

## CHAPITRE IV

### L'ART POÉTIQUE DES POÈTES RÉSISTANTS

Quand on étudie la poésie, il est inévitable de ne pas parler de la forme poétique ou la versification. En effet, la poésie est l'art du langage « fabriqué<sup>1</sup> » selon sa nature. Elle se distingue d'autres genres littéraires par les rimes, le rythme et l'harmonie. Par ailleurs, c'est le poète qui la fabrique. Intentionnellement, il pratique son art poétique pour faire réagir les lecteurs.

Ainsi, certains peuvent se demander ce qu'est l'art poétique. En principe, c'est « toute théorie générale de la poésie<sup>2</sup> » ou un ensemble de règles visant à élaborer des poèmes. Dans ce chapitre, on analysera avec attention les instruments poétiques des poètes résistants pour comprendre pourquoi les uns retournent à la tradition et pourquoi les autres préfèrent le style moderne.

#### 4.1 La versification classique

Une révolution surgit dans la poésie française depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Beaucoup de poètes cherchèrent à composer des poèmes à leur gré en échappant aux règles et aux interdictions du système

---

<sup>1</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le Dictionnaire Du Littéraire*, p. 445.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 451.

normatif de la poésie classique. Notamment, au XX<sup>e</sup> siècle, on voit que la notion de norme a disparu<sup>3</sup> : les poèmes modernes ne se conformèrent plus à la contrainte du modèle traditionnel. Les surréalistes représentèrent parfaitement la conception de la poésie d'avant-garde pendant cette période. Ces poètes refusèrent toutes les obligations de la tradition en créant une forme libre et spontanée de la poésie. Leur technique est connue sous le nom de l'écriture automatique de l'inconscient.<sup>4</sup> Leurs ouvrages ont été écrits sans règles et étaient pleins d'images incompréhensibles.

Lorsque la France fut occupée par l'Allemagne, beaucoup de poètes précédemment surréalistes décidèrent de s'engager dans la situation en se servant de leur langage comme une arme puissante. Ils participèrent à la Résistance et publièrent la poésie dans la clandestinité.

Pour obtenir de bons résultats, la poésie de la Résistance doit être accessible au grand public. Par conséquent, plusieurs poètes retournèrent volontairement au rythme traditionnel de la poésie française parce que la versification classique qui est riche de rimes peut faciliter la mémoire de la collectivité. De cette façon, les poètes pouvaient transmettre oralement la poésie de la Résistance au peuple. Quand la poésie s'étendait dans le pays catastrophé par l'Occupation allemande, elle pouvait réveiller l'idée du patriotisme de la France.

Par ailleurs, parmi les poèmes cités dans les deux chapitres précédents, on peut constater que Louis Aragon est l'un des poètes qui

---

<sup>3</sup> Daniel Leuwers, *Introduction à la Poésie moderne et contemporaine* (Paris : Dunod, 1996), pp. 125-126.

<sup>4</sup> Harry T. Moore, *Twentieth-Century French Literature* (London : Heineman, 1969), p. 170.

retourne distinctement à la tradition. Surtout, son poème *Ballade de celui qui chanta dans les supplices*, le titre du poème montre qu'Aragon a employé une forme classique de la poésie qui s'appelle « ballade ».

BALLADE DE CELUI  
QUI CHANTA DANS LES SUPPLICES

à Gabriel Péri

Et s'il était à refaire  
Je referais ce chemin  
Une voix monte des fers  
Et parle des lendemains

On dit que dans sa cellule  
Deux hommes cette nuit-là  
Lui murmuraient Capitule  
De cette vie es-tu las

Tu peux vivre tu peux vivre  
Tu peux vivre comme nous  
Dis le mot qui te délivre  
Et tu peux vivre à genoux

Et s'il était à refaire  
Je referais ce chemin  
La voix qui monte des fers  
Parle pour les lendemains



Rien qu'un mot la porte cède  
S'ouvre et tu sors Rien qu'un mot  
Le bourreau se dépossède  
Sésame Finis tes maux

Rien qu'un mot rien qu'un mensonge  
Pour transformer ton destin  
Songe songe songe songe  
À la douceur des matins

Et si c'était à refaire  
Je referais ce chemin  
La voix qui monte des fers  
Parle aux hommes de demain

J'ai dit tout ce qu'on peut dire  
L'exemple du Roi Henri  
Un cheval pour mon empire  
Une messe pour Paris

Rien à faire Alors qu'ils partent  
Sur lui retombe son sang  
C'était son unique carte  
Périssent cet innocent

Et si c'était à refaire  
Referait-il ce chemin  
La voix qui monte des fers  
Dit Je le ferai demain

Je meurs et France demeure  
 Mon amour et mon refus  
 Ô mes amis si je meurs  
 Vous saurez pourquoi ce fut

Ils sont venus pour le prendre  
 Ils parlent en allemand  
 L'un traduit Veux-tu te rendre  
 Il répète calmement

Et si c'était à refaire  
 Je ferais ce chemin  
 Sous vos coups chargé de fers  
 Que chantent les lendemains

Il chantait lui sous les balles  
 Des mots sanglant est levé  
 D'une seconde rafale  
 Il a fallu l'achever

Une autre chanson française  
 À ses lèvres est montée  
 Finissant la Marseillaise  
 Pour toute l'humanité <sup>5</sup>

Pourquoi le poète a-t-il choisi la forme de ballade ? En fait, quand on parle de la ballade, nous pensons souvent à un poème qui nous donne un « sentiment médiéval<sup>6</sup> » et qui célèbre toujours l'héroïsme

---

<sup>5</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, pp. 375-377.

<sup>6</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le Dictionnaire Du Littéraire*, p. 42.

chevaleresque. Mais la ballade d'Aragon ne chante pas un héros légendaire. Par contre, elle salue un héros contemporain de cette époque : Gabriel Péri, résistant qui consacre sa vie à la patrie.

Néanmoins, en lisant ce poème, on a l'impression de lire une légende héroïque grâce à certains mots qui se réfèrent à la période du moyen âge comme « des fers » qui signifient la captivité en prison et « le bourreau » qui désigne l'exécuteur. D'autre part, l'expression, « On dit que... », employée par Aragon pour commencer la deuxième strophe nous donne un sentiment que le poète veut raconter une histoire qui peut être transmise oralement au public par la suite. Cela représente la valeur d'un récit légendaire.

À propos de la versification, on remarque que la ballade d'Aragon se compose de quinze strophes dont cinq strophes sont les refrains. Cette nature est différente de la ballade française qu'on connaît depuis le XIV<sup>e</sup> siècle. Naturellement, c'est un poème à forme fixe : elle est composée de trois strophes suivies d'un envoi d'une demi-strophe. Souvent, elle est écrite en vers octosyllabes (vers de huit syllabes) ou ceux de décasyllabes (vers de dix syllabes). Par contre, les vers d'Aragon sont assez courts : de l'ordre de sept syllabes. Mais on ne peut pas nier que c'est une ballade, car « la ballade désigne à l'origine une variété de chanson à strophes, le plus souvent avec refrain, qui n'est pas nécessairement mise en musique. Le mot renvoie ainsi à une forme, mais celle-ci varie dans l'espace et dans le temps <sup>7</sup> ».

Comme ce poème est composé de vers de sept syllabes, son rythme est assez saccadé. Cependant, les vers courts qui sont légers peuvent plaire au public, qui veut les transmettre oralement. D'ailleurs, on voit clairement que le poète donne une grande importance à la rime du poème. Sa ballade est enchaînée par les rimes croisées (abab/cdcd) et les refrains qui se répètent régulièrement peuvent faciliter la transmission orale.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

D'ailleurs, au retour à la versification classique durant la période de guerre, on trouve que Louis Aragon préfère le vers alexandrin : ce type de vers se compose de douze syllabes et il paraît réservé au genre épique et aux discours pompeux.<sup>8</sup> Surtout, dans son recueil *Le Crève-cœur*, publié en 1941, son style poétique paraît surprenant devant le public, car à cette époque-là, le vers classique eût été abandonné comme une vieillerie. Mais cette conception était déjà une ancienne lune ; depuis quelques années, le vers alexandrin était revenu sans bruit, et naturellement, sous la plume des poètes.<sup>9</sup> L'extrait du poème qui s'appelle la *Tapiserie de la grande peur*, paru dans *Le Crève-cœur*, peut être un bon exemple du concept d'alexandrin chez Aragon. Ce poème nous notifie le respect que le poète témoigne à la versification classique. Aragon s'efforce de rythmer son poème par la césure traditionnelle.

Le paysage enfant // de la terreur moderne  
 À des poissons volants // sirènes poissons-scies  
 Qu'écrit-il blanc sur bleu // dans le ciel celui-ci  
 Hyde-oiseau / qui fait songer / à l'Hydre de Lerne  
 Écumeur de la terre // oiseau-pierre qui coud  
 L'air aux maisons / oiseau strident / oiseau-comète  
 Et la géante guêpe // acrobate allumette<sup>10</sup>

Selon cet extrait, on peut constater qu'il n'y a qu'un vers (vers 4) qui n'est pas coupé après la 6<sup>e</sup> syllabe par césure médiane (6/6). Quant au vers 6, c'est le rythme préféré des poètes du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire une coupe de 4/4/4. Par ailleurs, dans le poème *Le Bois des Pauvres*, il est évident que

<sup>8</sup> Frédéric Deloffre, *Le Vers français* (Sedes, 1973), p. 60.

<sup>9</sup> Jacques Gaucheron, *La Poésie, la Résistance : du Front populaire à la Libération*, p. 102.

<sup>10</sup> Ian Higgins, *Anthology of Second World War French Poetry*, p. 1.

Pierre Jean Jouve est un autre poète qui partage ses vers alexandrins en 2 hémistiches égaux, avec la césure médiane.

Élancé de Larchant // l'oiseau tirait son vol  
 Il se posait bientôt, // c'était le bois des Pauvres  
 Une lumière immense // emportant le grand sol  
 Jusqu'aux fins d'horizon // sous des nuages fauves.<sup>11</sup>

Pourquoi les hémistiches ? Ainsi, la césure médiane donne un rythme agréable aux vers alexandrins et accompagnée d'une cadence parfaite de la poésie. Elle donne aussi une impression d'ampleur et de gravité.<sup>12</sup> Pourtant, les poètes qui aiment l'alexandrin ne respectent pas toujours la césure traditionnelle. Voici le poème « Le Camp » du poète qui emploie le nom de Pierre Villeserte comme son pseudonyme :

Les fenêtres du vaste atelier, barbouillées,  
 Cachent la cour d'un monde hermétique et maudit ;  
 On gravite au long de tinettes émaillées  
 Jusqu'à la porte où l'homme verdâtre glapit.

Les pailles depuis longtemps sont avachies,  
 La vermine pullule aux châlots ; des mégots  
 Passent de bouche en bouche ; // et quand l'estomac crie  
 On s'épouille afin de tuer les soubresauts.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 480.

<sup>12</sup> Maurice Grammont, *Petit Traité de Versification Française* (Paris : Armand Colin, 1965), p. 120.

<sup>13</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 587.



D'après cet extrait, on voit qu'il y a une seule césure médiane au vers 3 de la deuxième strophe. Mais les vers alexandrins de ces trois poètes résistants possèdent en commun les rimes : on trouve toutes les qualités des rimes. Par exemple, dans la *Tapisserie de la grande peur* d'Aragon, on trouve les rimes riches comme « **moderne** » et « **Lerne** » ou « **sabbat** » et « **abat** » ; aussi, les rimes suffisantes comme « **scies** » et « **ci** ».

La rime joue toujours un rôle important dans la poésie classique, car elle provoque un effet musical et elle est considérée comme un « phénomène esthétique<sup>14</sup> ». Cette caractéristique distingue la poésie des autres genres d'écriture. Concernant la poésie de la Résistance, on voit que les poètes ne créent pas toujours les rimes riches. C'est parce que la rime trop riche a l'air d'un jeu de mots et doit toujours être évitée dans le genre sérieux.<sup>15</sup> Par exemple, selon l'extrait suivant, il est évident que Louis Aragon ne donne pas de l'importance aux rimes riches :

Je vous salue ma France arrachée aux fantômes  
 O rendue à la paix Vaisseau sauvé des eaux  
 Pays qui chante Orléans Beaugency Vendôme  
 Cloches cloches sonnez l'angelus des oiseaux<sup>16</sup>

*Le Musée Grévin, 1943*

---

<sup>14</sup> Roger Laufer et Bernard Lecherbonnier, *Littérature et Langages : Le Conte, la Poésie* (Paris : Fernand Nathan, 1974), p. 290.

<sup>15</sup> Maurice Grammont, *Petit Traité de Versification Française*, p. 41.

<sup>16</sup> André Lagarde et Laurent Michard, *XX<sup>e</sup> siècle*, p. 358.

Que ton poème soit l'espoir qui dit à suivre  
 Au bas du feuilleton sinistre de nos pas  
 Que triomphe la voix humaine sur les cuivres  
 Et donne une raison à vivre  
 À ceux que tout semblait inviter au trépas<sup>17</sup>

*Cantique à Elsa, 1941*

Ces fragments sont tirés de deux poèmes d'Aragon. Dans le premier extrait, on ne voit que les rimes suffisantes. D'autre part, dans le deuxième, il y a les rimes riches comme « suivre », « cuivres » et « vivre » et suffisantes comme « pas » et « trépas ».

En outre, bien que les poètes contemporains pratiquent populairement les vers libres, plusieurs poètes résistants retournent à la rime traditionnelle. C'est parce que ces poètes veulent que les Français puissent mémoriser et citer oralement leurs vers. D'autre part, le langage que les poètes emploient dans la poésie de la Résistance est simple et familier. Les lecteurs peuvent donc accéder facilement à la poésie de la Résistance.

Robert Desnos est un autre poète surréaliste qui revient à la versification classique pendant l'Occupation. Parmi ses ouvrages de la poésie de la Résistance, ce poète compose plusieurs sonnets. D'ailleurs, le sonnet est une forme poétique fixe qui contient quatre strophes : deux quatrains et deux tercets. Les rimes sont diverses, mais la disposition abba/abba/ccdede a été considérée en France, au XVIIe siècle, comme la forme régulière.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, p. 104.

<sup>18</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le Dictionnaire Du Littéraire*, p. 561.

On a déjà illustré le sonnet de Desnos dans le chapitre précédent. C'est le poème qui s'appelle *Le Legs*, publié dans *L'Honneur des poètes* en 1943.

Et voici, Père Hugo, ton nom sur les murailles !  
 Tu peux te retourner au fond du Panthéon  
 Pour savoir qui a fait cela. Qui l'a fait ? On !  
 On c'est Hitler, on c'est Gœbbels... C'est la racaille,

Un Laval, un Pétain, un Bonnard, un Brinon,  
 Ceux qui savent trahir et ceux qui font ripaille,  
 Ceux qui sont destinés aux justes représailles  
 Et cela ne fait pas un grand nombre de noms.

Ces gens de peu d'esprit et de faible culture  
 Ont besoin d'alibis dans leur sale aventure.  
 Ils ont dit : « Le bonhomme est mort. Il est dompté. »

Oui, le bonhomme est mort. Mais par-devant notaire  
 Il a bien précisé quel legs il voulait faire :  
 Le notaire a nom : France, et le legs : Liberté.<sup>19</sup>

Desnos a composé ce sonnet avec les vers alexandrins en employant les rimes selon le schéma : abba/baab/ccdeed ; et on trouve que ces vers sont harmonisés par les rimes suffisantes comme « **murailles**/rac**aill**es » et riches comme « **culture**/avent**ure** » etc.

---

<sup>19</sup> Ian Higgins, *Anthology of Second World War French Poetry*, p. 31.

Bien que Desnos ait recours au mode ancien de la création poétique, on trouve que le langage utilisé est simple et populaire. En effet, Desnos a employé un langage argotique au ton mordant et agressif comme « racaille » ou « ripaille ». Pour ce poète, il se déclare influencé par l'itinéraire des trois poètes, Nerval, Gangora et Buffo. Tous trois ont utilisé les richesses du langage populaire et les ont intégrées à des formes savantes.<sup>20</sup> Desnos pense que l'argot est la langue vivante par excellence et aussi une forme populaire, spontanée, de l'hermétisme.<sup>21</sup> En effet, le poète est capable de revendiquer la libre expression dans la forme rigoureuse du sonnet ; ceci prouve que le poète est indépendant et peut surmonter toutes les contraintes. À un autre point, le ton familier du poème, *Le Legs*, fait penser à un discours prosaïque destiné à tout le monde, à toutes les classes de lecteurs. Les termes dont le sens est fort, peuvent « secouer » les lecteurs et les pousser à réagir à leur gré.

En somme, le fait que les poètes résistants préfèrent les formes traditionnelles de la poésie montre qu'ils ne considèrent pas les rigueurs de la versification classique comme le malheur. Autrement dit, pour eux, composer les poèmes en respectant les contraintes d'esthétique poétique leur occasionne une fonction rédemptrice. En effet, s'ils peuvent continuer à écrire des poèmes parfaits pendant le temps de misère, cela prouve que leur esprit intellectuel n'est pas encore vaincu.

En outre, la poésie est la musique naturelle. Elle est mélodieuse par le rythme. Ses rimes créent l'harmonie admirable. De nombreux poèmes de Ronsard, par exemple, furent mis en musique comme il a indiqué son intention dans *Abrégé de l'art poétique français* (1565) : « À mon imitation, tu feras tes vers masculins et féminins tant qu'il te sera possible, pour estre

---

<sup>20</sup> Francine de Martinoir, *La Littérature occupée : les années de guerre 1939-1945*, p. 256.

<sup>21</sup> *Ibid.*

plus propres à la musique et accord des instruments, en faveur desquels il semble que la Poésie soit née ... ».<sup>22</sup>

Cela justifie que la poésie, surtout le genre classique, favorise bien la musicalité. En conséquence, certains poètes de la Résistance ont choisi la versification classique pour rendre ses poèmes harmonieux et pour les faire chants nationaux. Ainsi, le poème de Louis Aragon : *Il n'y a pas d'amour heureux* a bien épousé la musique grâce à Georges Brassens, un compositeur français.

Rien n'est jamais acquis à l'homme Ni sa force  
Ni sa faiblesse ni son cœur Et quand il croit  
Ouvrir ses bras son ombre est celle d'une croix  
Et quand il croit serrer son bonheur il le broie  
Sa vie est un étrange et douloureux divorce  
Il n'y a pas d'amour heureux

Sa vie Elle ressemble à ses soldats sans armes  
Qu'on avait habillés pour un autre destin  
À quoi peut leur servir de se lever matin  
Eux qu'on retrouve au soir désœuvrés incertains  
Dites ces mots Ma vie Et retenez vos larmes  
Il n'y a pas d'amour heureux

Mon bel amour cher amour ma déchirure  
Je te porte dans moi comme un oiseau blessé  
Et ceux-là sans savoir nous regardent passer  
Répétant après moi les mots que j'ai tressés  
Et qui pour tes grands yeux tout aussitôt moururent

---

<sup>22</sup> Roger Laufer et Bernard Lecherbonnier, *Littérature et Langages : Le Conte, la Poésie*, p. 296.

Il n'y a pas d'amour heureux

Le temps d'apprendre à vivre il est déjà trop tard  
 Que pleurent dans la nuit nos cœurs à l'unisson  
 Ce qu'il faut de malheur pour la moindre chanson  
 Ce qu'il faut de regrets pour payer un frisson  
 Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare  
 Il n'y a pas d'amour heureux

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  
 Il n'y a pas d'amour heureux  
 Mais c'est notre amour à tous deux <sup>23</sup>

Ce poème de Louis Aragon a été écrit en vers alexandrins groupés en cinq strophes. Chaque strophe se termine par le même octosyllabe : « Il n'y a pas d'amour heureux ». Cette répétition, qui est servie comme le refrain d'une chanson, met l'accent sur le thème important du poème. Par ailleurs, les rimes embrassées (abbba) dans chaque strophe harmonisent parfaitement les sons du poème. Sa version musicale adaptée par Brassens et chantée par Léo Ferré évoque bien le génie de Louis Aragon.

---

<sup>23</sup> Ian Higgins, *Anthology of Second World War French Poetry*, p. 6.

## 4.2 Les versifications modernes

Précédemment, on a vu que la versification classique donnait beaucoup d'avantages à l'efficacité de la poésie de la Résistance. Mais le XX<sup>e</sup> siècle est une époque révolutionnaire de la poésie française. En effet, les techniques des poètes varient. Par exemple, les uns écrivent les vers mesurés en abandonnant la rime, les autres la gardent dans le vers libre.

Ainsi, concernant la modernité en art poétique, il vaut mieux parler de « versifications modernes » au pluriel<sup>24</sup>, dans la mesure où les règles et les formes poétiques sont nombreuses. Pourtant, en examinant les poèmes écrits au style moderne, on remarque toujours les traces de la versification classique. Il est donc inévitable de parler de la versification classique quand on étudie les versifications modernes.

Pour donner un exemple concret, on examinera un poème de Robert Desnos, *La Peste* :

Dans la rue un pas retentit. La cloche n'a qu'un seul  
battant. Où va-t-il le promeneur qui se rapproche  
lentement et s'arrête par instant. Le voici devant  
la maison. J'entends son souffle derrière la porte.

Je vois le ciel à travers la vitre. Je vois le ciel où les  
astres roulent sur l'arête des toits. C'est la grande  
Ourse ou Bételgeuse, c'est Vénus au ventre blanc, c'est  
Diane qui dégrafe sa tunique près d'une fontaine de  
lumière.

---

<sup>24</sup> Daniel Leuwers, *Introduction à la Poésie moderne et contemporaine*, p. 126.

Jamais lunes ni soleils ne roulèrent si loin de la  
terre, jamais l'air de nuit ne fut si opaque et si  
lourd. Je pèse sur ma porte qui résiste ...

Elle s'ouvre enfin, son battant claquant contre le  
mur. Et tandis que le pas s'éloigne je déchiffre  
sur une affiche jaune les lettres noires du mot

« Peste » <sup>25</sup>

Si on survole ce poème au premier coup d'oeil sans creuser une versification, on pensera que c'est évidemment un sonnet ; car il y a une division strophique typique à ce genre poétique. Comme tous les sonnets, ce poème de Desnos se compose de quatorze vers disposés en quatre strophes : deux quatrains et deux tercets. Mais n'y trouve que quelques rimes pauvres et irrégulières au deuxième quatrain (« les » et « c'est » [e]) et au dernier tercet (« contre » et « déchiffre » [R(ə)]). Il y existe, en plus, quelques assonances dispersées : par exemple, celles du premier quatrain (« rapproche » et « porte » [ɔ]) et au premier tercet (« si » et « résiste » [i]).

Par ailleurs, pour le nombre des syllabes, on trouve que le poète écrit les vers qui sont assez longs. Dans la première strophe, on voit que le premier vers contient quatorze syllabes ; le deuxième a treize syllabes ; la troisième a quinze syllabes et le dernier possède douze syllabes. De plus, ce qui nous frappe est la ponctuation.

Si on tient compte de cette ponctuation, on pourra réécrire ce poème comme le texte suivant :

---

<sup>25</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 422.



Dans la rue un pas retentit. <sup>(a)</sup>  
 La cloche n'a qu'un seul battant. <sup>(b)</sup>  
 Où va-t-il le promeneur qui se rapproche lentement et  
 s'arrête par instant. <sup>(c)</sup>  
 Le voici devant la maison. <sup>(d)</sup>  
 J'entends son souffle derrière la porte. <sup>(e)</sup>  
 (...)

Par conséquent, on voit que ce texte a le caractère du vers libre :  
 la longueur de chaque vers est irrégulière selon ce schéma :

Vers	a	b	c	d	e
Nombre des syllabes	8	8	22	8	10-11

D'ailleurs, on peut imaginer deux suppositions par rapport à ce fait. Il est probable que Robert Desnos a groupé ses vers en forme de sonnet pour la raison d'esthétique, car la rigueur de ce modèle lui confère un caractère noble. En revanche, selon le poète, détourner la forme contraignante du sonnet n'est qu'un jeu auquel les poètes modernes se sont souvent adonnés.

En outre, on sent que Robert Desnos donne de l'importance à la division strophique. C'est parce que la strophe paraît nécessaire dans la poésie. En général, c'est un groupement de plusieurs vers dont le système de rimes doit être complet, cohérent et organique.<sup>26</sup> On peut repérer la strophe dans un poème par sa cohérence interne : la ponctuation, la disposition rimique et le sens.

---

<sup>26</sup> Roger Laufer et Bernard Lecherbonnier, *Littérature et Langages : Le Conte, la Poésie*, p. 301.

Pour la versification classique, comme celui du sonnet, on a vu que la règle contrôle le type et le nombre de strophes. Mais les poètes modernes se permettent de varier le système strophique à volonté avec des schémas différents.

Dans le poème *Mitard* de Madeleine Riffaud, on trouve que la poétesse a groupé ses vers en plusieurs types strophiques.

### MITARD

#### 1

Un Allemand, poison et fer  
 Écrase des souris à grands coups de talon.  
 Le sol de la cellule est sanglant  
 De leurs petits corps mutilés.  
 Une patte levée, dans la chair et le sang.  
 Un petit cri aigu à transpercer la tête.  
 Un Allemand s'amuse à tuer des souris.  
 Et la pluie nous rend fous.

#### 2

Ils m'ont jeté un chapelet  
 Dans le noir glacé du cachot  
 - Chaîne de fer et croix de bois -  
 Le chapelet des fusillés.  
 Il sent l'église au mois de mai  
 Fête-Dieu, cierges et encens,  
 Réticule de mère-grand.

Entre mes mains chaîne légère  
Auprès des menottes coupantes.  
Ils m'ont jeté un chapelet  
Comme au chien un os à ronger.

## 3

Les grosses clefs dans les serrures  
Même la nuit tournent encore  
Et les éclats de leurs voix dures  
Me font sursauter si je dors.

Bottes ferrées dans les couloirs.  
Porte entrouverte et refermée :  
Un camarade est emmené.

Sur les murs, il y a des cris  
Des mots gravés avec un clou.  
Oh désespoir, ou espoir fou  
De ceux qui sont morts avant moi...

Je sens bien qu'ils sont encore là  
Autour de moi, et me regardent.  
Leurs yeux s'allument quelquefois  
Dans le noir comme des étoiles.

Et ma tête s'appuie  
À leurs épaules d'ombre. <sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, pp. 547-548.

Riffaud a composé les vers libres classés en trois parties. Pour la première, on voit la strophe de huit vers qui s'appelle « un huitain ». La deuxième est représentée dans la strophe de onze vers, un « onzain ». Et la dernière est composée de trois quatrains (strophes 1, 3 et 4), un tercet ou une strophe de trois vers (strophe 2) et la dernière est une strophe de deux vers (un distique).

Dans *Mitard*, la division strophique dépend des séquences d'une vie prisonnière que Riffaud veut dépeindre. Le huitain qui est la première partie représente la cruauté d'un soldat allemand. La deuxième strophe ou la deuxième partie évoque de quelle manière la prisonnière est traitée. Et plusieurs strophes dans la troisième partie nous racontent son état d'âme.

À propos de la versification classique, on trouve toujours une forme fixe ou une succession de strophes régulières. Néanmoins, dans le poème *Ravensbrück*<sup>28</sup> de René-Guy Cadou, ce poète a écrit les vers avec les assonances et les rimes entremêlées (embrassées et croisées) qui sont irrégulièrement rimés mais ces vers sont successivement groupés en sept distiques selon ce schéma :

À Ravensbrück en Allemagne  
On torture on brûle les **femmes**   (assonances)

On leur a coupé les che**veux**  
Qui donnaient la lumière au **monde**  
  (assonances)  
On les a couvertes de **honte**  
Mais leur amour vaut ce qu'il **veut**

<sup>28</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, pp. 397-398.

La nuit le gel tombent sur **elles**  
 La main qui porte son couteau  
 Elles voient des amis fidèles  
 Cachés dans les plis du drapeau

Elles voient le bourreau qui veille  
 A peur soudain de ces regards  
 Elles sont loin dans le soleil  
 Et ont espoir en notre espoir.

Tous ces vers sont composés en octosyllabes qui sont les vers légers : ils ne sont pas trop longs. De plus, la strophe de deux vers est facilement mémorisable et accessible à tous. Le poème de Cadou évoque donc le mélange de style traditionnel et de versification moderne.

Un autre poème très bien connu de Paul Éluard, *Liberté*<sup>29</sup>, est aussi composé de strophes régulières :

Sur l'absence sans désir  
 Sur la solitude nue  
 Sur les marches de la mort  
 J'écris ton nom

Sur la santé revenue  
 Sur le risque disparu  
 Sur l'espoir sans souvenir  
 J'écris ton nom

---

<sup>29</sup> A. Chassang et Ch. Senninger, *Recueil de textes littéraires français XX<sup>e</sup> siècle*, p. 193.

Et par le pouvoir d'un mot  
 Je recommence ma vie  
 Je suis né pour te connaître  
 Pour te nommer

D'après cet extrait, chaque strophe du poème se compose de quatre vers : c'est un quatrain de trois vers de sept syllabes avec un vers de quatre syllabes, utilisé comme refrain. La brièveté de chaque vers donne un élan ou un dynamisme au poème. Cela peut manifester la vitalité d'un espoir chez les lecteurs.

En outre, on doit accepter de parler des versifications modernes en se référant à la versification classique parce que la tradition est toujours plus ou moins présente au milieu des expériences novatrices.<sup>30</sup>

Et quand on parle des versifications modernes, on ne peut pas négliger de souligner « le vers libre ». Ce genre de vers démontre une ardente aspiration à la liberté puisque les poètes qui l'exercent créent leurs propres formes poétiques en s'affranchissant toutes les règles : parfois, on ne trouve ni rime ni strophe etc. Voici un exemple du vers libre ; c'est un extrait de poème qui s'appelle *Cellule 487* d'un poète prisonnier, André Verdet :

Toujours les quatre murs  
 Le bruit légendaire des bottes  
 L'amour la joie la liberté  
 À coup de pied rejetés

---

<sup>30</sup> Daniel Leuwers, *Introduction à la Poésie moderne et contemporaine*, p. 126.

Entrechoquement de gamelles affamées  
 Les soupes creuses  
 Et le pain malheureux d'être là

Le rayon de soleil joyeux trésor  
 Que l'on voudrait cacher pour les jours plus noirs  
 Le ressac des doux souvenirs et des regrets  
     Une perle brille sur la plage  
     Dans la coquille vide  
     Puis une vague l'emporte <sup>31</sup>

Selon cet extrait, on aperçoit plusieurs caractéristiques du vers. D'abord, on trouve la présence de majuscules en début de ligne et il manque de signes de ponctuation. Par ailleurs, la mise en page qui laisse des blancs et un saut de ligne nous font penser à la division strophique. Par contre, on peut constater que la longueur de chaque vers est irrégulière et on ne voit qu'une paire de rimes suffisantes (liberté et rejeté) dans la première strophe.

Malgré tout, comme le vers libre n'a pas de forme fixe, il existe une grande variété de versifications. Le poème, *Je trahirai demain*, de Marianne Cohn sera un des exemples :

Je trahirai demain pas aujourd'hui.  
 Aujourd'hui, arrachez-moi les ongles,  
 Je ne trahirai pas.

Vous ne savez pas le bout de mon courage  
 Moi je sais.  
 Vous êtes cinq mains dures avec des bagues.  
 Vous avez aux pieds des chaussures

---

<sup>31</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 583.

Avec des clous.

Je trahirai demain pas aujourd'hui,

Demain.

Il me faut la nuit pour me résoudre,

Il ne me faut pas moins d'une nuit

Pour renier, pour abjurer, pour trahir.

Pour renier mes amis,

Pour abjurer le pain et le vin,

Pour trahir la vie,

Pour mourir.

Je trahirai demain, pas aujourd'hui.

La lime est sous le carreau,

La lime n'est pas pour le barreau,

La lime n'est pas pour le bourreau,

La lime est pour mon poignet.

Aujourd'hui je n'ai rien à dire,

Je trahirai demain.<sup>32</sup>

Dans *Cellule 487* de Verdet, il n'y a pas de signes de ponctuation. Au contraire, on peut en trouver dans le poème de Cohn. Ainsi, les signes de ponctuation comme les points à la fin de chaque strophe et les virgules ont une fonction importante. Ils peuvent aider les lecteurs à rythmer le poème. Et bien que les rimes ne soient pas employées, on découvre des anaphores et des répétitions qui peuvent provoquer l'effet musical dans ce poème.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 409-410.



Par ailleurs, dans l'art poétique, les figures de style paraissent importantes, car elles donnent à un texte un caractère de la poésie. Naturellement, les figures de style ont besoin d'interprétation. Donc, en étudiant la poésie de la Résistance, on est obligé de mettre en valeur les figures de style afin de mieux comprendre les intentions des poètes militants.

### 4.3 Les figures de style

Les années noires de l'Occupation furent une des périodes les plus tragiques dans l'histoire de la France. La nation entière eut la mort dans l'âme, car elle souffrit tellement des horreurs de la guerre. Non seulement la vie quotidienne était péniblement bouleversée, mais la vie intellectuelle était aussi affectée.

Pendant l'Occupation, il y avait donc le contrôle de la presse, la censure des chansons, des films et des ouvrages littéraires. Pourtant, la poésie paraît capable de surmonter la vigilance de la censure hitlérienne, car elle peut être énigmatique grâce aux figures de style qui créent parfois des images incompréhensibles et difficiles à deviner ce à quoi elles font référence.

D'autre part, la rhétorique classique appelait « figures » des manières de s'exprimer plus vives que la normale.<sup>33</sup> Dumarsais, grammairien français et auteur d'un *Traité des tropes (1730)*<sup>34</sup>, disait que les figures « animent et ornent le discours<sup>35</sup> ». De cette façon, les figures de style favorisent parfaitement la vivacité de la poésie de la Résistance. Autrement dit, grâce aux images figurées, la poésie de la Résistance évoque la puissance des mots. Ainsi, elle se fait l'écho de la colère du patrimoine national. Elle

---

<sup>33</sup> Jean Milly, *Poétique des textes* (Paris : Nathan, 1992), p. 185.

<sup>34</sup> *Le Petit Larousse : Dictionnaire encyclopédique*, p. 1293.

<sup>35</sup> Jean Milly, *Poétique des textes*, p. 185.

peint le tableau des misères de l'époque noire. Par ailleurs, c'est elle qui encourage le peuple désorienté et opprimé à fonder un espoir sur la victoire remportée.

#### 4.3.1 La poésie de contrebande

Selon son sens propre, la « contrebande » est un commerce clandestin de marchandises prohibées ou pour lesquelles on n'a pas acquitté les droits de douane.<sup>36</sup> D'ailleurs, la poésie de la Résistance est la « poésie de contrebande<sup>37</sup> » parce qu'elle a une frontière à franchir : elle doit surmonter la rigidité de la censure pour transmettre ses messages importants à la nation. Donc, la mission des poètes qui prennent le rôle d'un contrebandier est de faire entendre autre chose au lieu de dire franchement ce qu'ils veulent exprimer.

D'abord, il paraît que la figure de style, qui est très utile dans la poésie de contrebande, est la « **métaphore** ». Ce terme vient du mot grec « *metaphora*<sup>38</sup> » qui signifie « transport ». On peut considérer ce procédé de langage comme une transposition du sens. D'ailleurs, la métaphore est une figure de style implicite par laquelle on transporte le sens propre d'un mot à une autre signification. Tout simplement, cette figure remplace un mot **A** par un mot ou une brève expression **B**. Elle peut être plus ou moins intelligible.

---

<sup>36</sup> *Le Petit Larousse : Dictionnaire encyclopédique*, p. 266.

<sup>37</sup> Jacques Gaucheron, *La Poésie, la Résistance : du Front populaire à la Libération*, p. 115.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 651.

La métaphore est différente de la comparaison qui consiste dans le rapprochement explicite d'un terme avec un autre terme. Pour la comparaison, on voit souvent des termes de comparatif. Par ailleurs, il y a deux types de métaphores. L'une est la métaphore dite « in praesentia<sup>39</sup> » : celle-ci est caractérisée par le fait qu'un comparé et un comparant sont représentés dans l'énoncé. L'autre est celle qui s'appelle « in absentia<sup>40</sup> ». C'est une forme énigme qui laisse deviner son sens caché parce que le comparé n'est pas manifesté explicitement dans l'énoncé.

Donc, la métaphore in absentia provoque l'ambiguïté qui favorise la contrebande de la poésie de la Résistance. Par exemple, dans l'extrait suivant, on verra la métaphore in absentia que Louis Aragon a employée pour voiler son poème :

J'écris dans un pays dévasté par la peste  
 Qui semble un cauchemar attardé de Goya  
 Où les chiens n'ont d'espoir que la manne céleste  
 Et des squelettes blancs cultivent le soya <sup>41</sup>

Ici, Aragon a employé l'expression « un pays dévasté par la peste » au lieu de dire franchement que la France est occupée par les nazis. Il considère l'Occupation comme la maladie épidémique qui cause un malheur pénible au peuple. De plus, le poète exprime l'état des victimes par une autre métaphore : « un cauchemar attardé de Goya ». Cette figure se rapporte au concept noir chez un peintre espagnol, Francisco de Goya. Aragon établit un parallèle entre la condition des Français et les horreurs qu'on voit dans une peinture de Goya. La métaphore « les chiens » dans le troisième vers fait

---

<sup>39</sup> Axelle Beth et Elsa Marpeau, *Figures de style* (Paris : Librio, 2005), p. 32.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Georges Sadoul, *Aragon*, p. 122.

référence aux misérables du pays, qui vivent sans espoir. Par ailleurs, on peut interpréter l'image des « squelettes blancs » comme des gens qui souffrent de la famine. En outre, toutes les métaphores dans cet extrait sont successivement enchaînées. Cette technique est appelée la « métaphore filée<sup>42</sup> ».

De la même manière, Robert Desnos partage la même idée avec Louis Aragon. Tous les deux créent la même image métaphorique de l'Occupation : « la peste ». Ainsi, on examinera l'extrait du poème *La Peste*<sup>43</sup> de Robert Desnos :

Dans la rue un pas retentit. La cloche n'a qu'un seul  
battant. Où va-t-il le promeneur qui se rapproche  
lentement et s'arrête par instant. Le voici devant  
la maison. J'entends son souffle derrière la porte.  
(...)

Elle s'ouvre enfin, son battant claque contre le  
mur. Et tandis que le pas s'éloigne je déchiffre  
sur une affiche jaune les lettres noires du mot « Peste »

On peut deviner que le mot « *Peste* » dans ce poème désigne la guerre ou l'envahissement de la France par les nazis. D'une part, le « promeneur » dans le deuxième vers est considéré comme un envahisseur. D'autre part, l'affiche jaune, sur laquelle est écrit le mot « Peste », est le portemalheur qui annonce la catastrophe.

On voit que la métaphore est très favorable à la poésie de contrebande, car elle n'est pas immédiatement compréhensible. Il faut toujours l'interpréter. Elle peut donc détourner l'attention de la censure.

<sup>42</sup> Jean Milly, *Poétique des textes*, p. 189.

<sup>43</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 422.

Le poème *Cantique à Elsa*, sous-titré *Ce que dit Elsa*, évoque bien la charge de la poésie de contrebande. Voici l'extrait :

Tu me dis Si tu veux que je t'aime et je t'aime  
 Il faut que ce portrait que de moi tu peindras  
 Ait comme un ver vivant au fond du chrysanthème  
 Un thème caché dans son thème  
 Et marie à l'amour le soleil qui viendra <sup>44</sup>

D'après cet extrait, on remarque une belle comparaison dans le troisième vers : Elsa veut que son mari peigne son portrait comme « un ver vivant au fond du chrysanthème ». En effet, on sait que le chrysanthème est une plante qui fleurit en automne où il fait sombre et il semble que la mélancolie occupe tous les terrains. Dans le sens figuré, l'automne désigne souvent le déclin. D'autre part, on utilise souvent les chrysanthèmes pour décorer les tombes. Quand on entend le nom de cette fleur, cela rappelle la tristesse. Pourtant, dans ce vers, on voit « un ver vivant » qui se représente comme le signe de la vie. Cette image et le dernier vers veulent dire qu'il faut espérer, car la victoire attendra dans l'avenir.

Par-dessus tout, le quatrième vers « Un thème caché dans son thème » montre bien la façon de faire contrebande de poésie : on doit créer un double sens. Ainsi, pour tromper la perspicacité des censeurs, les poètes résistants jouent souvent avec le thème de leurs poèmes. C'est toute la façon de faire contrebande de poésie qui se trouve indiquée : faire entendre autre chose et un peu plus qu'on a l'air de dire.<sup>45</sup> Notamment, Louis Aragon a écrit beaucoup de poèmes d'amour durant l'Occupation. En 1942, il a publié le recueil très connu *Les Yeux d'Elsa*. Selon son titre, il a dédié ce recueil à sa

<sup>44</sup> Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, pp. 104-105.

<sup>45</sup> Jacques Gaucheron, *La Poésie, La Résistance : du Front populaire à la Libération*, p. 115.

femme, Elsa Triolet. Dans ses poèmes d'amour, il s'agit de la séparation du couple et de l'amour combattu par l'Occupation. Lorsque ce poète chante son amour pour sa femme, il sous-entend son amour pour la patrie.

Quant au poème *Il n'y a pas d'amour heureux* qu'on a déjà illustré, on peut penser peut-être que c'est un poème qui évoque simplement un amour perdu si on ne sait pas dans quel contexte ce poème a été composé. En fait, au chant d'amour pour Elsa, Aragon exprime également de l'amour pour la France.

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  
 Il n'y a pas d'amour heureux <sup>46</sup>

D'après cet extrait, les thèmes jumelés d'amour peuvent être facilement susceptibles par les compatriotes. Pour Aragon, il ne peut pas vivre un amour heureux avec sa femme quand la patrie est en danger. C'est l'amour pour sa patrie qui fait obstacle à l'autre amour pour Elsa parce qu'il serait scandaleux de se réfugier dans l'amour pour « oublier » le malheur commun.<sup>47</sup>

En fait, Louis Aragon voua une haine compréhensible à la guerre<sup>48</sup> depuis son âge de 20 ans. C'était pendant cette période qu'il a vécu la Première Guerre mondiale : il est parti pour le front comme un médecin auxiliaire. Ainsi, il a évoqué cette expérience dans le poème *Les larmes se ressemblent* qui est paru dans *Les Yeux d'Elsa*.

---

<sup>46</sup> Bernard Lecherbonnier, *Aragon* (Bordas, 1971), p. 140.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 20.

Dans le ciel gris des anges de faïence  
 Dans le ciel gris des sanglots étouffés  
 Il me souvient de ces jours de Mayence  
 Dans le Rhin noir pleuraient des filles-fées

On trouvait parfois au fond des ruelles  
 Un soldat tué d'un coup de couteau  
 On trouvait parfois cette paix cruelle  
 Malgré le jeune vin blanc des coteaux

J'ai bu l'alcool transparent des cerises  
 J'ai bu les serments échangés tout bas  
 Qu'ils étaient beaux les palais les églises  
 J'avais vingt ans Je ne comprenais pas<sup>49</sup>

Cet extrait représente une figure de style qui s'appelle l'**analepse** : le récit d'une action passée ou le flash-back.<sup>50</sup> Aragon a écrit ce poème durant la Seconde Guerre mondiale, mais c'était la même atmosphère qui l'a rappelé à la période où il s'engagea à la Grande Guerre. On peut ressentir la tristesse du poète dès la première strophe. C'est le « ciel gris » et le « Rhin noir » qui la symbolise. De plus, une image pitoyable d'un « soldat tué d'un coup de couteau » montre l'un des horreurs de la guerre qui a affecté la sensibilisation du poète. À propos de tout ce que le poète décrit, on peut voir l'oppression qui le préoccupe. D'ailleurs, Aragon a utilisé le procédé de l'analepse pour décrire ce qui l'a conduit à haïr la guerre. On constate qu'il veut exprimer la répulsion qu'il éprouve à l'égard de la guerre sans parler du fait actuel.

---

<sup>49</sup> Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, p. 53.

<sup>50</sup> Axelle Beth et Elsa Marpeau, *Figures de style*, p. 80.



« Aragon, médecin auxiliaire, en 1918 »<sup>51</sup>

D'une part, Aragon a illustré les horreurs de la Grande Guerre pour manifester son mécontentement de la Deuxième Guerre mondiale ; d'autre part, il a recours à l'histoire française et les mythes nationaux pour éveiller le patriotisme de la nation. Quand le poète implique les mythes qui sont « nationaux » dans ses poèmes, cela peut causer des obstacles aux nazis de comprendre le vrai sens, car ces mythes sont propres aux Français : souvent, les nazis ne les connaissent pas. Par exemple, dans son poème *La Ballade de celui qui chanta dans les supplices*, Aragon parle du Roi Henri. Comme on a précédemment mentionné, on suppose que le poète fasse référence au Roi Henri IV.

J'ai dit tout ce qu'on peut dire  
L'exemple du Roi Henri  
Un cheval pour mon empire  
Une messe pour Paris <sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Anonyme. *Guerre et Poésie*. [En ligne]. (2005). Disponible sur <http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/aragon/aragon03.html> [le 4 mai 2007]

<sup>52</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 376.



Par ailleurs, dans le poème *Brocéliande* de Louis Aragon, ce titre renvoie à la mythologie bretonne. Ce poème représente une prière pour faire pleuvoir :

Que l'eau du ciel chasse l'angoisse  
 Qui ronge de ses charançons  
 Le grand cœur des blés <sup>53</sup>

En fait, on trouve la métaphore *in absentia* : les « charançons » qui ronge « le grand cœur des blés ». Cette image rappelle l'occupation allemande qui menace la France.

En outre, on trouve que les poètes résistants emploient aussi une autre figure de style qui est le contraire de l'analepse. C'est un procédé que les poètes utilisent pour prévenir leurs objections. Cette figure de style s'appelle la **prolepse**.<sup>54</sup> Ainsi, Robert Desnos l'utilise dans son poème *Demain* pour chanter le thème de l'espoir :

Mais depuis trop de mois nous vivons à la veille,  
 Nous veillons, nous gardons la lumière et le feu,  
 Nous parlons à voix basse et nous tendons l'oreille  
 À maint bruit vite éteint et perdu comme au jeu.

Or, du fond de la nuit, nous témoignons encore  
 De la splendeur du jour et de tous ses présents.  
 Si nous ne dormons pas c'est pour guetter l'**aurore**  
 Qui **prouvera** qu'enfin nous vivons au présent. <sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>54</sup> Axelle Beth et Elsa Marpeau, *Figures de style*, p. 84.

<sup>55</sup> André Lagarde et Laurent Michard, *XX<sup>e</sup> siècle*, p. 350.

Il est évident que Robert Desnos évoque l'état des gens qui vivent sous l'Occupation dans la première strophe de cet extrait. Dans la deuxième, le poète leur dit d'attendre patiemment « demain » : il emploie l'expression « pour guetter l'aurore » et le futur simple « prouvera ». Pour lui, « l'aurore » symbolise un futur idéal : les Français remporteront la victoire et leur pays sera libéré.

Pour conclure, on arrive à voir que la poésie de la Résistance a le caractère de contrebande. En principe, grâce aux figures de style, les poètes résistants réussissaient à faire contrebande de leurs poèmes. Après tout, la poésie de la Résistance prouve qu'elle pouvait être le haut-parleur de la nation au moment où elle était obligée à « se taire ».

De plus, la poésie de la Résistance est une arme des poètes résistants. D'ailleurs, elle a besoin de réaction des lecteurs. C'est pourquoi elle est pleine de vivacité qui peut inciter les lecteurs à réagir.

#### 4.3.2 La poésie « animée »

Comme la poésie de la Résistance dépeint les horreurs de la guerre, elle reflète souvent la violence. Surtout, dans les poèmes qui racontent la vie prisonnière aux camps de la mort, la cruauté des nazis barbares est certainement évoquée.

Enfin les wagons se sont arrêtés on les a ouverts  
 et les femmes sont descendues  
 on les a frappées au visage on les a insultées  
 on les a poussées à coups de bâton sur la route  
 chargées de leurs valises  
 et du corps des mortes

Elles trébuchaient sur les pierres et beaucoup sont  
tombées

Ce passage vient du poème *La Passion selon Ravensbrück*<sup>56</sup> de Micheline Maurel qui a été arrêtée et déportée à ce camp. Donc, elle a vécu la barbarie nazie de ses yeux.

Dans l'extrait de son poème, elle a fait appel à une figure de style qui est fréquemment employée dans l'invective. Cette figure s'appelle l'**épitrochisme**<sup>57</sup> qui est une accumulation de mots brefs et expressifs dans la même phrase. Ces termes doivent avoir la même fonction syntaxique. En effet, Maurel a utilisé plusieurs termes qui évoquent la cruauté des soldats allemands. Ainsi, on met en relief les trois verbes de l'action agressive qui se succèdent dans les vers 3 et 4 : frapper, insulter et pousser. La poétesse emploie cette technique pour animer son poème. En conséquence, la chaleur du poème peut entraîner les lecteurs à se révolter contre l'inhumanité des nazis.

En outre, une autre figure de style qui s'appelle l'**hypotypose**<sup>58</sup> peut rendre les poèmes très vivaces. Cette figure constitue la description vivante d'un lieu, d'un personnage ou de la situation. En particulier, on la voit souvent dans les poèmes qui lancent un appel au combat. Dans le poème *Combat*<sup>59</sup> de Michel Manouchian, le poète décrit l'âme d'un combattant d'une façon très pittoresque. On constate que les vers soulignés illustrent la description vivante du personnage (l'état d'âme du poète ou sa situation combative).

---

<sup>56</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 521.

<sup>57</sup> Axelle Beth et Elsa Marpeau, *Figures de style*, p. 51.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>59</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 506.

Mon âme est une barque livrée aux abîmes  
De l'immense océan des désirs  
 La gêne, les outrages – vents glacés –  
 Et le temps qui passe me harcèlent sans cesse

(...)

Ô vents déchaînés qui me pourchassez  
Une rage de tigre longtemps enchaîné  
Féconde mon âme et durement la forge  
Pour la grande tempête qui doit éclater.

Par ailleurs, il est inévitable de ne pas parler de l'**hyperbole**. Ce procédé consiste à exagérer l'expression pour provoquer une forte impression et pour amplifier certaines idées.<sup>60</sup> Dans le poème *Tapisserie de la grande peur* de Louis Aragon, on voit l'exagération d'une scène de l'exode. Le poète fait appel à cette figure pour intensifier l'agitation de l'émigration des civils français.

C'est la nuit en plein jour du nouveau Walpurgis  
 Apocalypse époque Espace où la peur passe <sup>61</sup>

Aragon utilise deux termes pour désigner la situation : « Walpurgis » et « Apocalypse ». D'une part, dans une légende allemande, le Walpurgis est la nuit où les démons se rassemblent ; d'autre part, l'apocalypse constitue la fin du monde. Ces deux mots représentent l'image d'une catastrophe affreuse.

<sup>60</sup> Axelle Beth et Elsa Marpeau, *Figures de style*, p. 76.

<sup>61</sup> Ian Higgins, *Anthology of Second World War French Poetry*,

Ensuite, il y a une autre technique qu'on trouve souvent dans la poésie et qui donne une vivacité à l'écriture poétique. On est en train de parler de la « **répétition** ». En rhétorique, elle est assez importante pour la création poétique parce qu'elle crée l'effet musical et le rythme dans un poème. Les poètes l'utilisent pour accentuer leurs idées ou exprimer parfois leur obsession. En fait, la répétition a des formes diverses. Par rapport à la poésie de la Résistance, on s'intéresse à deux formes de répétition.

Tout d'abord, on parle de l'**épanalepse** qui se distingue, dans un poème, par la répétition d'un mot, d'un groupe de mots ou d'une phrase entière.<sup>62</sup> Par exemple, on voit plusieurs reprises des mêmes vers dans le poème *Complainte pour l'orgue de la nouvelle barbarie*<sup>63</sup> de Louis Aragon.

*Ceux qu'arrêtèrent les barrages*  
*Sont revenus en plein midi* ←  
*Morts de fatigue et fous de rage*  
*Sont revenus en plein midi* ←  
*Les femmes pliaient sous leur charge* ←  
*Les hommes semblaient des maudits*  
*Les femmes pliaient sous leur charge* ←  
*Et pleurant les jouets perdus* ←  
*Leurs enfants ouvraient des yeux larges*  
*Et pleurant leurs jouets perdus* ←  
*Les enfants voyaient sans comprendre* ←  
*Leur horizon mal défendu*  
*Les enfants voyaient sans comprendre* ←  
*La mitrailleuse au carrefour*  
*La grande épicerie en cendres.*

<sup>62</sup> Axelle Beth et Elsa Marpeau, *Figures de style*, p. 46.

<sup>63</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 48.

D'après ce schéma, on voit la répétition des vers entiers. Cette répétition crée un ton monotone et une atmosphère mélancolique. Cela correspond au titre de ce poème. D'ailleurs, la « complainte » est un genre de chanson populaire qui a un ton plaintif.

Ensuite, quand le même mot ou le même groupe de mots est repris plusieurs fois au début de vers, on l'appelle l'**anaphore**.<sup>64</sup> Les poètes emploient souvent ce procédé pour marteler leur discours avec une force ardente. Le poème *Oradour* de Jean Tardieu est un exemple parfait qui montre la puissance de cette figure de style.

Oradour n'a plus de femmes  
Oradour n'a plus un homme  
Oradour n'a plus de feuilles  
Oradour n'a plus de pierres  
Oradour n'a plus d'église  
Oradour n'a plus d'enfants <sup>65</sup>

Dans ce fragment du poème, Tardieu commence chaque vers par la même phrase négative : « Oradour n'a plus... ». Ce procédé de l'anaphore vise à stigmatiser l'action des soldats nazis. Comme on a illustré ce poème dans le premier chapitre, on sait que les Allemands ont brûlé le village d'Oradour et ont impitoyablement massacré ses habitants. Le poète répète le nom « Oradour » pour condamner l'inhumanité des nazis.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>65</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 323.

Dans cet extrait, on voit aussi l'**énumération**<sup>66</sup> des êtres et des objets qu'on ne peut plus trouver dans ce village (femmes, homme, feuilles, pierres, église et enfants). L'énumération est une technique qui donne une force quantitative à la dénonciation des nazis. Ici, Tardieu a énuméré ce qu'Oradour avait d'autrefois pour exprimer sa pitié.

En dernier lieu, il est indispensable de mettre en valeur les figures qui ont pour objet les sonorités quand on parle de l'animation dans la poésie. En ce sens, les jeux sur les sonorités sont un art qui harmonise l'ouvrage poétique. Comme la poésie de la Résistance est la poésie de « circonstance », elle a toujours un rapport avec l'ambiance qui environne les poètes. Certes, ces poètes résistants requièrent l'art des sons pour refléter l'atmosphère de leurs poèmes.

Dans le poème *Ce cœur qui haïssait la guerre...* écrit par Robert Desnos, le poète utilise l'**allitération**<sup>67</sup> dès le début du poème :

Ce cœur qui haïssait la guerre voilà qu'il bat pour  
le combat et la bataille ! <sup>68</sup>

On peut distinguer la répétition des sons d'une consonne identique dans ce vers. Desnos a employé le son [b] (**bat** – **comb**at – **b**ataille) pour reproduire un effet sonore du battement du cœur. D'autre part, ce poème de Desnos est un chant qui encourage les lecteurs à combattre pour leur patrie. On peut considérer le son [b] comme le bruit d'un tambour de guerre qui lance un appel au combat.

---

<sup>66</sup> Axelle Beth et Elsa Marpeau, *Figures de style*, p. 50.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>68</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 80.

De plus, les poètes peuvent imiter un bruit de la nature en utilisant certains mots. Ce procédé s'appelle « **l'harmonie imitative**<sup>69</sup> ». L'extrait suivant, qui est tiré du poème *La nuit de mai*<sup>70</sup> de Louis Aragon, évoque l'harmonie imitative reproduite par l'enchaînement des sons [f], [s] et [z] :

Un **f**eu de **f**erme **f**lambe au **f**ond de **ce** **dés**ert  
 Aux **h**erbes des **fossés** **s'**accroupit le **silence**  
 Un aéro dit **son** **ros**aire et te **balance**  
 Une **fusée** au-**dessus** d'Ablain **Saint-Nazaire**

Les sons [f], [s] et [z] sont dits « sifflants<sup>71</sup> ». Aragon les utilise pour décrire la scène où il y a une attaque par des armes à feu. Le poète tend à reproduire le sifflement de l'incendie.

On trouve aussi la multiplication des sons [s] et [z] dans le poème *Mitard*<sup>72</sup> de Madeleine Riffaud :

Un Allemand, **poison** et **fer**  
 É**crase** des **souris** à grands coups de talon.  
 Le **sol** de la **cellule** est **sanglant**

Selon l'extrait ci-dessus, Riffaud dépeint le moment où un soldat allemand tue cruellement des souris. La poétesse reprend plusieurs fois les sons [s] (**s**ouris – **s**ol – **c**ellule – **s**anglant) et [z] (**pois**on – **é**crase) pour imiter le cri blessant des souris.

<sup>69</sup> Jean Milly, *Poétique des textes*, p. 267.

<sup>70</sup> Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, p. 37.

<sup>71</sup> Jean Milly, *Poétique des textes*, p. 264.

<sup>72</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 547.



Par ailleurs, l'**assonance**<sup>73</sup> est également employée pour former un effet sonore particulier. Dans cet extrait du poème *Ballade de celui qui chanta dans les supplices* de Louis Aragon, il existe clairement la répétition de sons vocaliques :

On dit que dans sa cellule  
 Deux hommes cette nuit-là  
 Lui murmuraient Capitule  
 De cette vie es-tu las <sup>74</sup>

Par rapport au verbe « murmurer » que le poète utilise dans la troisième strophe, on trouve le son [y] (cellule – murumuraient – capitule – tu) et [ɥi] (nuit-lui). Ces sons provoquent le bruit sourd et léger du murmure de deux soldats allemands qui tentent Gabriel Péri.

En définitive, cette étude montrera que la poésie de la Résistance possède toujours un caractère proprement littéraire. Beaucoup d'ouvrages prouvent que les poètes résistants ont essayé de perfectionner leur art. En effet, ce sont les figures de style qui fleurissent leurs poèmes. Ainsi, la poésie de la Résistance est acceptée comme de la « littérature » dans la mesure où le sens de ce terme renvoie à l'ensemble des textes ayant une visée esthétique ou, en d'autres termes, à l'art verbal<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Axelle Beth et Elsa Marpeau, *Figures de style*, p. 11.

<sup>74</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, pp. 375-376.

<sup>75</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le Dictionnaire Du Littéraire*, p. 335.