en séquences est emprunté au cinéma, ce qu'on appelle "*montage cut*". Cette technique vise à passer d'une séquence à une autre sans qu'il y ait un lien apparent; cela peut omettre certains éléments du roman. On peut comprendre qu'il y a certaines actions sont négligées exprès de Malraux.

Comme dans les films d'action, cette technique dans les romans de Malraux contribue à compresser les événements et accélérer le rythme de l'action. Par exemple:

"Chappique avait pensé trouver Kyo Chez lui: dans la grande pièce au tapis jonché de croquis que ramassait un disciple en kimono. Gisors causait avec son beau frère, le peintre Kama."

La Condition Humaine PP.187-188

Il y a un "*montage cut*" parce que Chappique décide de prévenir Kyo (p.187) (voir La Condition Humaine p.30) et soudain, le lecteur le retrouve chez Gisors sans trajet, ni mouvement. Malraux écrit deux passages contradictoires: la tension terroriste (Tchen et sa bombe) et la méditation sur l'art (Clappique, Gisors, Kama). Le lecteur en haleine doit être toujours conscient de ce montage cut et apercevoir tous les événements du roman.

Malraux est influencé par le cinéaste russe Sergueï Eisenstein, ce pionnier russe du cinéma adopte "*plusieurs techniques cinématographiques dont le montage des attractions, qu'il explique*

dans ses écrits théoriques. Cet enchaînement des images "crée un sens intrinsèque, notamment par l'utilisation de dominantes. Montage, rythmique, utilisation des couleurs (...) mais surtout choix strict de la luminosité forment un nouveau langage cinématographique." (17)

Malraux a utilisé un autre procédé cinématographique "le travelling" qui est un déplacement de la caméra au cours de la vue. Nous avons deux exemples de travelling dans la condition humaine : le premier est un court travelling où Shanghai poursuit le déplacement de Ferral en voiture :

"Ça va mal" pensa Ferral. Son auto- la seule Voisin (voisin est la marque de la voiture) de Shanghai, car le Président de la Chambre de Commerce Française ne pouvait employer une voiture américaine- filait le long du quai. A droite (...) des milliers d'ouvriers étaient debout, (...) A gauche, des milliers de marinières en robes bleues (...) La voiture quitta le quai, s'engagea dans l'avenue des Deux-Républiques. A peine avançait-elle encore, encastrée maintenant dans le mouvement de la foule chinoise qui crevait de toutes les rues vers le refuge de la concession française".

La Condition Humaine PP.79 -80

L'auteur décrit minutieusement le quai à gauche et à droite pendant le mouvement de la voiture. Ferral est vu comme un homme en action grâce au mouvement de la voiture. Dans ce passage le type de travelling est latéral; son objectif est de suivre la voiture en mouvement en avant et de s'en rapprocher. Le travelling est combiné avec mouvement panoramique en constituant de manière plus générale le plan-séquence de Ferral

D'autre part, nous avons deux exemples de long travelling, le premier décrit les pas de Kyo et de Katow à Shanghai au moment de la préparation de l'insurrection:

"Ils abandonnèrent aussitôt l'avenue, entrèrent dans la ville chinoise."

La Condition Humaine P.23

"(...)Katow et Kyo portaient des chaussures de sport à semelles de crêpe, et n'entendaient leurs pas que lorsqu'ils glissaient sur la boue."

La Condition Humaine p.32

"(...), il (Kyo) ne marchait plus dans la boue, mais sur un plan".

La Condition Humaine P.24

"Ils marchaient en silence (...). Les muscles de leurs visages se détendirent; découvrant alors la rue comme paraissait au regard long, noir, et indifférent. Kyo la retrouva comme un passé. (...) Ils arrivaient à une boutique : "Shia, marchons de lampes."

La Condition Humaine PP.25-26.

Le deuxième exemple qui décrit le long travelling dans La Condition Humaine est entre Kyo et Tchen à Han-Kéou:

"Tchen, ombre trapue sur le trottoir, attendait. Kyo le rejoignit, (...) il était chargé de la direction du port. (...). Ils marchèrent, leurs deux ombres semblables devant eux. (...) Les paillotes aperçues dans la perspective des rues, avec leurs silhouettes de purgatoire, se perdaient au fond de la nuit calme. En même temps que le rapprochement de Tchen la camaraderie nocturne, une grande dépendance pénétrait Kyo".

La Condition Humaine PP147 -148.

Dans ce passage le travelling est haut. Le grossissement des personnages est clair par la présence de leurs silhouettes. En effet, la modification du cadre dans le travelling découle du déplacement physique alors que dans le cas du zoom, appelé aussi travelling optique, il s'agit d'une modification de la longueur de la focale. Un travelling compensé est la combinaison d'un travelling et d'un zoom. Cela donne un effet surprenant ; le sujet ne change pas d'échelle de plan alors que le fond se voit élargi. Ce travelling a fait une sensation d'intimité entre Kyo et Tchen d'une part et les habitants de Han-Kéou. ⁽¹⁸⁾

Ajoutons que l'écriture de Malraux est une écriture visuelle; l'œil est un passage obligatoire pour l'œuvre de Malraux; c'est un instrument de création qui fonde l'élaboration d'une vision cinématographique du monde. Dès lors qu'une séquence est filmée, elle se donne à voir et à entendre comme une représentation perceptivement accessible d'une séquence d'actions. Hemmelrich est mis en action, il a été décrit en mouvement:

Enfin (...) le départ devint possible. Il put sortir, commença à marcher dans une euphorie accablée (...). Les épaules en avant, il avançait comme un haleur vers un pays confus dont il savait seulement qu'on y tuait, tirant des épaules et du cerveau le poids de tous ses morts qui, enfin! ne l'empêchait plus d'avancer. C.H p.255

Dès lors que son écriture est racontée (au sens technique du terme), elle se donne à lire comme énoncée par un narrateur. Nous engageons plutôt le lecteur à se laisser porter par le « suspense » d'une enquête aux focales multiples au cœur du dispositif de Hemmelrich, ce qui relève tout à la fois d'une sensibilité (l'« œil » de Malraux), d'un parti-pris esthétique (une écriture « montée »), mais aussi d'une sorte d'évidence (ou de fatalité) anthropologique. ⁽¹⁹⁾

Dans un autre passage de la Condition Humaine le mouvement de Katow est décrit comme le trajet de sa vie :

"Katow n'oubliait pas qu'il avait été déjà condamné à mort (...) Il commença à marcher. Le silence retomba, comme une trappe, malgré les gémissements. Comme naguère sur le mur blanc, le fanal projeta l'ombre maintenant très noire de Katow sur les grandes fenêtres nocturnes; (...) Le silence était devenu tel que le sol résonnait chaque fois qu'il le touchait lourdement du pied (...) un bruit de respirations profondes"

La Condition Humaine P.310

Dans ce passage la vision cinématographique est faite pour décrire la scène de la mort de Katow "qui a joué dans tout le roman un rôle important, offre au dernier moment un geste de sacrifice sublime, à deux jeunes détenus terrorisés, la réserve de cyanure de potassium qu'il portait sur lui, comme tous les principaux révolutionnaires " ⁽²⁰⁾ Son ombre est sur le mur du préau au moment où il marche vers sa mort. Malraux emprunte au cinéma la technique "bande-son" ; cette technique prépare le lecteur dans cette situation pénible. La marche de Katow, grandit la projection de son ombre immense, De plus, le silence règne partout. L'opposition entre les couleurs blanche et noire, la projection de l'ombre, le mouvement lourd du pied et la respiration apeurée du nez, tous ces éléments prêtent l'attention à l'environnement sonore dans le passage. Cette bande-son enrichit l'imagination du lecteur.

Le vocabulaire emprunté au cinéma

Pour injecter plus de force dans ces images, Malraux use fréquemment des moyens filmiques et spécialement le vocabulaire emprunté au cinéma. Il met l'accent sur ce que voient ou ne voient pas les personnages. Cela explique pourquoi les moments et les heures du jour sont investis d'une grande importance. Dans La Condition Humaine et L'espoir, les mots sont pris au vocabulaire du cinéma comme, "*clarté*", "*jour*", "*nuit*", "*ombre*", "*crépuscule*", "*lumière*" ...etc. Malraux préfère décrire les événements en nuit quand Tchen prépare son premier attentat contre la voiture de Kai-Shek:

"L'arrière-boutique n'était que par le jour qui pénétrait à travers le magasin. Le ciel étant gris, il régnait là une lumière plombée comme celle qui précède les orages; dans cette brume sale brillaient sur les panses des lampes-tempête des effets de lumière, (...). L'ombre de Tchen avançait au-dessus des yeux inquiets des autres."

La Condition Humaine. P.184

La nuit tombant reflète le besoin fou de Tchen de discerner les objets dans la nuit et de se concentrer plus dans ses activités terroristes.

Parmi les exemples innombrables dans La Condition Humaine qui se réfèrent à la lumière et l'ombre, on peut citer l'exemple qui décrit l'état de Kyo en prison:

" Kyo distinguait un visage; il ne voyait que des doigts énormes crispés autour des barreaux (...) grouillaient des ombres trop longues : des hommes comme des vers"

La Condition Humaine P.280

Le mot "ombre" mentionné plus de six fois dans cet épisode indique l'investigation minutieuse de l'ombre et la tension interne de Kyo. Cet usage intensif de ce terme reflète la solitude et l'humiliation totale du personnage. Il attend la mort d'un moment à l'autre.

Comme dans le cinéma, Malraux tend à encadrer le personnage dans un cadre limité. L'usage des termes comme "jumelles" et "hublot" dans La Voie Royale réalise une focalisation interne et donne une concentration de la vue du lecteur. Cette technique donne l'impression d'une forte intensité. Malraux veut attirer l'attention du lecteur sur une seule partie du cadre, c'est pour cela qu'il utilise des termes de la sorte: "*Le rond des jumelles supprimait tout sauf cet homme.*"

La Voie Royale P.133

Il regarda à l'aide de la jumelle les monstrueuses frondaisons qui dilataient du sommet des monts jusqu'à la grève "

La Voie Royale P.38

L'impression visuelle est faite clairement par les visions des personnages à travers une fenêtre ou une porte.

" *Un matin – le temps était de nouveau mauvais- il vit à travers le **hublot** de sa cabine, des passagers, l'index tenu vers un spectacle*".

La Voie Royale P.38

Le mot hublot est répété dans une autre partie du récit:

"*Sur la vitre de la vedette (...) Claude retrouvait le profit de Berken(...) sur le **hublot** du paquebot*"

La Voie Royale P.48

Malraux rend son écriture visuelle. Son emploi consciemment le mot " *hublot*", cette petite ouverture circulaire d'un verre épais, a un double objectif: il veut focaliser l'angle de vision dans la scène en obligeant son lecteur à la suivre l'ongle précise; il incarne aussi l'expérience du personnage, Claude, dans les deux exemples précédents. Malraux veut faire ressentir au lecteur les sentiments du personnage.

Le fond de l'image visuelle de Malraux est le contraste fréquent entre la lumière et l'obscurité ou l'ombre ce qui précise mieux notre vision.

Pour bien développer ce dernier point, nous démontrons l'interrelation entre le visuel, le verbal chez Malraux. L'usage des silhouettes manifeste l'illustration consciente et permanente de l'intensité de la vision chez l'auteur. Les silhouettes se transmettent d'un roman à l'autre.

Par exemple,

"*Il marchèrent leurs deux ombres semblables devant eux: même taille, même effet du col de chandail. Les paillotes aperçues dans la perspectives des rues, avec leurs silhouettes de purgatoire, se perdaient au fond de la nuit calme et presque solennelle*"

La Condition Humaine p.147

Une des images silhouettes les plus frappantes se manifeste dans la scène où Mercery et son camarade sont face au ciel allumé par les flammes du feu à Madrid:

"*Mercery se retourna: aucune maison proche n'était assez haute pour*

Les stratégies de l'intensité linguistique dans l'œuvre Romanesque d'André Malraux

qu'on pût tirer des fenêtres. Mais on pouvait viser de loin: les pompiers étaient en silhouette, et il ne manquait pas de fascistes à Madrid "

L'Espoir. P. 471

Le mot "*silhouette*" implique la séparation et la distinction. L'effet identique que de contraste est obtenu par la présence des rayons de lumière dans l'obscurité. Par insistance, la scène initiale de meurtre de Tchen est entourée par une touche de lumière électrique pénétrant l'obscurité de la chambre. La lumière de la chambre est coupée par la fenêtre du bar. "*... coupé par les barreaux de la fenêtre dont l'un rayait le lit juste au-dessus du pied comme pour en accentuer le volume et la vie*"

La Condition Humaine. P.9.

Malraux continue en montrant comment cette lumière triangle illumine le bateau pour les passagers. "*Le coup de fouet du phare les éclaira tous. La tache du foyer, une seconde, devint éblouissante, puis replongea dans la nuit...*" La Voie Royale .P.22. La technique d'écriture de Malraux se compose des images fines et fines qui correspondent à la montée des événements perçus brièvement jusqu'au moment présent du roman.

L'éclairage et la brièveté de la vision justifient l'usage régulier des mots comme "*net*" et "*netteté*" comme dans "*Il leva les jumelles sur le village qui reparut avec une netteté surprenante*" La Voie Royale .P.164 et "*une traverse horizontale qui de profil devint nette*" La Voie Royale .P.116. Nous avons aussi plus de dix exemples dans notre corpus.

La combinaison alternative de "*noir*" et "*net*" a toujours son objectif, se manifeste toujours et régulièrement dans les intervalles dans le roman comme dans le cinéma parmi les scènes. Elle reflète la scène précédente et prépare le spectateur à la scène suivante. Malraux dit de Hong Kong "*L'île est là sur la carte, noire et nette...*" Les Conquistadors .P.12 dans un autre exemple "*...points roses dans la grande lumière de la lune (...) le boy qui venait derrière lui s'arrêta, noir et net sur les feuilles de bananiers presque phosphorescentes*" La Voie Royale P.89

Ces deux adjectifs mettent en relief la nature mystérieuse et cachée

des images. Nous avons aussi d'autres types de mots indique la forme rectangulaire de lumière. " *La seule lumière venait du building voisin : un grand rectangle d'électricité pale*" La Condition Humaine P.9 et dans L'Espoir la lumière prend une autre forme " *Après des corridors, des pièces obscures, ils arrivèrent sur un toit. Au-delà des tuiles blêmes de lumière, la Castille couverte de moissons flambait avec ses fleurs roussies jusqu'à l'horizon blanc.*"

L'Espoir. P151

Conclusion

Pour conclure, disons que notre but était d'entreprendre une analyse approfondie des stratégies de l'intensité linguistique dans l'œuvre de Malraux. Cette analyse romanesque nous fournit les résultats suivants:

- 1- Malraux adopte une forme d'écriture compressée ou accélérée qui reflète l'état psychique de ses personnages surtout dans les moments difficiles (bombardement, suicide, mort, peur ...etc.) par cette écriture épistolaire Malraux crée une relation entre les sentiments forts des personnages et rythme accélérée des énoncés.
- 2- Malraux a isolé certains éléments de son énoncé, précisément l'adverbe, l'adjectif et le nom. L'adverbe de manière en-ment est mis au début ou à la fin de l'énoncé séparé normalement par virgule. Les adjectifs sont aussi séparés par virgule, point ou point d'interrogation. Malraux a beaucoup utilisé les traits d'union et les deux points. Tous ces signes de ponctuation créent une écriture malrucienne distinctive d'une écriture épistolaire ou journalistique et engendrent enfin l'intensité de ses écrits. Le rapprochement des noms en série de trois attachés sémantiquement a montré l'idée d'accumulation.
- 3- L'emploi de la métaphore et de la comparaison a affirmé de la conception de l'intensité. La métaphore unit deux isotopies différents (l'animalité et l'humanité) et rapproche les comparant et le comparé. Les transferts de sémantèmes à travers la métaphore et la comparaison sont dus à tous les rapprochements possibles entre les éléments appartenant à des univers différents.

Les stratégies de l'intensité linguistique dans l'œuvre Romanesque d'André Malraux

4- D'ailleurs, pour réaliser l'intensité de son écriture, Malraux a emprunté deux procédés de l'écriture cinématographique:

a- trois techniques cinématographique; ce sont le montage cut, le travelling et la bande-son

b- le vocabulaire emprunté au cinéma.

Malraux est un précurseur de ce type d'écriture. Il paraît comme un écrivain-cinéaste dans quelques reprises de son écriture. Il cherche à créer une relation entre le vocabulaire du cinéma et l'état d'âme du personnage. Il injecte la force de l'intensité par le vocabulaire du cinéma. Nous souhaitons enfin mieux saisir les stratégies de l'intensité linguistique dans les romans de Malraux.

Bibliographie

Le corpus de l'étude

André MALRAUX, **Les Conquérants**. Paris, Grasset, 1928.

André MALRAUX, **La Voie royale** [Les Puissances du désert.]. - Paris, Grasset, 1930.

André MALRAUX, **La Condition humaine**, Paris, Gallimard, 1933

André MALRAUX, **L'Espoir**, Paris, Gallimard, 1937

Ouvrages généraux

Clara ROMERO, **Pour une définition de l'intensité dans le langage**, in revue internationale de linguistique française, No 54, Duculot. Louvain-la-Neuve, (Belgique), 2007.

Daniel BERGEZ et alii, **Vocabulaire de l'analyse littéraire**, Paris, DUNOD, 1994.

François MOREAU, **l'image littéraire. Position du problème**, Paris, SEDES, 1982

Françoise MIRGUET, **La présentation du divin dans les récits du Pentateuque, médiation syntaxiques et narratives**, Leyde, Brill, 2009.

Jean-Michel AdAM et Petit Jean ANDRE, **le texte descriptif, poétique historique et linguistique textuelle**, Paris, Nathan, 1989.

Articles parus dans des périodiques

A.J.GREIMAS, **Les relations entre la linguistique structurale et la poétique**, in Revue internationale des sciences sociales Volume XIX 1967, Paris, UNESCO, 1967, P.9.

John WILSON, **Film Literacy in Africa**, in Canadian communications, 1961, vol. 1, No 4.

.R., KIESLER, **Où en sont les études sur la mise en relief ?** in Le Français moderne, No 68-2, Paris, CILF, 2000 p. 224-238.

Pierre TRAINAR, **La nouvelle culture ou le livre en question**, bull, bibl, , No.3 Paris, 1982.

Ouvrages consacrés à André Malraux

André MALRAUX, **L'homme précaire et La littérature**, Paris, Gallimard, 197

André VANDEGANS, **André Malraux, situation et portrait de l'écrivain**, Bruxelles, Académie royale de langue française, 1993.

Marie GERARD, **L'oraison funèbre selon Malraux, ou comment concilier l'art et l'action**, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*

Les stratégies de l'intensité linguistique dans l'œuvre Romanesque d'André Malraux

2002,

Janine MOUSSUZ, **André Malraux et Gaullisme**, Paris, A. Colin. 1970

Jean-Pierre ZARADER **le vocabulaire de Malraux**, Paris, Ellipses, 2001

Sitographie

André VANDEGGANS **André Malraux. L'art du romancier dans La Condition Humaine** (en ligne), Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature de Belgique 1995.

Bérénice BONHOMME, « **Claude Simon. L'écriture cinématographique** », *Loxias*, 12, mis en ligne le 6 février 2006.

Sergueï EISENSTEIN, **Wikipédia** , le 15 juin 2009

Wikipédia, Le travelling ,16 juin 2009.

Table des matières

Introduction

L'écriture compressée

Les procédés syntaxiques de l'intensité linguistique

La comparaison et La métaphore

Une écriture Cinématographique

Le vocabulaire emprunté au cinéma

Conclusion

Reference

- (¹) Clara ROMERO, **Pour une définition de l'intensité dans le langage**, in revue internationale de linguistique française, No 54, Duculot. Louvain-la-Neuve, (Belgique), 2007, P. 65.
- (²) André VANDEGANS, **André Malraux, situation et portrait de l'écrivain**, Bruxelles, Académie royale de langue française, 1993, P.11.
- (³) Cf.R., KIESLER, **Où en sont les études sur la mise en relief ?**, in Le Français moderne, No 68-2, Paris, CILF, 2000 p. 224-238.
- (⁴) Marie GERARD, **L'oraison funèbre selon Malraux, ou comment concilier l'art et l'action**, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 2002, P.6
- (⁵) Pierre TRAINAR, **La nouvelle culture ou le livre en question**, bull, bibl, , No.3 Paris, 1982, p.27.
- (⁶) Janine MOUSSUZ, **André Malraux et Gaullisme**, Paris, A. Colin. 1970, p.13.
- (7) L'expérience visuelle " révèle que le procédé de la narration, dans le cas de représentation visuelle, présente lui-même différents degrés, permettant d'adopter de façon variée la perspective du personnage. Elle met en outre, en évidence un procédé intéressant par lequel la narration masque ou limite l'expression de médiation" Cf. Françoise MIRGUET, **La présentation du divin dans les récits du Pentateuque, médiation syntaxiques et narratives**, Leyde, Brill, 2009, p.304.
- (8) Ce phénomène général se trouve institutionnalisé sous forme de clôture du discours : celle-ci, arrêtant le flot d'informations, donne une nouvelle signification à la redondance, qui, au lieu de constituer une perte d'information, sert au contraire à valoriser les contenus sélectionnés et clôturés. La clôture transforme donc le discours en objet structurel et l'histoire en permanence. Cf. A.J.GREIMAS, **Les relations entre la linguistique structurale et la poétique**, in *Revue internationale des sciences sociales* Volume XIX 1967, Paris, UNESCO,1967, P.9.
- (9) la métaphore " du grec métaphora "transfert", ce trope opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite" Cf. Daniel BERGEZ et alii, **Vocabulaire de l'analyse littéraire**, Paris, DUNOD, 1994. P.134.
- (10) La comparaison est un " rapprochement de termes ou de au moyen de liens explicites" Cf. Daniel BERGEZ et alii. **Ibid.**, P.50
- (¹¹) François MOREAU, **l'image littéraire. Position du problème**, Paris, SEDES, 1982, p.20.
- (12) Daniel BERGEZ et alii, **op.cit**, P.135
- (¹³) Jean-Michel AdAM et Petit Jean ANDRE, **le texte descriptif, poétique historique et linguistique textuelle**, Paris, Nathan, 1989, pp.56-57.

- (¹⁴) Jean-Pierre ZARADER **le vocabulaire de Malraux**, Paris, Ellipses, 2001, p.8.
- (¹⁵) André MALRAUX, **l'homme précaire et la littérature**, Paris, Gallimard, 1977, p.206
- (¹⁶) John WILSON, **Film Literacy in Africa**, in Canadian communications, 1961, vol. 1, No 4.
- (¹⁷) **Sergueï EISENSTEIN**, Wikipédia , le 15 juin 2009
- (¹⁸)Cf. Wikipédia, **Le travelling** ,16 juin 2009 à 02:56
- (¹⁹)Cf,-Bérénice BONHOMME, « **Claude Simon. L'écriture cinématographique** », *Loxias*, 12, mis en ligne le 6 février 2006.
- (²⁰) André VANDEGGANS **André Malraux. L'art du romancier dans La Condition Humaine** (en ligne), Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature de Belgique 1995. Disponible sur: <www.arllfb.be>pp.2-3