Sandra PROVINI

LA POESIE D'ARAGON DU *CREVE-CŒUR* A *LA DIANE FRANÇAISE* ET LA TRADITION HEROÏQUE DE LA POESIE FRANÇAISE

Pour Simone

Aragon invente pendant la Deuxième Guerre mondiale une poésie conçue comme une arme. Dans *Le Crève-cœur*, *Les Yeux d'Elsa*, *Le Musée Grévin* ou *La Diane française*, le lyrisme aragonien, loin de se réserver à la parole privée ou intime, s'enracine dans la circonstance historique¹ et prend au cours de la période une coloration héroïque de plus en plus marquée : en février 1942, le titre de la préface aux *Yeux d'Elsa*, *Arma virumque cano*, renvoie explicitement au modèle épique en reprenant l'incipit de l'*Énéide*, et *Le Musée Grévin*, long poème en sept chants achevé à l'été 1943, peut être considéré comme épique². De façon plus générale, l'opposition épique-lyrique est impropre pour qualifier la poésie de la Résistance, comme le montre, par exemple, le titre d'une anthologie parue en Suisse alémanique en septembre 1944 : *Nouvelle poésie épique de la France : petite anthologie des poètes lyriques de la Résistance*.

Ce sont les modalités de cette poésie lyrique héroïque que je voudrais étudier ici, en posant à l'œuvre d'Aragon, dont je ne prétendrai pas parler en spécialiste mais en simple lectrice, les mêmes questions qu'aux poèmes de circonstance consacrés près de cinq siècles plus tôt par les « Rhétoriciens » à l'histoire immédiatement contemporaine. Ce rapprochement relève certes de mon arbitraire de lectrice de ces deux corpus éloignés. Il est tout de même justifié dans la mesure où Aragon lui-même inscrit sa démarche d'écriture dans la tradition de la poésie médiévale, celle des troubadours mais aussi celle de Villon, et cite à plusieurs reprises les Rhétoriciens³. Une certaine parenté entre sa production sous l'Occupation et la poésie de la fin du XV^e siècle a ainsi été remarquée par la critique. Noël Martine écrit par exemple dans « Contradiction et unité dans la poétique d'Aragon » : « les procédés savants des Grands Rhétoriciens servent une intention populaire. Ainsi, le souci de la forme, loin de se fermer à l'histoire se laisse investir par elle »⁴. Cette affirmation me semble suggérer quelques rapprochements. Aragon partage d'abord avec les Rhétoriciens un souci de la forme, considérée non comme jeu gratuit, mais comme travail sur la réalité. Ce travail aboutit pour partie à « héroïser » l'histoire immédiatement contemporaine. Enfin, l'œuvre poétique d'Aragon est orientée vers le destinataire, par ses dimensions informative et didactique et le message politique qu'elle porte, comme pouvaient l'être en leur temps les poèmes de circonstance des Rhétoriciens.

¹ Voir N. Piégay-Gros, « Poésie et histoire », *L'esthétique d'Aragon*, ch. 9, Paris, SEDES, 1997, p. 151-162.

² Une lecture du *Musée Grévin* comme épopée a été proposée par M. Vallin, « *Le Musée Grévin*, poème épique », *Actes du Colloque de Romans sur Isère, 12-14 novembre 2004*, Annales de la société des amis de L. Aragon et E. Triolet, n° 6, 2004.

³ Aragon semble porter à leur œuvre le même intérêt qu'Éluard, qui cite notamment André de La Vigne parmi les poètes du XV^e siècle, aux côtés de François Villon et Jean Molinet, dans sa *Première anthologie vivante de la poésie du passé*, Paris, Seghers, 1951.

⁴ N. Martine, « Contradiction et unité dans la poétique d'Aragon », *Europe*, n° 745, 1991, p. 65.

UN « SOUCI DE LA FORME QUI SE LAISSE INVESTIR PAR LA REALITE »

Aragon est d'abord à la recherche d'une forme poétique apte à rendre compte de la réalité de la guerre⁵. Le premier texte théorique qu'il publie en 1940 porte ainsi sur la rime. La poésie qu'il compose pendant les années de guerre abonde en procédés formels comparables à ceux des Rhétoriciens, qui, loin d'être des jeux gratuits⁶, se laissent investir à la fois par la réalité et par le sens, comme le souligne l'expression « avec rime et avec raison » dans « La rime en 1940 »⁷.

Une forme héritière de la tradition médiévale française

C'est d'abord des formes de la poésie médiévale qu'Aragon s'inspire. Comme l'écrit Nathalie Piégay-Gros, le lyrisme aragonien « est historique non seulement parce qu'il chante l'histoire, mais surtout, parce qu'il poursuit le rythme et la mélodie de la mémoire » collective et nationale⁸. Il se réfère en particulier à la tradition de la poésie courtoise dans *La leçon de Ribérac ou l'Europe française*, au genre de la chanson de geste, mais aussi à un poète tel qu'Octovien de Saint-Gelais, qui fait partie de ceux que l'on appelle les « Rhétoriciens ».

- *Le trobar clus* de la poésie courtoise

Aragon redonne vie aux formes poétiques médiévales dont les règles ont été fixées pour la première fois au XII^e siècle, par les poètes courtois. Dans *La leçon de Ribérac*, il se réclame du *trobar clus*, inventé par des poètes tels qu'Arnaud Daniel, poète de Ribérac (fin du XII^e siècle). Il s'agit d'un style hermétique reposant sur un jeu complexe de figures de sens, et seuls les amateurs les plus subtilement initiés pouvaient rétablir le lien fictif du texte avec quelque réalité extérieure à lui. Aragon explique que l'origine de l'*art fermé* est à rechercher « non dans la fantaisie du poète, mais dans les circonstances de sa vie, le monde où il vivait, l'air qu'il respirait, la société même à laquelle le confinait l'histoire »⁹ :

L'art de maître Arnaud avait pour premier objet l'amour, et l'amour de dames inaccessibles et peu faites pour un petit gentilhomme sans fortune, ou des clercs qui s'étaient faits jongleurs. Ces dames avaient toujours un mari, et s'il n'était pas nécessairement jaloux d'elles, il l'était toujours de son honneur, et il commandait à des hommes d'armes. Le *clus trover* permettait aux poètes de chanter leurs Dames en présence même de leur Seigneur¹⁰.

Dans ces lignes, l'identification reste implicite entre Aragon et Maître Arnaud, la Dame figurant la France et le seigneur l'oppression qui prend la forme de la censure. On comprend en effet tout l'intérêt que pouvaient présenter aux yeux d'Aragon de telles techniques à l'époque de la poésie de « contrebande », terme par lequel il désigne la production poétique qu'il publie sous son nom (il s'agit essentiellement des poèmes du *Crève-cœur* et des *Yeux d'Elsa*), avant son passage à la clandestinité le 10 novembre 1942, jour de l'invasion de la zone sud par les troupes allemandes et italiennes. Grâce à sa pratique de l'art fermé, ses poèmes de « contrebande » échappent le plus souvent à la censure et sont publiés dans des revues autorisées en zone sud ou

⁵ Sur les raisons qui ont conduit Aragon à choisir la poésie et non le roman qui avait joué une fonction analogue pendant la Première Guerre mondiale, voir N. Piégay-Gros, p. 151-152. Aragon avait commencé cette recherche d'une poésie capable de dire la réalité au milieu des années 1930, après une période d'écriture exclusivement romanesque. Il écrit ainsi en 1935 à un correspondant : « Je suis à la recherche d'un langage, un langage qui soit celui de notre temps, de notre peuple, et à la fois de la plus haute vague. » (*L'Œuvre poétique*, Livre Club Diderot, 1974-1981, vol. VI, p. 380).

⁶ La critique a été souvent faite à la poésie des Rhétoriciens, et Aragon se défend contre elle dans ses préfaces, notamment *Arma virumque cano*, p. 182.

⁷ Voir ci-dessous p. 6. La même expression sert de titre à un chapitre de l'ouvrage de Paul Zumthor consacré aux Rhétoriciens, *Le Masque et la Lumière*.

⁸ Nathalie Piégay-Gros, « Poésie et histoire », p. 158.

⁹ « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », *Fontaine*, n° 14, juin 1941, *L'Œuvre poétique*, IX, p. 290.

¹⁰ « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », p. 308.

dans les colonies. C'est le cas par exemple de « Plus belle que les larmes », écrit à la demande du gouverneur vichyste de la Tunisie¹¹, et qui semble alimenter le discours pétainiste de glorification de la patrie, où une strophe ne peut être comprise que des seuls initiés, les communistes¹² :

Il y a dans le vent qui vient d'Arles des songes
Qui pour en parler haut sont trop près de mon cœur
Quand les marais jaunis d'Aunis et de Saintonge
Sont encore rayés par les chars des vainqueurs

Ces vers évoquent les espoirs liés au congrès du parti communiste qui s'était tenu à Arles en 1937, et Aragon rapporte dans un entretien avec Dominique Arban que plusieurs lecteurs qui ne savaient à qui s'adresser lui ont écrit après la publication de ce texte pour rétablir la « liaison »¹³.

Aragon admire de plus dans l'art fermé une « incroyable invention de règles nouvelles, de disciplines que le poète s'impose et fait varier à chaque poème »¹⁴. De même, il « choisit sa prison », par exemple en se donnant pour contrainte dans le poème *C*, écrit sur le modèle du lai médiéval et repris dans *Les Yeux d'Elsa*, d'utiliser une rime unique en [se].

Pendant, la poésie courtoise est essentiellement une poésie lyrique érotique. Aragon a pu trouver chez les Rhétoriciens une poésie à la forme tout aussi complexe mais au contenu historique, et avec laquelle il partage des visées proches, auxquelles sera consacrée la fin de cette étude.

- L'héritage des « Rhétoriciens »

Pour le travail formel de sa poésie, Aragon dispose, outre du fonds courtois, de l'héritage des Rhétoriciens qui ont exploré dans toute leur diversité les possibilités des formes fixes et de la rime. C'est chez eux plus que chez les poètes courtois qu'il puise ses modèles de rimes annexée, fratrisée, batelée, senée, interne ou brisée¹⁵. Ainsi, dans *Arma virumque cano*, Aragon décrit son usage de la rime intérieure et note : « On pourra rapprocher ce jeu-ci d'une vieille façon de rimer qu'on trouve au temps de Saint-Gelais, et qui s'appelait *la brisée*. » Les traités de versification française, depuis celui de L. Quicherat paru en 1838¹⁶, citent tous un même passage d'Octovien de Saint-Gelais pour illustrer le procédé de la rime brisée, qui fait rimer les vers non seulement par la fin mais aussi par la césure :

De cœur *parfait* chassez toute *douleur* ;
Soyez *soigneux*, n'usez de nulle *feinte* ;
Sans vilain *fait* entretenez *douceur*,
Vaillant et *preux*, abandonnez la *crainte*...

¹¹ *Plus belle que les larmes* répond en effet à une commande de l'amiral Esteva, qui avait fait appel à Aragon pour une poésie permettant de soutenir le prestige de la France face aux Allemands aux yeux des Tunisiens qui avaient tendance à s'adresser directement aux vainqueurs en court-circuitant les autorités françaises. Ce poème, *Plus belle que les larmes*, rappelle de grands événements de l'histoire de France (François I^{er}, Duguesclin), évoque l'histoire de l'art, les poètes ou les peintres qui ont fait la grandeur de la culture française (Pétrarque, Nerval, Lamartine, Courbet, Ingres) mais aussi les chansons populaires comme « Dansons la capucine ». Aragon y saisit l'occasion de répondre à Drieu La Rochelle qui avait publié un article contre lui dans *L'Émancipation nationale*, 11 oct. 1941. Cf. D. Arban, *Aragon parle*, Paris, Seghers, 1968, repris dans *L'Œuvre poétique*, IX, p. 401-404

¹² Pour une brève analyse du mélange de l'interdit et de l'autorisé dans « Plus belle que les larmes », voir N. Piégay-Gros, p. 159.

¹³ Cf. D. Arban, *Aragon parle*, repris dans *L'Œuvre poétique*, IX, p. 401-402.

¹⁴ « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », p. 291.

¹⁵ Il se réclame cependant essentiellement des poètes courtois, cherchant à faire revivre les légendes médiévales de la poésie de Chrétien de Troyes, et voit dans son art de la « contrebande » un héritier direct de « l'art fermé ».

¹⁶ Aragon utilise le *Dictionnaire des rimes, précédé d'un traité complet de versification* de P.-M. Quitard, Paris, Garnier frères, 1868 (cité dans une note à *Arma virumque cano*, p. 182).

Si l'on brise ces vers par la césure, les vers gardent un sens et, dans certains exemples, le poème peut prendre un sens différent, voire opposé :

De coeur parfait
Soyez Soigneux ;
Sans vilain fait
Vaillant et preux.
Chassez toute douleur,
N'usez de nulle feinte
Entretenez douceur
Abandonnez la crainte.

Il est possible que ce soit à ces vers cités comme exemples canoniques dans les traités de versification qu'Aragon ait pensé. Il s'inspire quoi qu'il en soit de cette technique dans plusieurs poèmes des *Yeux d'Elsa*, notamment *Plainte pour le Grand Descort de France*. Le choix d'une graphie archaïque du mot *descort* renvoie à son usage en moyen français au sens de « gloire », « honneur »¹⁷. Le poème est construit ainsi

S'il se pouvait un choeur	de violes voilées	a c
S'il se pouvait un coeur	que rien n'aurait vieilli	a d
Pour dire le descort	et l'amour du pays	b d
S'il se pouvait encore	une nuit étoilée	b c

S'il se pouvait encore

Une nuit de beau temps met les ombres d'accord
Comme l'aveugle tend les cordes sans connaître
L'instrument ni le ton du ciel à la fenêtre
Ah si tu veux chantons dans ce triste décor

Ah si tu veux chantons

On voit dans la trame de ces strophes s'en dessiner d'autres en vers hexasyllabes où l'alternance des rimes est rétablie en rimes croisées :

S'il se pouvait un choeur
De violes voilées
S'il se pouvait un coeur
Que rien n'aurait vieilli
Pour dire le descort
Et l'amour du pays
S'il se pouvait encore
Une nuit étoilée

Le poème présente aussi des rimes équivoquées¹⁸, la spécialité des Rhétoriciens, par exemple dans la dernière strophe : « Les mois passent L'émoi passe ». Aragon reprend aussi aux Rhétoriciens la rime senée¹⁹, notamment dans un poème de *Brocéliande*, « La nuit d'août », où presque tous les mots du premier vers commencent par la lettre *f*, l'allitération en *f* se poursuivant dans toute la strophe :

¹⁷ Il n'est cependant pas certain que l'orthographe *descort* ait existé pour ce mot. Le Robert donne *décore*, apparu vers 1536. Mais le mot *decoration* est attesté dès le début du XV^e avec le sens de « gloire » venu du latin *decus*.

¹⁸ Calembour englobant plusieurs mots.

¹⁹ Tous les mots commencent par la même lettre.

Flèches fleurs feux sûrs que fiche au flanc du silence
L'enfant Liberté frêle prophète des aubes
Phares d'un seul naufrage étoiles filantes
Feux follets de l'immense cimetière en fête
Sainfoin nocturne fusées
Que votre volonté soit faite

Les exemples de systèmes de rimes empruntés aux Rhétoriciens sont nombreux dans la poésie d'Aragon. On rencontre de plus dans ses alexandrins un certain nombre de phénomènes de versification qui ne seront plus admis dès l'époque de la Pléiade, notamment la césure lyrique (qui intervient après un *e* atone prosodiquement compté) dans le vers « qui ressemble aux mines/ de fer en Silésie »²⁰ et la césure enjambante (en cas de *e* atone prosodiquement compté, la césure passe juste après l'accent, devant la syllabe en *e*) dans le vers « qu'un semblant de lumiè/re se fit a suffi »²¹.

L'importance de la rime : dire un monde nouveau

- « La rime en 1940 »

Aragon inscrit donc sa poésie dans la tradition du vers rimé, et reprend en particulier toute la richesse des possibilités offertes par le répertoire de rimes des Rhétoriciens. Cela ne va pourtant pas de soi en 1940, alors que la poésie moderne est régie par la « tyrannie du vers libre »²². La post-face au *Crève-Cœur* a pour but de justifier ce retour à l'alexandrin et à la rime, opéré de surcroît par un ancien surréaliste. Aragon commence par y retracer l'histoire de la rime et explique pourquoi ses contemporains l'ont condamnée :

Le dégoût de la rime provient avant toute chose de l'abus qui en a été fait dans un but de pure gymnastique, si bien que dans l'esprit de la plupart des hommes, *rimer*, qui fut le propre des poètes, est devenu par un étrange coup du sort, le contraire de la poésie²³. [...] La dégénérescence de la rime française vient de sa fixation, de ce que toutes les rimes sont connues ou passent pour être connues, et que nul n'en peut plus inventer de nouvelles, et que, par suite, rimer c'est toujours imiter ou plagier, reprendre l'écho affaibli de vers antérieurs.

D'où sa recherche de rimes nouvelles : Aragon, dans la lignée de Hugo, souvent cité dans le paratexte des recueils²⁴, fait un pas de plus dans la libération de l'alexandrin. Il invente en particulier la rime enjambée où les phonèmes se répartissent sur la fin du vers et sur le début du suivant :

Ne parlez pas d'amour. J'écoute mon coeur *battre*
Il couvre les refrains sans fil qui l'ont grisé
Ne parlez plus d'amour Que fait-elle là-*bas*
Trop proche et trop lointaine ô temps martyrisé²⁵

- Dire le monde par la rime

Cette recherche de rimes nouvelles est d'autant plus nécessaire que les hommes en 1940 sont confrontés à un monde nouveau. Aragon refuse l'idée que la rime soit usée et incapable de dire avec force cette réalité nouvelle :

²⁰ *Le Musée Grévin*, chant VII.

²¹ *Le Musée Grévin*, chant I.

²² « La rime en 1940 », *Poètes casqués* 40, 20 avril 1940, *L'Œuvre poétique*, IX, p. 168.

²³ Ainsi, la longue désaffection de la critique universitaire pour la poésie des « Grands Rhétoriciens » tient à ce que leur art est souvent passé au mieux pour un jeu formel, au pire pour une laborieuse gymnastique.

²⁴ Cf. « La rime en 1940 », p. 164 (à propos de *l'escalier... dérobé d'Hernani*) ; *Arma virumque cano*, p. 178.

²⁵ « Petite suite sans fil », *Le Crève-cœur*.

[...] il n'est pas vrai qu'il n'est point de rimes nouvelles quand il est un monde nouveau. [...] Presque chaque chose à quoi nous nous heurtons dans cette guerre étrange qui est le paysage d'une poésie inconnue et terrible est nouvelle au langage et étrangère encore à la poésie. Univers inconnaisable par les moyens actuels de la science, nous l'atteignons par le travers des mots, par cette méthode de connaissance qui s'appelle la poésie, et nous gagnons ainsi des années et des années sur le temps ennemi des hommes. Alors la rime reprend sa dignité parce qu'elle est l'introductrice des choses dans l'ancien et haut langage qui est à soi-même sa fin, et qu'on nomme poésie. Alors la rime cesse d'être dérision, parce qu'elle participe à la nécessité du monde réel, qu'elle est le chaînon qui lie les choses à la chanson, et qui fait que les choses chantent²⁶.

L'idée selon laquelle un système de rime correspond à une représentation du monde se vérifie particulièrement dans la poésie des « rhétoriciens » chez lesquels la rime ne trahit pas le seul plaisir de bâtir des jeux de mot²⁷, par exemple dans le *Voyage de Naples* d'André de La Vigne²⁸, contemporain de Saint-Gelais apprécié d'Éluard pour la virtuosité de sa poésie²⁹. La distribution des rimes dans la partie versifiée de ce prosimètre de la fin du XV^e n'est pas laissée au hasard : un relevé des rimes les plus fréquentes - *roy, France, plaisance, merveille, armee, armes, artillerie, puissance* – révèle en effet les caractéristiques essentielles du *Voyage de Naples*, à la fois chronique, poème héroïque et texte encomiastique glorifiant le souverain. Le système des rimes reflète à lui seul le monde du poète de cour qu'est La Vigne, un monde de guerres et de fêtes, à la fois violent et somptueux.

La rime est bien « l'introductrice des choses » dans la poésie, qu'elle les nomme ou les évoque par le jeu des sonorités. C'est le cas dans « L'Escale »³⁰, où le tableau d'Andromède enchaînée, dominé par les couleurs bleue et blanche associées au rouge des rubis et du bracelet « garance », forme une allégorie aisément déchiffrable de la France dont la rime *garance-souffrance* appelle le nom en écho :

De quel prédestiné Dame de délivrance
Attends-tu sur la pierre noire la venue
Blanche à qui l'acier bleu cercle les poings menus
Où saignent les rubis d'un bracelet garance
Les marins regardaient cette femme inconnue
Etrangement parée aux couleurs de souffrance
Arrachée au récif bordé d'indifférence
Si belle qu'on tremblait de voir qu'elle était nue

Rime et formes fixes : recherche d'une maîtrise sur la réalité

Pour Aragon en 1940, la rime permet d'avoir prise sur le monde³¹. Le formalisme de sa poésie trouve sa raison d'être dans la nécessité d'appréhender l'événement à travers des formes qui le domestiquent, le structurent. À la débâcle, à l'inversion comme à l'asphyxie des valeurs, à l'épuisement, Aragon oppose la résistance de formes poétiques stables.

La rime redevient raison quand elle cherche à dire le monde nouveau de la défaite et de l'Occupation et à lui donner sens :

²⁶ « La rime en 1940 », p. 163.

²⁷ Voir les travaux de Claude Thiry, notamment « Lecture du texte de rhétoricien », *Cahiers d'analyse textuelle*, 20, Paris, Les Belles Lettres, 1978, pp. 85-101, et de François Cornilliat, *Or ne mens, Couleurs de l'éloge et du blâme chez les « Grands Rhétoriciens »*, Paris, Champion, 1994.

²⁸ André de La Vigne, *Le Voyage de Naples*, éd. A. Slerca, Milan, Vita e pensiero, 1981.

²⁹ P. Éluard, *Première anthologie vivante de la poésie du passé*.

³⁰ *Les Yeux d'Elsa*.

³¹ « Le savant, l'écrivain, le philosophe doivent défendre le champ des mots qui donnent prise à l'homme sur l'univers », « Reconnaissance à l'Allemagne », *Œuvre poétique*, IX, p. 79.

Jamais peut-être faire chanter les choses n'a été plus urgente et noble mission à l'homme, qu'à cette heure où il est plus profondément humilié, plus entièrement dégradé que jamais. Et nous sommes sans doute plusieurs à en avoir conscience, qui aurons le courage de maintenir, même dans le fracas de l'indignité, la véritable parole humaine, et son orchestre à faire pâlir les rossignols. A cette heure où la déraisonnable rime redevient raison. Réconciliée avec le sens. Pleine du sens comme un fruit mûr de son vin. (« La rime en 1940 »)³².

De même, le choix de formes fixes convient aux circonstances de l'écriture. Les « 33 sonnets composés au secret » de Jean Cassou en sont un exemple particulièrement emblématique³³. Aragon compose lui aussi des sonnets, reprend la ballade et le rondeau. La poésie a pour tâche de dire une réalité nouvelle, monstrueuse et incompréhensible : le recours à un mètre régulier, à la clôture de la rime et à des formes fixes, est un moyen de la maîtriser. Il s'agit de redonner forme et ainsi de redonner sens au monde : par le poème, pour le destinataire.

Rimes et formes fixes en ont d'autant plus le pouvoir qu'elles sont porteuses d'une mémoire, et font résonner le vers « sur le fond sonore des rythmes qui ont fait l'histoire de la poésie française »³⁴. Aragon les choisit précisément pour leur connotation ancienne et nationale, pour la mémoire collective qu'elles portent et qu'il peut réinvestir dans le présent de l'écriture. Il inscrit ainsi ses poèmes dans la tradition poétique française, et par là même les événements qu'il chante dans l'Histoire nationale.

HISTOIRE ET MYTHE : L'HEROÏSATION DE LA MATIERE

Une poésie de circonstance

- Une écriture en réaction à l'événement

La poésie d'Aragon est tournée vers la réalité, celle de la guerre, puis celle de la défaite, de l'armistice, de l'occupation et de la Résistance. Cette réalité historique investit les poèmes, composés en réaction à l'événement. Le *Crève-Coeur* se transforme ainsi immédiatement après la signature de l'armistice. Tant que la France était officiellement en guerre sans pour autant combattre, durant la « drôle de guerre », Aragon écrivait une poésie amoureuse déplorant la séparation des amants. Le texte qui marque le tournant est « Les Lilas et les Roses », premier poème sur la défaite et l'exode. Et déjà, « Les Croisés » est un chant pour la liberté. Les circonstances historiques et les circonstances biographiques qu'elles impliquent sont souvent inscrites avec précision dans les poèmes³⁵, par exemple dans « Le poème interrompu », daté du « 10 mai 1940 au petit matin » et demeuré inachevé du fait du départ du scripteur envoyé sur la frontière belge.

De la même manière, Aragon appelle *Le Musée Grévin* « poème de circonstance » dans la post-face « Les poissons noirs ou de la réalité en poésie ». On peut en effet y voir le travail de l'écriture dans l'immédiateté de la réaction à l'événement, à mesure que le poète reçoit les informations pour les transformer en poésie. Aragon rapporte ainsi qu'il a inséré après coup dans le chant VII en alexandrins trois quatrains d'octosyllabes, à l'annonce de la nouvelle de la mort à Auschwitz de

³² Aragon rejette à nouveau l'opposition rime/raison dans une lettre à Joë Bousquet pour qui la rime « empêche la raison de tirer ses plans » : « pour moi, la rime à chaque vers apporte un peu de jour, et non de nuit, sur la pensée [...] elle fait apercevoir entre les mots une nécessité qui, loin de mettre la raison en déroute, donne à l'esprit un plaisir, une satisfaction essentiellement raisonnable » (« Sur une définition de la poésie », *Poésie* 41, mai-juin 1941, repris dans *Les Yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, 2004, p. 145).

³³ Il s'agit de sonnets que Jean Cassou a composés en prison sans papier et retenus de mémoire. J. Cassou (Jean Noir), *33 sonnets composés au secret*, présentation par Louis Aragon, Paris, Éditions de Minuit, 1944.

³⁴ N. Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, p. 157.

³⁵ Aragon invite à plusieurs reprises dans ses préfaces à prendre en compte l'historicité de ses textes. Voir à ce sujet N. Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, p. 154.

Danièle Casanova et Maïe Politzer³⁶. De même, un quatrain sur Mussolini a été ajouté au présent après l'annonce de son évasion³⁷ :

*L'aventurier revient Quel est ce mauvais rêve
Mais on lit à son front les plis du condamné
La trêve sera brève il faudra bien qu'il crève
Il est comme un cheval maintenant couronné*³⁸ (V)

Les circonstances et les conditions de l'écriture se trouvent ainsi apparentes dans les poèmes, parfois du fait du manque d'informations, comme le montre le poème intitulé « X... français » de *La Diane française*, dédié vingt ans plus tard à l'homme qu'il évoquait et dont le poète n'avait pu apprendre le nom à l'époque de la rédaction.

- Le rejet de la « tour d'ivoire » : pour un lyrisme politique

Une telle poésie, écrite sur le vif, en réaction à l'actualité, est jugée par certains médiocre, peu noble : l'inscription de l'événement historique ou politique trahirait le chant lyrique³⁹. Suivant une conception de l'écriture poétique qui se rattache à la tradition goethéenne⁴⁰, Aragon, comme nombre de poètes de la France occupée⁴¹, revendique pour sa part avec force l'enracinement de sa poésie dans la réalité et rejette une poésie hermétique ou exclusivement amoureuse. Il n'est tout simplement pas pour lui de poésie en dehors du rapport à la circonstance : « Il n'y a pas de poésie, si lointaine qu'on la prétende des circonstances, qui ne tienne des circonstances sa force, sa naissance et son prolongement »⁴². Le refus de la « poésie pure » est d'autant plus fort en 1940, que « les hommes ont vu certaines choses et [...] ne peuvent se contenter d'un art qui ne tiendrait pas compte de ces choses-là »⁴³ :

Compte si tu le peux les étoiles du lac
Je pleure tout un ciel de morts⁴⁴

Contre la conception d'une poésie qui pourrait se contenter d'un contenu insignifiant, Aragon et le Comité national des écrivains (CNE) tout entier défendent donc l'idée que lyrisme et circonstance ne sont pas contradictoires : « Ce que l'on prétend, c'est que la poésie doit s'en tenir à certains objets et ne pas se mêler de ce qui est un peu sérieux. [...] Comme si tout, pour le poète, ne pouvait être circonstance, et cependant poésie, comme si la poésie était dans son objet et non dans le langage qui la crée »⁴⁵. Il est donc possible d'envisager un véritable lyrisme politique, parole sur le monde, qui exprime une circonstance et lui donne réponse. Cette parole émane d'un

³⁶ « Les poissons noirs ou de la réalité en poésie », *L'Œuvre poétique*, X, p. 182.

³⁷ *Ibidem*, p. 182. Mussolini, arrêté le 25 juillet 1943, s'était évadé le 12 septembre.

³⁸ *Couronné* : « Qui porte une plaie circulaire au genou, qui porte les traces d'une chute ».

³⁹ On trouve la critique la plus radicale de cette poésie sous la plume de Benjamin Péret, au sujet du recueil *L'Honneur des poètes*, présenté par Éluard, qui paraît en 1943 aux Éditions de Minuit : « l'honneur de ces « poètes » consiste à cesser d'être des poètes pour devenir des agents de publicité. » (B. Péret, *Le déshonneur des poètes*, Mexico, 1945).

⁴⁰ Selon Goethe, « il faut que la réalité fournisse l'occasion et la matière [de la poésie] » : « Je n'ai que faire des poèmes qui ne reposent sur rien » (*Conversations avec Eckermann*, 18/09/1823).

⁴¹ Voir par exemple le deuxième numéro des *Lettres françaises*, intitulé « Crier la vérité ! », qui exprime le refus de la « tour d'ivoire ».

⁴² Aragon, *Chroniques du bel canto*, cité par N. Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, p. 153.

⁴³ « La leçon de Ribérac », p. 286.

⁴⁴ « Contre la poésie pure » (*Les Yeux d'Elsa*). Ces vers offrent un bel exemple de réactivation d'un lieu commun de la poésie antique, le *topos* des innombrables, pour dire l'actualité.

⁴⁵ CNE, « Poésie et défense de l'homme », *Almanach des lettres françaises*, mars 1944, repris dans Aragon, *L'Œuvre poétique*, X, p. 16. Dans « Bilan de la littérature clandestine », *L'Œuvre poétique*, X, p. 25, on trouve un prolongement à cette idée, qui voit dans les œuvres de la Résistance des poèmes « partis de l'événement, qui le dépassent et le transposent dans la vérité active de l'œuvre d'art ». Telle est la tâche des intellectuels dans une époque troublée : s'emparer des événements et leur donner un sens.

je, sujet lyrique qui est aussi un homme dans l'histoire⁴⁶. Sa spécificité est qu'il a la capacité de se faire le porte-parole de tous.

- « Le poète crie pour la nation »⁴⁷

La réaction du poète à l'événement dans la poésie de circonstance se veut celle de toute une communauté : les Résistants, voire les Français. Le poète a l'ambition de faire entendre la voix de tous, et finalement la voix de la France. Certes, nombre de poèmes d'Aragon semblent essentiellement relater l'expérience d'un sujet – le *je* y est omniprésent – et exprimer ses émotions, le lyrisme amoureux y tenant une grande place. Mais chacun sait lire sous la célébration d'Elsa celle de la France, la femme aimée incarnant la patrie malheureuse. C'est le cas par exemple dans « Il n'y a pas d'amour heureux »⁴⁸ dont on oublie souvent, du fait de la chanson de Brassens⁴⁹, la dernière strophe :

Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit flétri
Et pas plus que de toi l'amour de la patrie
Il n'y a pas d'amour qui ne vive de pleurs

Le dialogue entre le poète et la femme aimée se veut un dialogue entre les Français et la France. Ainsi le *je* cède souvent la place au *nous* : c'est le cas par exemple dans « Richard Coeur de Lion »⁵⁰ :

Ils sont la force et nous sommes le nombre
Vous qui souffrez nous nous reconnaissons
On aura beau rendre la nuit plus sombre
Un prisonnier peut faire une chanson
[...]
Tous les bergers les marins et les mages
Les charretiers les savants les bouchers
Les jongleurs de mots les faiseurs d'images
Et le troupeau des femmes au marché

Les gens du négoce et ceux du trafic
Ceux qui font l'acier ceux qui font le drap
Les grimpeurs de poteaux télégraphiques
Et les mineurs noirs chacun l'entendra

Le destinataire de la chanson du prisonnier, inscrit dans le texte dans le « vous qui souffrez », se trouve inclus dans le « nous » qui englobe le poète et tous les Français énumérés dans les dernières strophes. Le *je* lyrique ne correspond plus à l'expression d'un individu qui coïncide avec le moi autobiographique du poète⁵¹, mais à celle d'un chanteur-scripteur qui parle au nom d'un groupe, résistants ou peuple français. Loin de perdre son identité en faisant de sa voix le porte-parole d'une communauté qu'elle suscite autant qu'elle la représente, le lyrisme s'en trouve plus

⁴⁶ Le CNE ajoute dans « Poésie et défense de l'homme » : « Refuser la poésie de circonstance, c'est refuser aux poètes le droit à l'existence, c'est leur dénier la faculté d'être ici, d'être dans l'histoire, c'est leur refuser l'honneur des poètes qui est d'être des hommes. » (*L'Œuvre poétique*, X, p. 16).

⁴⁷ « Bilan de la littérature clandestine », *L'Œuvre poétique*, X, p. 25.

⁴⁸ *La Diane française*.

⁴⁹ Brassens n'a chanté que les quatre premières strophes du poème.

⁵⁰ Poème composé dans la prison de Tours dans laquelle Aragon et Elsa Triolet ont été retenus un mois après avoir été arrêtés pour avoir franchi clandestinement la ligne de démarcation le 22 juin 1941.

⁵¹ Ce n'était pas même le cas dans les premiers poèmes du *Crève-cœur* qui valaient pour tous les soldats séparés de leurs fiancées ou de leurs épouses. Le *nous* y était d'ailleurs très présent.

assuré, plus éloquent aussi⁵². Le *je* s'identifie aux Français, à la France tout entière et peut même incarner la France dans des prosopopées. On observe un tel glissement dans le chant II du *Musée Grévin*, qui répond à la demande de pardon des « fantômes », les collaborateurs :

Fantômes Fantômes Fantômes
Fantômes trop sont morts et vous l'avez voulu
Fantôme rendez-nous tous ceux qui ne sont plus
Fantômes Fantômes Fantômes
Où sont ceux que quatre ans nous avons attendus
Où sont notre jeunesse et nos baisers perdus
Fantômes Fantômes Fantômes
Qu'avez-vous fait de nos héros pris à vos crocs
Je vous regarde tous et je vois le bourreau
Fantômes Fantômes Fantômes
Vous m'avez renversé quand loisir vous en vint
Vous avez répandu mon sang comme le vin
Fantômes Fantômes Fantômes
Et vous avez livré le grain de mes silos
Et dispersé mon peuple et divisé son lot
Fantômes Fantômes Fantômes
Oublierais-je la beauté des femmes flétries
Le masque atroce mis à la mère Patrie
Fantômes Fantômes Fantômes
Et l'angoisse des Juifs sous le ciel étouffant
Et leurs petits enfants pareils à mes enfants
Fantômes Fantômes Fantômes
Vous avez dissipé ce que j'aime en fumée
Et mêlé mes drapeaux à des drapeaux gammés
Fantômes Fantômes Fantômes
Ma justice ouvre un oeil démesuré sur vous
Fantômes qu'au soleil cette justice voue
Fantômes Fantômes Fantômes
Ô vaincus pour toujours à qui le grand jour nuit
Ma mémoire est la France et disperse la nuit

Le poème voit s'opérer un passage du *nous* au *je*. Il commence par exprimer un sentiment collectif, puis un glissement s'opère vers un *je* qui semble d'abord correspondre à une figure de poète accusateur (« *Je vous regarde tous et je vois le bourreau* »), comparable à celle d'Agrippa d'Aubigné dans *Les Tragiques*. Mais le *je* qui apparaît dans les strophes suivantes ne saurait coïncider avec le *moi* du poète : c'est la France personnifiée qui parle (« mon sang », « mes silos », « mes enfants », « mes drapeaux »), même si le poète reprend parfois la parole, notamment dans les vers « *Oublierais-je la beauté des femmes flétries / Le masque atroce mis à la mère Patrie* », qui distinguent le *je* et la « mère Patrie ». Tout au long de ce chant, le référent du *je* lyrique n'est pas univoque, jusqu'au dernier vers qui pose l'identité de la mémoire du poète et de la France, dont il peut se faire le porte-parole.

Circonstance et épopée : « Ce sont toujours les temps d'Homère »

Ce lyrisme de circonstance qui trouve sa source dans une mémoire collective est aussi une poésie épique. Ces deux formes de poésie sont traditionnellement perçues comme contradictoires : la poésie de circonstance est une œuvre courte, écrite dans l'immédiateté, en réaction à l'événement, tandis que l'épopée est le « grand œuvre » qui porte sur un passé mythifié.

⁵² N. Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, p. 157.

Pourtant, Aragon se réclame d'Homère et de Virgile dans *Arma virumque cano*, la préface aux *Yeux d'Elsa*, où il identifie poésie de circonstance et épopée :

Que ce sont les circonstances qui font l'épique de la poésie implique évidemment que l'épopée est toujours poésie de circonstance. Ce qui n'est peut-être pas fort original à dire, mais qui souligne une étrangeté : l'épopée, dans le langage courant, est une forme *noble* de la poésie, alors que *poésie de circonstance* est une expression qui se dit avec un certain dédain une excuse pour des vers de genre inférieur.

Aragon résout le paradoxe en établissant une équivalence entre poésie épique et poésie nationale : « Le sens épique dont il ne faudrait guère me pousser pour que je dise qu'il n'est pas autre chose en poésie que le sens national ». La longueur n'est pas selon lui un critère définitoire de l'épopée :

Il est donc probable qu'affirmant que nous ne sommes point faits pour la poésie épique, on veuille dire tout bêtement que depuis le temps des chansons de geste on a renoncé en France aux poèmes épiques de cette taille, c'est-à-dire d'au moins six à sept mille vers. Ce qui s'explique fort bien, sans supposer l'étrange disparition du sens épique en France, par les modifications des conditions de la lecture, depuis le temps des jongleurs jusqu'à celui de la radio.

Rejetant une définition formelle de l'épopée, Aragon y voit plutôt une matière, qui dépend des circonstances. Il établit un lien entre les fluctuations du genre épique et la vie politique nationale :

Le sens épique de la *Chanson de Roland* à nos jours reparait à travers les siècles et les poètes, quand les circonstances de la vie nationale sont épiques, mais empruntant alors des formes variables, adaptées aux sociétés diverses où les malheurs du temps, la grandeur des entreprises se sont à nouveau faits favorables à l'épopée.

Et pour ce qui est d'écrire une épopée sur le présent, Aragon a de grands modèles : *Les Tragiques* et les *Châtiments*⁵³. Ainsi, dans *Le Musée Grévin*, les intertextes albinéen et hugolien dominant nettement. Le poème se compose comme ses modèles de sept chants. Figure désindividualisée, collective, le *je* y occupe une position surplombante qui lui permet de témoigner, de dénoncer et de juger. *Le Musée Grévin*, composé en décasyllabes et en alexandrins, adopte un style épique⁵⁴ : Marjolaine Vallin a relevé les procédés d'amplification, gradations, hyperboles, répétitions et accumulations, qui confèrent, avec les allitérations en *p*, *t* et *r* et les imprécations, sa violence au poème. Dans les invectives contre Laval du chant III, l'épopée vire cependant à la satire, comme chez d'Aubigné :

Ce macaque est un maquignon de bas étage
Un gratte-sous hideux qui de tout fait marché
De l'encre du mensonge il tire son potage
Sur les clous du cercueil il est prêt à toucher
[...]
Tu crèveras c'est tout toi l'homme de Montoire
Une vieille charogne à la fin dégrisée
Nul ne t'hébergera la légende l'histoire

⁵³ Le Hugo des *Châtiments* est l'un des grands modèles d'Aragon dans sa quête d'une poésie qui prenne ses racines dans la vie réelle : « *Les Châtiments*, ce n'est pas simplement une œuvre magistrale contre Napoléon III ou contre Hitler, c'est avant tout une merveilleuse leçon de réalisme dans la poésie. » (« Hugo réaliste », discours prononcé le 5 juin 1933, *L'Œuvre poétique*, VI, p. 280-281).

⁵⁴ Aragon s'écarte dans ce long poème des procédés formels en usage dans sa poésie de « contrebande » décrits dans la première partie de cette étude : le vocabulaire est plus simple et les rimes moins recherchées. *Le Musée Grévin* est publié sous le pseudonyme de « François la Colère », alors que l'auteur est entré dans la clandestinité et n'a plus le souci d'échapper à la censure. Le souffle épique s'y trouve libéré.

Chien galeux de partout et par tous refusé

La réalité que représente Aragon dans *Le Musée Grévin* a les caractéristiques du monde épique, bipolarisé, en noir et blanc. Les figures de style privilégiées sont l'antithèse et le chiasme, par exemple dans les distiques du chant I qui reposent sur un réseau d'opposition entre la lumière, le matin, l'aurore et les ténèbres, la nuit, l'ombre :

Ils ont beau baptiser lumière les ténèbres
Elever l'ignorance au rang de la vertu
[...]
Ils ne peuvent cacher la couleur de leurs larmes
Il faut bien qu'à la nuit succède la matin

Il faut bien que l'aurore entre ses mains de cuivre
Consumes ces rois d'ombre et leurs chantres pourris

Par-delà *Le Musée Grévin*, sans doute le plus épique de tous, l'ensemble des recueils d'Aragon de cette période revêt une coloration héroïque : celle-ci tient à la façon dont le poète lie constamment l'histoire au mythe.

De l'histoire au mythe

Aragon dénonce comme artificielle « l'opposition qui existe dans les esprits de nos jours entre les mythes et l'histoire »⁵⁵. La légende lui semble essentielle dans ce moment de l'histoire et il cite dans le *Témoin des martyrs* ces deux vers de La Tour du Pin :

Les peuples qui n'ont plus de légendes
Sont condamnés à mourir de froid.

En effet, si le poète a pour tâche, grâce sa maîtrise du langage, de rétablir la vérité historique en redonnant sens aux mots pervertis, il lui faut aussi rétablir la réalité éternelle, c'est-à-dire mythique, de la France, contre sa réalité éphémère et temporelle – celle de la défaite, de l'occupation et de la collaboration.

- Une lecture du présent à la lumière des mythes du passé

Poésie de circonstance et poésie épique à la fois, la double identité paradoxale de la poésie d'Aragon renvoie à l'association qu'elle établit constamment entre histoire et mythe : l'histoire et ses événements réels, que dénonce ou célèbre la poésie de circonstance, le mythe qui appartient au domaine de l'épopée et à la mémoire collective. Aragon propose dans sa poésie une lecture des événements présents à la lumière du mythe, et en particulier à la lumière de l'histoire et des légendes médiévales.

On a vu que le détour par le Moyen Âge s'explique d'abord, à l'époque de la poésie « de contrebande », par la volonté de crypter le message pour qu'il échappe à la censure. C'est par exemple le cas dans « Les Croisés »⁵⁶, poème qui semble chanter Éléonore d'Aquitaine mais dont Aragon écrit : « il ne s'agit pas du tout des croisades, ni de Pierre, ni de Bernard, ni d'Éléonore, mais [...] tout ce poème, écrit en 1940, est évidemment mené pour la dernière strophe »⁵⁷ :

Mais ce ne fut enfin que dans quelque Syrie
Qu'ils comprirent vraiment les vocables sonores
Et blessés à mourir surent qu'Éléonore

⁵⁵ « De l'exactitude historique en poésie », *L'Œuvre poétique*, X, p. 65.

⁵⁶ *Le Crève-cœur*.

⁵⁷ « De l'exactitude historique en poésie », p. 58.

C'était ton nom Liberté Liberté chérie

C'est surtout dans « Lancelot »⁵⁸ que l'efficacité de la métaphore médiévale se trouve la mieux illustrée. Le poète y revêt la figure de Lancelot, le *Chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes :

On peut me harceler que suis-je qu'ai-je été
Je me souviens d'un ciel d'un seul et d'une reine
Et pauvre qu'elle soit je porterai sa traîne
Je n'ai pas d'autre azur que ma fidélité

Je suis ce chevalier qu'on dit de la charrette
Qui si l'amour le mène ignore ce qu'il craint
Et devant tous s'assit parmi les malandrins
Comme choisit mourir Jésus de Nazareth⁵⁹

Ma Dame veut savoir que rien ne m'humilie
Par elle demandé tout s'en métamorphose
Elle exige de moi de si terribles choses
Qu'il faut que mon cœur saigne et que mon genou plie

On me verra trembler mais non pas lui faillir
Toujours placer amour plus haut qu'honneur Certain
Que la nuit n'est pas longue à cause du matin
Et je saurai baisser le front pour obéir

Sortir nu dans la pluie et craindre le beau temps⁶⁰
Si je suis le plus fort le plus faible paraître⁶¹
Me tenir à côté de l'étrier du traître
Et feindre la folie ainsi que fit Tristan

Au début de « Lancelot », le poète écoute la radio. Soudain, « un chant éternel à ces échos modernes / mêle une plainte amère ». Les vers cités sont présentés comme une transcription de ce chant. Mais le *je* qui s'exprime n'est attribué à Lancelot que suivant les principes de la poésie de contrebande : il recouvre à la fois le *moi* autobiographique du poète et plus largement celui de chaque résistant, forcé de dissimuler, et, selon la formule de Michel Zink, « d'affronter l'apparence du déshonneur pour garder l'honneur »⁶². La figure de Tristan se comprend elle aussi dans ce cadre : feignant la folie, il endure sans broncher les sarcasmes du roi Marc et multiplie les propos à double entente qui le feront reconnaître de la seule Iseut.

Le passage par les figures et les thèmes du Moyen Âge sert donc l'expression de jugements sur le présent. Mais la comparaison médiévale n'est pas seulement un langage à décoder, elle introduit le merveilleux dans le poème historique et révèle la dimension héroïque de l'histoire contemporaine. La France occupée devient dans le recueil *Brocéliande* une terre de légende et de monstrueux, une terre proprement épique :

Plus encore qu'en 1941, en 1942, la France tout entière ressemblait à Brocéliande. Dans la forêt, les sorciers de Vichy et les dragons de Germanie avaient donné à toutes les paroles une valeur

⁵⁸ *Les Yeux d'Elsa*.

⁵⁹ Le rapprochement entre Lancelot et le Christ se trouve déjà au Moyen Âge, à travers leurs commune acceptation de l'humiliation.

⁶⁰ Chanter dans la tempête et pleurer par beau temps est, dans les croyances médiévales, un trait de la sirène et de l'homme sauvage.

⁶¹ C'est ce que Guenièvre exige de Lancelot lors d'un tournoi.

⁶² M. Zink, « Prouesse du fort, courage du faible », discours prononcé le 25 oct. 2005 à la séance solennelle de rentrée des cinq Académies.

incantatoire pervertie, rien ne s'appelait plus de son nom, et toute grandeur était avilie, toute vertu bafouée, persécutée. Ah ! c'était un temps de dames enchantées et de princesses prisonnières, c'était un temps de rencontres par les chemins, où les chevaliers surgis délivraient des vieillards et des enfants, où l'on entendait des châteaux aux herbes levées s'échapper des sanglots mystérieux ! Et plus il avançait, ce temps, plus nombreux s'armaient les chevaliers sans nom, qui s'appelaient Roger ou Pierre, Daniel ou Jean, plus nombreux surgissaient les paladins dont les exploits, malgré les hommes d'armes et les bourreaux, et les ogres et les géants, se répétaient de bouche en bouche d'un bout à l'autre de la forêt de France⁶³. [...], si bien que ce fut une contagion extraordinaire de héros, une ivresse d'exploits, une *réincarnation de la légende dans l'histoire* ; si bien que, *l'histoire confirmant la légende reprise*, il m'arriva, *Brocéliande* écrit, de trouver à ce poème une réalité que je n'avais pas rêvée, une exactitude dans la peinture qu'il m'eût été bien impossible de consciemment atteindre en juillet et août 1942⁶⁴.

Ainsi, la France de 1942 ne se contente pas de *ressembler* à la France légendaire de la littérature médiévale, elle devient elle-même légendaire.

- Mythification du présent : la Résistance comme « réincarnation de la légende dans l'histoire »⁶⁵

En mobilisant des comparaisons avec les temps médiévaux, Aragon inscrit l'histoire en train de se faire dans la grande histoire de France mythifiée. Il fait des héros de la Résistance les égaux des chevaliers du Moyen Âge, de même que les Rhétoriciens comparaient le roi et les seigneurs de leur temps avec des héros, Achille, Hector ou Énée, célébrés par les épopées antiques. Aragon emprunte, lui, à la chanson de geste, et les comparants sont Roland, les Croisés ou Lancelot. Mais comme les historiographes à l'aube de la Renaissance, Aragon cherche, par delà la comparaison des événements avec les grands mythes du passé, à mythifier l'histoire présente. Ses héros ne sont pas seulement comparés à des héros légendaires, ils entrent eux-mêmes dans une nouvelle légende⁶⁶, en train de s'écrire au présent, et les surpassent :

Il y eut tant de prouesses et de déchirements qu'on sourira des Iliades avant qu'il ne soit bien longtemps. [...] Hercule était devenu le Français moyen⁶⁷.

Cette analyse vaut en particulier pour le traitement que réserve Aragon à Gabriel Péri, héros de la « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », qui se veut un poème populaire et légendaire, conformément à l'acception du terme *ballade* à partir du XVIII^e siècle. Un second poème a recours au merveilleux chrétien pour créer la « Légende de Gabriel Péri » :

C'est au cimetière d'Ivry
Qu'au fond de la fosse commune
Dans l'anonyme nuit sans lune
Repose Gabriel Péri

Pourtant le martyr dans sa tombe
Trouble encore ses assassins
Miracle se peut aux lieux saints
Où les larmes du peuple tombent [...]

⁶³ D'où ce quatrain du chant VII du *Musée Grévin* : « J'écris dans un champ clos où des deux adversaires / L'un semble d'une pièce armure et palefroi / Et l'autre que l'épopée atrocement lacère / A lui pour tout arroi sa bravoure et son droit ».

⁶⁴ « De l'exactitude historique en poésie », p. 68. (je souligne)

⁶⁵ « De l'exactitude historique en poésie », p. 68.

⁶⁶ Ce qui sera refusé aux collaborateurs, et notamment à Laval : *Les chardons du poète et ses chambres ardentes / Flatteraient trop Laval ton orgueil de valet / Tu ne saurais entrer au val obscur de Dante / Tu es trop laid tu es trop laid tu es trop laid / Tu crèveras c'est tout toi l'homme de Montoire / [...] / Nul ne t'hébergera la légende l'histoire* (*Le Musée Grévin*, III).

⁶⁷ « Ô mares sur la terre au soir de mon pays », *La Diane française*.

L'ombre est toujours accusatrice
Où dorment des morts fabuleux
Ici des hortensias bleus
Inexplicablement fleurissent

Ce texte est suivi d'une note de l'auteur qui explique la dimension légendaire de son poème en renvoyant à une conception de l'origine orale et populaire de l'épopée :

Ce poème, écrit pour le second anniversaire de la mort de Gabriel Péri, publié illégalement, relève vraiment de la légende et non de l'histoire : en effet, ce n'est pas à Ivry, mais à Suresnes et dans une tombe enregistrée et non pas dans la fosse commune que Péri est enterré. L'auteur, alors dans l'illégalité, n'a pourtant inventé aucun de ces détails, ni l'histoire, peut-être controuvée, des hortensias bleus ; mais déjà la tradition orale avait porté jusqu'à lui moins de deux ans après la mort du martyr cette version déformée par quoi naît une légende aujourd'hui comme au temps de la *Chanson de Roland*, des Troubadours et des poèmes transmis de bouche en bouche à travers une France alors comme aujourd'hui dévastée et livrée aux soudards et aux chimères⁶⁸.

De même, Aragon compare *Le Témoin des martyrs* à *La légende dorée* et y voit « la nouvelle légende où tous, retrem pant notre colère, nous prenons exemple et leçon ». La comparaison avec le Moyen Âge, qui délivre une leçon d'honneur, a aussi une vertu pédagogique : « Perceval nous fait mieux comprendre notre passé, mais aussi il est une leçon pour le présent et pour l'avenir »⁶⁹. Se trouve ainsi exprimé l'objectif de l'écriture poétique d'Aragon pendant l'Occupation : par l'héroïsation des combats et de leurs acteurs, il cherche à conforter l'espoir voire à susciter l'héroïsme chez les destinataires.

UNE POÉSIE ORIENTÉE VERS LE DESTINATAIRE

La conversion d'Aragon à une écriture de la réalité est aussi conversion au destinataire : sa recherche dans les années trente d'une écriture ayant « son point de départ dans la réalité extérieure »⁷⁰, qu'il trouve d'abord dans le roman, est en même temps une quête de la « voie poétique vers le discours à tout le monde », qu'il ne trouvera en poésie qu'avec la guerre⁷¹. Cette fondation nouvelle de la poésie, rendue urgente par les événements, confère au poète une mission particulière : il doit partager l'information et faire connaître la vérité à ses contemporains comme aux générations à venir, susciter une communauté et lui donner des raisons d'espérer et d'agir.

La double fonction de la poésie historique : informer et immortaliser

Dans un moment où l'accès à l'information est difficile, où celle-ci est tronquée, truquée, la poésie assume un rôle informatif. *Le Musée Grévin*, composé durant l'été 1943, est ainsi l'un des premiers textes français qui dénonce l'existence du camp d'Auschwitz⁷² :

*Moi si j'en veux parler c'est afin que la haine
Ait le tambour des sons pour scander ses leçons
Aux confins de Pologne existe une géhenne
Dont le nom siffle et souffle une affreuse chanson*

⁶⁸ « Légende de Gabriel Péri », *La Diane française*, L'Œuvre poétique, X, p. 356.

⁶⁹ « La leçon de Ribérac », p. 307.

⁷⁰ « Circonstances de la poésie en 1934 », L'Œuvre poétique, VI, p. 13.

⁷¹ L'Œuvre poétique, VI, p. 210-211.

⁷² « Cela paraîtra une chose incompréhensible que le secret des camps ait pu si longtemps nous être caché, si longtemps que la révélation véritable de ce qui se passait demanda l'Allemagne envahie. Mais Auschwitz par une manière de miracle nous fut révélé dès l'été de 1943. », « Les poissons noirs ou de la réalité en poésie », p. 178-179.

*Auschwitz Auschwitz ô syllabes sanglantes
Ici l'on vit ici l'on meurt à petit feu
On appelle cela l'exécution lente
Une part de nos coeurs y périt peu à peu⁷³*

La poésie donne une forme pérenne à l'information inscrite dans le vers et permet sa mémorisation : le verbe *scander* et le mot *leçons* le soulignent. Aragon exprime à plusieurs reprises le souci de la réception et de la mémorisation, notamment dans « De l'exactitude historique en poésie » :

Dans les vers, ou de quelque nom que vous appeliez les éléments du chant, il s'agit de créer d'indestructibles liaisons de mots, que tout soit définitivement, comme dans un proverbe, interchangeable dans la chose écrite⁷⁴.

Ce caractère indestructible du vers garantit son inscription dans la mémoire à court mais aussi à plus long terme : la vocation du poète est de « Trouver des mots que personne n'oublie »⁷⁵. L'articulation entre le présent de la circonstance et la leçon pour l'avenir se retrouve dans le dernier distique de la « Ballade de celui qui chanta dans les supplices » :

La voix qui monte des fers
Parle aux hommes de demain

La poésie de la Résistance, née des circonstances, leur survivra : « Les circonstances seront depuis longtemps dépassées que ces poèmes demeureront présents »⁷⁶. Par-delà l'idée que les poèmes composés sous l'Occupation sont des œuvres littéraires à part entière, qui dépassent justement les circonstances de leur composition quoi qu'en disent leurs détracteurs, on retrouve dans cette affirmation le *topos* de la pérennité de l'écrit, capable d'immortaliser les événements et leurs acteurs. D'où l'importance, contre l'oubli, de l'inscription des noms des héros dans le texte : ils vivront dans la mémoire grâce à la poésie⁷⁷.

« Les mythes ont force de faire agir »⁷⁸

Comme l'écrit N. Piégay-Gros, « la poétique, pour Aragon, est un lieu de mémoire : l'accord des subjectivités, en vue d'une action objective, que vise sa poésie de la Résistance, suppose une harmonie des mémoires ; la mélodie d'un chant singulier doit éveiller l'écho d'un passé historique qui guide la conscience vers le futur »⁷⁹. La visée ultime du recours aux formes poétiques françaises traditionnelles et aux légendes nationales est ainsi d'inciter à l'action, pour écrire une nouvelle page héroïque de l'histoire nationale : « Je te reprends Légende et j'en ferai l'Histoire »⁸⁰. Le poète apparaît comme un guide, sur le modèle hugolien⁸¹. Il rassemble les mémoires et les consciences en redonnant vie aux mythes par son chant :

⁷³ *Le Musée Grévin*, chant VII.

⁷⁴ « De l'exactitude historique en poésie », p. 71.

⁷⁵ « Je ne connais pas cet homme », *La Diane française*.

⁷⁶ CNE, « Poésie et défense de l'homme », *L'Œuvre poétique*, X, p. 21.

⁷⁷ Aragon commentera ainsi dans l'édition complète de son *Oeuvre poétique* la dédicace de *Houra l'Oural* aux morts des 9 et 12 février 34 : « Et ceci écrit *contre l'oubli*. Car les tombeaux et leurs inscriptions ne servent de rien. Je ne croyais pas très fort à la précellence de mes livres sur les cimetières, certes. Mais tout de même... il y a des noms comme ça, qu'on retrouve dans des livres, dans les bibliothèques... » (*L'Œuvre poétique*, VI, p. 28-29).

⁷⁸ « De l'exactitude historique en poésie », p. 67.

⁷⁹ N. Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, p. 157-158.

⁸⁰ *Brocéliande*, VII.

⁸¹ *Ibidem*, p. 161.

Les mythes remis sur leurs pieds ont force non seulement de faire rêver, mais de faire agir, de donner à l'action et aux songeries de chez nous cette cohésion, cette unité qui paraissaient alors, en 1941, hautement désirables⁸².

En effet, les mythes et légendes françaises semblent tout ce qui reste du pays, de son identité :

Mais qui donc se souciait que ce fût un pays ? [...] Tout ce qui avait perdu son pouvoir sur les cœurs subsistait encore dans les belles légendes enfantines, les romances, les airs à marcher, dont les mots ne s'entendaient plus. Il ne restait de ce pays que son langage⁸³.

C'est à partir de ce qui reste de commun aux Français, leur langage, qu'Aragon cherche à refonder la communauté nationale déchirée par la guerre et divisée idéologiquement. Non sans efficacité : le recueil *Brocéliande*, « bréviaire de cette nouvelle chevalerie », sera retrouvé dans la poche de Gilbert Dru, jeune résistant catholique⁸⁴. La poésie d'Aragon, véritable « défense et illustration de la langue française », semble ainsi vérifier cette affirmation du Comité national des écrivains : « Tant qu'une nation conserve intacte sa langue et les forces vives de son langage elle n'est pas rayée de l'Histoire »⁸⁵.

Je voudrais revenir en conclusion sur la coloration héroïque de la poésie d'Aragon du *Crève-Cœur* à *La Diane française*. Le thème de cette poésie, explicitement ou de façon cryptée, est la guerre ou le combat, et ce sont les circonstances qui en font la dimension épique. Le poète célèbre (ou incite à) une action collective, comme le montre le fréquent emploi du *nous*, et sa poésie exprime moins les émotions du *je* lyrique qu'elle ne tente de les susciter chez les destinataires, la voix poétique cherchant tout à la fois à rassembler une communauté, à éveiller sa conscience politique et à s'en faire le porte-parole. C'est enfin une poésie qui chante des héros, qu'il s'agisse de Gabriel Péri ou d'anonymes, de Français ordinaires martyrs ou résistants, et les fait entrer dans la galerie des héros nationaux du passé historique ou mythique. La dominante historique et politique et l'imprégnation légendaire de ce lyrisme enraciné dans la circonstance lui confèrent donc un caractère « héroïque ». En reprenant aux poètes français, des troubadours à Hugo, des thèmes et des personnages, des formes poétiques et des procédés rhétoriques, Aragon fait de son chant l'expression de la voix nationale dans les circonstances tragiques de l'Occupation. Ainsi parvient-il à « donner corps à cette voix errante, à incarner la poésie française dans l'immense chair française martyrisée »⁸⁶.

⁸² « De l'exactitude historique en poésie », p. 67.

⁸³ « Ô mares sur la terre au soir de mon pays », *La Diane française*.

⁸⁴ « De l'exactitude historique en poésie », p. 68-69.

⁸⁵ CNE, « Poésie et défense de l'homme », p. 12.

⁸⁶ *Arma virumque cano*, p. 191.