

**La coloration héroïque de l'œuvre aragonienne**  
*Je te reprends Légende et j'en ferai l'Histoire<sup>\*1</sup>*

**M. le Dr. Mohammad Taghi Ghiassi<sup>\*\*</sup>**  
**Chaghayegh Naderi Magham<sup>\*\*\*</sup>**

**Résumé**

Le lyrisme de Louis Aragon, se fondant sur la circonstance historique et portant une coloration héroïque, se réconcilie avec le modèle épique et justifie l'impropreté de l'opposition épique-lyrique à qualifier la poésie de Résistance.

Soucieux de la forme poétique, Aragon partage avec les Rhétoriciens des vers rimés de la poésie médiévale, qui agissent comme un miroir permettant de refléter la réalité de la guerre, l'histoire immédiatement contemporaine qui porte l'allure de l'héroïsme à fin d'échapper à la censure. Cette historicité de sa poésie est pour qu'il chante l'Histoire mais aussi pour poursuivre la mémoire collective et nationale. Le poète a l'ambition de faire entendre la voix de tous, et finalement la voix de la France soit sous les images flottantes des mythes soit sous celles de sa femme aimée, Elsa.

Mais il ne se contente pas d'être un simple héritier et se mettant à la recherche des rimes nouvelles, dans la lignée de Hugo, tente de libérer l'alexandrin et invente en particulier la rime enjambée, pour justifier le refus de l'idée selon laquelle la rime serait usée et incapable d'exprimer une réalité nouvelle.

Enfin l'œuvre aragonienne est orientée vers le destinataire, en donnant vie à un aspect informatif et didactique et portant son message politique implicite qui est à la tradition des poèmes des rhétoriciens. C'est au-delà de l'héroïsation des combats et de leurs acteurs qu'Aragon cherche à confronter l'espoir voire à susciter l'héroïsme chez les destinataires.

Au fait, le poète engagé cherche à refonder la communauté nationale de sa patrie, sa bien aimée, déchirée et divisée par la guerre, en basant ses efforts sur ce qui est resté de l'identité de son pays, le langage qui coule dans la mémoire collective de ses compatriotes pour leur lancer un appel implicite visant à sauver leur amour commun, la France.

**Mots-clés:** lyrisme. Médiéval, héroïque, rhétoricien, histoire, rime. Guerre, Contreband.

---

\* - تاریخ وصول: ۸۹/۱/۲۹ تایید نهایی: ۸۹/۱۰/۵

\*\* - Professeur titulaire de l'université Sciences et Recherches de Téhéran

\*\*\* - Doctorante de l'université Sciences et Recherches de Téhéran, Enseignante et traductrice

## Introduction

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 historique (N. Piéguy Gros, 1997, p.151-162) et prend au cours de la période une coloration héroïque de plus en plus marquée. Ainsi, en février 1942, le titre de la préface des *Yeux d'Elsa*, *Arma Virumque cano*, renvoie explicitement au modèle épique en reprenant l'incipit de l'*Énéide*. Aussi, le *Musée Grévin*, long poème en sept chants achevé à l'été 1943, peut être considéré comme épique.

De façon plus générale, Aragon cherche à prouver que l'opposition épique-lyrique est impropre pour qualifier la poésie de la Résistance. En effet, bien loin de la prédominance, affichée par les Nazis, de l'homme sur la femme, du *Polemos* sur l'*Eros*, Aragon cherche à imposer une Résistance déifiant, réifiant les actes héroïques, mais également teintée de recherche de l'absolu amoureux.

Or, pour atteindre ce double objectif, Aragon a dû avoir recours à des stratagèmes et des modalités bien spécifiques. En effet, même si la poésie n'était pas considérée par les oppresseurs, comme objet de lutte, Aragon se devait de cacher assez le sens caché de ses textes, pour éviter qu'ils soient compris par d'autres personnes que ses lecteurs opprimés.

Cela nous amène à nous poser certaines questions et à soulever plusieurs problématiques: quelles sont les modalités héroïques qui, tout en faisant converger ces deux aspects tout à fait opposés de la poésie aragonienne, permettent de refléter les événements historiques de l'époque? Comment et par quelles stratégies poétiques le poète est-il arrivé à exploiter les éléments de beauté propres au lyrisme pour atteindre son objectif de résistance? Quel est le fil conducteur de la forme de sa poésie, qui mènera le lecteur d'une poésie médiévale à une poésie contemporaine de résistance ou même de combat et de défense?

Dans cet article, nous allons essayer de répondre à ces questions, en posant à l'œuvre d'Aragon les mêmes questions que nous aurions pu poser aux « Rhétoriciens » qui, cinq siècles plus tôt, avaient consacré leurs poèmes de circonstance à l'histoire immédiatement contemporaine.

## 1- 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 guerre. 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 gratuits<sup>2</sup>, 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 ».

### 1-1- la tradition médiévale française et la poésie courtoise

C'est d'abord des formes de la poésie médiévale qu'Aragon s'inspire. 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 nationale (N. Piéguy Gros, 1991, p.158). 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 ».

Aragon redonne vie aux formes poétiques médiévales dont les règles ont été fixées pour la première fois au XIIe 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 XIIe 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 » (Aragon, 1974-1981, p.290):

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 Seigneur (ibid, p.308).

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<sup>3</sup>, 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 dans les colonies. C'est le cas par exemple de « Plus belle que les larmes », écrit à la demande du gouverneur vichyste de la Tunisie, et qui semble alimenter le discours pétainiste de glorification de la patrie, où une strophe ne peut être comprise que des seuls initiés, les communistes :

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 » (Aragon, 1974-1981, p.401-402).

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 » (ibid, p.291). 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].

Cependant, la poésie courtoise est essentiellement une poésie lyrique galante. Pour continuer dans sa logique, 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.

### 1-2- 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

annexées, fraternisées, batelée, interne ou brisée<sup>4</sup>. 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 1838<sup>5</sup>, 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

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 cœur 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 »<sup>6</sup>.

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 » 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 lumière se fit a suffi » (« Le Musée Grévin », chant I).

### 1-3- L'importance de la rime: dire un monde nouveau

#### 1-3-1- « 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 » (Aragon, 1974-1981, p.168). 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 poésie. [...] 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 recueils (ibid, p.164-178), 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 cœur *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 martyrisé (*crève-cœur*)

#### 1-3-2- 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:

[...] 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 inconnaissable 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 chantent (Ibid, p. 163).

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 mots (Claude Thiry, 1978, p.85-101), par exemple dans le *Voyage de Naples* d'André de La Vigne, contemporain de Saint-Gelais apprécié d'Eluard pour la virtuosité de sa poésie (Paul Eluard, 1951). La distribution des rimes dans la partie versifiée de ce prosimètre de la fin du XV<sup>e</sup> n'est pas laissée au hasard: un relevé des rimes les plus fréquentes - *roy, France, plaisance, merveille, armée, 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 », 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 cerce 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

### 1-3-3-Rime et formes fixes: recherche d'une maîtrise sur la réalité

Pour Aragon en 1940, la rime permet d'avoir prise sur le monde (Aragon, 1974-1981, p.79). 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:

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<sup>7</sup>.

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 emblématique<sup>8</sup>. 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»( N.Piéguay Gros, 1997, p.157). 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.

## 2- HISTOIRE ET MYTHE: L'HEROÏSATION DE LA MATIERE

### 2-1- 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-cœur* 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 poèmes (Ibid, p.154), 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 postface «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 Danièle Casanova et Maïe Politzer (Aragon, 1974-1981, p.182). De même, un quatrain sur Mussolini a été ajouté au présent après l'annonce de son évasion (Ibid, p.182):

*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 (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.

## 2-2- 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 médiocres, peu noble: l'inscription de l'événement historique ou politique trahirait le chant lyrique (B.Péret, 1945). Suivant une conception de l'écriture poétique qui se rattache à la tradition goethéenne (Eckermann, 1944), Aragon, comme nombre de poètes de la France occupée, 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 » (Cité dans N.Piéguay Gros, 1997, p.153). 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 » (Aragon, 1974-1981, p.286):

Compte si tu le peux les étoiles du lac  
Je pleure tout un ciel de morts<sup>9</sup>

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 » (Aragon, 1974-1981, p.6-25). 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 *je*, sujet lyrique qui est aussi un homme dans l'histoire (ibid, p.16). Sa spécificité est qu'il a la capacité de se faire le porte-parole de tous.

### 2-3- « Le poète crie pour la nation »

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. 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 Cœur de Lion »<sup>10</sup>:

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 poète<sup>11</sup>, 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 assuré, plus éloquent aussi (N. Piéguy Gros, 1997, p.157). 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.

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.

#### **2-4- 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. 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 reparaît 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*<sup>12</sup>. Ainsi, dans *Le Musée Grévin*, les intertextes albinien et hugolien dominent 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 épique<sup>13</sup>: Marjolaine Vallin<sup>14</sup> 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  
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 le 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.

Aragon dénonce comme artificielle « l'opposition qui existe dans les esprits de nos jours entre les mythes et l'histoire » (Aragon, 1974-1981, p. 65). 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 à 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.

## 2-5- 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» (Crève-cœur), 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» (Aragon, 1974-1981, p.58):

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

C'est surtout dans « Lancelot » (les Yeux d'Elsa) 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.

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 »<sup>15</sup>. 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 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 herses 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 France<sup>16</sup>. [...], 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 1942<sup>17</sup>.

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

## **2-6- Mythification du présent: la Résistance comme «réincarnation de la légende dans l'histoire»**

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 légende, 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 moyen<sup>18</sup>.

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<sup>e</sup> 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 [...]  
 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 chimères (Aragon, 1974-1981, p.356).

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 »<sup>19</sup>. 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.

### 3- 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 »<sup>20</sup>, 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 guerre. 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.

#### 3-1- La double fonction de la poésie historique:

##### Informier 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'Auschwitz:

*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  
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 cœurs y périt peu à peu*<sup>21</sup>

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 écrite.

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 ». 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 »<sup>22</sup>. 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 poésie.

### 3-2- « Les mythes ont force de faire agir »

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 »<sup>23</sup>. 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 »<sup>24</sup>. Le poète apparaît comme un guide, sur le modèle hugolien. Il rassemble les mémoires et les consciences en redonnant vie aux mythes par son chant:

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 paraissent alors, en 1941, hautement désirables.

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 langage<sup>25</sup>.

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 catholique<sup>26</sup>. 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 »<sup>27</sup>.

### Conclusion

La poésie de la résistance d'Aragon est fortement teintée de coloration héroïque. Le thème de cette poésie, explicitement ou de façon cryptée, est la guerre ou le combat, et ce sont les circonstances qui lui donnent sa 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 »<sup>28</sup> et réussit à atteindre son rôle idéal, celui de rassembleur, inventeur et interpréteur du réel, celui d'un poète organisateur de résistance, qui n'a qu'un souci: déchaîner Andromède, enchaînée qui attend son libérateur.

## Notes

1 - Brocéliande, VII

2 - 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.

3 - Il s'agit essentiellement des poèmes du *Crève-cœur* et des *Yeux d'Elsa*

4 - 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 ».

5- 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).

6- 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 XVe avec le sens de « gloire » venu du latin *decus*.

7- («La rime en 1940 »):Aragon rejette à nouveau l'opposition rime/raison dans une lettre à Joël 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).

8- 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.

9- «Contre la poésie pure» (*Les Yeux d'Elsa*)

10- 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.

11- 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.

12- 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).

13- 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.

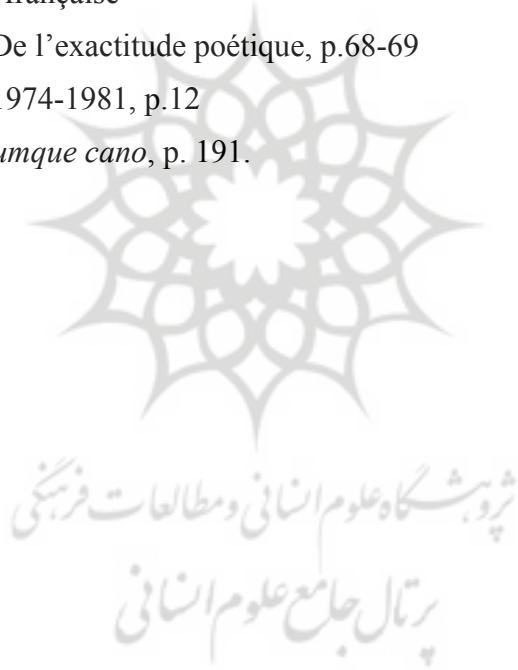
14- Enseignante dans le second degré depuis 1997 et docteur es lettres depuis 2003, Marjolaine Vallin a écrit plusieurs articles et participé à divers colloques sur Louis Aragon et Elsa Triolet.

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

16- 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 ».

17- De l'exactitude en poésie, p.68

- 18- La Diane française
- 19- Ibid, p.307
- 20- Aragon, 1974-1981, p.13
- 21- Musée Grévin, chant VII
- 22- Aragon, 1974-1981, p.21
- 23- N.Piéguay Gros, 1997, p.157-158
- 24- Brocéliande, VII
- 25- La Diane française
- 26- Aragon, De l'exactitude poétique, p.68-69
- 27- Aragon, 1974-1981, p.12
- 28- *Arma virumque cano*, p. 191.



**Bibliographie**

- Aragon, Louis, « *L' uvre Poétique* »: (I-XV), livre club Diderot, 1974-1981.
- Cassou, Jean, « *trente-trois sonnets composés au secret* », édition Minuit, Paris, 1944.
- De la Vigne, André, « *le Voyage de Naples* »,  dition A. Slerca, Milan, 1981
- Eckermann, Johann Peter, « *Conversation de Goethe avec Eckermann* », Gallimard, Paris, 1944.
- Eluard, Paul, « *L'Honneur des poètes* », édition Minuit, Paris, 1943
- Eluard, Paul, « *Première Anthologie vivante de la poésie du passé* », Seghers, Paris, 1951.
- Martine, N. « *Contradiction et unité dans la poétique d'Aragon* », Europe, 1991.
- Péret, Benjamin, « *le déshonneur des poètes* », Mexico, 1945.
- Piégay-Gros, N. « *l'Esthétique d'Aragon* », SEDES, Paris, 1997.
- Quitard, P.M. « *Dictionnaire des rimes, précédé d'un trait complet de versification* », Garnier, 1868.
- Thiry, Claude, « *Cahier d'analyses textuelles* », Les Belles Lettres, Paris, 1978.
- Zumthor, Paul, « *Le Masque et la lumière* », édition Seuil, Paris, 1978.