

# SOMMAIRE

■ Aragon : Repères biographiques	6
■ Le contexte historique	12
■ Publication, Diffusion	16
■ Description du recueil	19
LES POÈMES	19
LES PHOSES	24
■ 1. Lyrisme et autobiographie	30
LE MATÉRIAU AUTOBIOGRAPHIQUE	30
UN RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE	33
GENÈSE DU « JE » LYRIQUE	34
■ 2. Présence d'Elsa	37
ELSA TRIOLET : REPÈRES BIOGRAPHIQUES	37
RÉALITÉ D'ELSA DANS LE RECUEIL	39
AMOUR D'ELSA	40
■ 3. Amour de la femme, Amour de la France	45
FIGURES FÉMININES	45
LA FRANCE-FEMME	47
■ 4. Des thèmes fondamentaux	51
LES RÉFÉRENCES CHRÉTIENNES	51
MORT ET MISE À MORT	53
L'EAU ET LE RÊVE	56
■ 5. Fonction du poète	59
RESPONSABILITÉ SOCIALE DU POÈTE	59
LE RASSEMBLEUR	61
L'INVENTEUR	62
L'« ECHO SONORÉ »	63

C. HACTER, PARIS OCTOBRE 1998 ISBN 2 219 71271-7  
Tous droits réservés. Toute réimpression, adaptation ou autre partielle par tous procédés, en tous pays, faite sans autorisation préalable est formellement interdite et pourra donner lieu à des poursuites judiciaires.  
Depuis le 1<sup>er</sup> janvier 1987, les droits de reproduction sont réservés à l'éditeur.  
Une réimpression du sous-titre sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français d'Exploitation du droit de Copie (2, rue Hautefeuille, 75006 PARIS) constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code de Commerce.

■ 6. Poésie et résistance	65
THÈMES DE RÉSISTANCE	66
LES MODALITÉS : LA CONTREBANDE	70
L'ARME DU VERS	72
■ 7. Une poésie nationale	73
« ON VIENT DE LOIN »	73
LE PATRIOTISME	74
LA FRANCE, UNE COMMUNAUTÉ HISTORIQUE	77
« UN CHANT NATIONAL »	78
■ 8. Héros mythiques et puissance des images	81
IMAGES DE L'IDENTITÉ NATIONALE	81
IMAGES DE VIE ET DE RENAISSANCE	84
■ 9. Une réflexion sur la poésie	88
UN ART DE LIRE	88
UN TRAVAIL SUR LE LANGAGE	90
LA MUSIQUE ET LE SENS	92
■ 10. Les arts poétiques	94
UNE FONCTION ARGUMENTATIVE	94
LA PREUVE PAR L'EXEMPLE	95
NUANCER LA THÉORIE	97
■ 11. Structures	98
LE MOUVEMENT DU LIVRE	98
L'OUVERTURE ET LA CLÔTURE	100
DISTRIBUTION DES FORMES	101
■ 12. La phrase, le vers, la strophe	105
LA PHRASE ET L'ORDRE DES MOTS DANS LE VERS	105
LE MÈTRE, LE VERS	106
LA STROPHE	110
■ 13. La rime	113
TOUT LE DICTIONNAIRE	113
TOUTES LES FORMES DE RIMES	114
LE PRINCIPE D'ALTERNANCE	115

■ <b>14. Les sons et les structures de répétition</b>	117
LES SONS	117
LES CONSTRUCTIONS	119
■ <b>15. La question de l'intertextualité</b>	122
L'INTERTEXTE LITTÉRAIRE : LE ROMANTISME	122
L'INTERTEXTE PICTURAL : BRUEGHEL	124
POÉSIE ET MÉMOIRE	125
■ <b>16. L'héritage médiéval</b>	128
LES TROUBADOURS : UNE LEÇON POÉTIQUE	128
LES ROMANS DE LA TABLE RONDE :	
UNE LEÇON IDÉOLOGIQUE	129
« LANCELOT » ET LA « CHANSON DE RÉCREANCE » :	
UNE LEÇON D'HUMANISME	132
■ <b>17. Modernité et imitation</b>	134
L'INNUTRITION : « LES PLAINTES »	134
L'IMITATION : « IMITÉ DE CAMOENS »	137
ACTUALISATION ET RÉÉCRITURE :	
« LE REGARD DE RANCÉ »	138
■ <b>18. Poésie pour initiés ou poésie pour tous ?</b>	140
« TU ME DIS QUE CES VERS SONT OBSCURS »	140
DES POÈMES SUS « PAR CŒUR »	142
ARAGON POÈTE POUR TOUS	144
■ <b>19. Poésie de circonstances et poésie de l'universel</b>	146
UNE POLÉMIQUE DATÉE	146
UN DÉBAT DE FOND	148
UN « UNIVERSEL CONCRET »	150
■ <b>20. Fonction et importance des « Nuits »</b>	152
CHRONIQUE D'UNE CRISE HISTORIQUE	153
LA MENACE DU NÉANT	154
LE CHANT COMME ISSUE	156

**LEXIQUE** ..... 161

Ce lexique comporte :  
 - les termes qui dans ce Profil sont suivis d'un astérisque,  
 - les noms propres ainsi que les mots rares ou complexes employés par Aragon dans *Les Yeux d'Eisa*.

**COORDINATION**

Les chapitres 1 à 20 s'organisent selon trois axes successifs : « Poésie et autobiographie » (1 à 4), « Poésie et action » (5 à 8), « Poésie et poétique » (9 à 17). Les chapitres 18 et 19 ouvrent sur des prolongements. Le chapitre 20 propose l'étude organisée d'un groupe de poèmes permettant d'apprécier l'« importance et la fonction d'un passage ».

E. Béguin a rédigé les chapitres 1, 5, 9, 10, 20,  
 M. Delranc-Gaudric les chapitres 2 et 3,  
 P. Principali les chapitres 4 et 8,  
 S. Ravis les trois premiers chapitres introductifs, et les chapitres 6,  
 7, 18, 19,  
 M. Vassevière les chapitres 15, 16 et 17,  
 L. Victor la description du recueil et les chapitres 11, 12, 13, 14.

La coordination du volume a été assurée par S. Ravis.

## Aragon : repères biographiques

Aragon est l'un de ces écrivains comme Hugo, Barrès, Zola ou Malraux, qui ne se sont pas tenus à l'écart des événements historiques de leur temps. Il les a vécus passionnément, souvent en acteur direct (en tant que soldat, journaliste, militant politique). Ses idées, les enjeux de son écriture et ses choix dans la manière d'écrire, ont évolué en fonction de l'Histoire. Aragon nourrit aussi son œuvre de souvenirs personnels. Nous avons là deux raisons essentielles de nous intéresser à la vie de l'auteur.

### DE LA « BELLE ÉPOQUE » AUX ANNÉES TRENTE

#### Une enfance singulière

En 1897, la naissance d'un enfant naturel, hors mariage, est vécue comme un déshonneur par sa famille, qui cache la vérité sur ses origines. Sa mère, Marguerite Toucas-Massillon, est originaire d'une famille de moyenne bourgeoisie de Toulon. Son père, Louis Andrieux, homme marié de 57 ans, a fait une importante carrière politique : avocat et journaliste, ancien préfet de police de Paris, ambassadeur de France à Madrid en 1882, ami de Clémenceau, député des Basses-Alpes. L'enfant, déclaré de « mère inconnue » et de « père inconnu », passe pour le fils adoptif de sa grand-mère. Il grandit dans un milieu surtout féminin, et reçoit une éducation religieuse traditionnelle. Devenu incroyant plus tard, il va pourtant choisir souvent de s'exprimer à l'aide des symboles et du vocabulaire chrétiens.

Il se met tout jeune à écrire, et à dévorer la littérature. À vingt ans, « il a vraiment tout lu », dira de lui son ami André Breton. Comme celle d'Apollinaire, lecteur infatigable, son œuvre témoigne de cette grande culture, et d'une richesse verbale puisant à tous les domaines.

Amoureux de Paris où il est né et a grandi, Aragon se plaît à arpenter sa ville, ses rues et ses « passages » couverts secrets.

Il va la chanter et la décrire toute sa vie, sensible à l'insolite que recèle le paysage quotidien. Loin de Paris, Aragon se sent en « exil » (voir « La Nuit d'Exil » et « Plus belle que les larmes »). Le même thème se retrouve en 1943 dans le recueil *En Français dans le texte*, avec « Absent de Paris » et « Le paysan de Paris chante ».

#### « J'ai buté sur le seuil atroce de la guerre »

Vingt ans en 1917... Tous les jeunes gens mobilisables s'éprouvent comme des « morts sursitaires », dont les projets sont voués à « une balle en plein front » (Aragon, *Le Roman inachevé*, « Classe 17 »).

Étudiant en médecine, Aragon est envoyé au front en 1918 après une formation de médecin militaire auxiliaire où il fait la rencontre d'André Breton en 1917. Il connaît les hauts lieux du massacre, comme le Chemin des Dames, le Moulin de Laffaux (p. 86), et échappe de peu à la mort (croix de guerre en août 1918).

#### Aragon surréaliste

André Breton et Louis Aragon partagent une même révolte contre la guerre. Une passion commune les porte vers l'art moderne (Picasso, Matisse). Ils admirent Apollinaire et lui rendent visite. Rimbaud est leur dieu, puis Lautréamont : « nous étions les meilleurs amis du monde [...] Nous avons des enthousiasmes, et nous faisons des découvertes <sup>1</sup> ». Aragon et Breton, avec Philippe Soupault, fondent à partir de 1919 les bases du mouvement qui ne prendra le nom de surréalisme\* qu'en 1923, après une phase de contestation radicale où il se rapproche du mouvement « Dada\* » (1920-1921).

Aragon sera l'un des plus insolents dadaïstes et un brillant écrivain surréaliste : son « récit-promenade » *Le Paysan de Paris* (1924-1926), lyrique et philosophique, ranime les forces profondes du désir et de l'imagination.

Les surréalistes aspirent à une « révolution » des idées et des comportements remettant en cause l'orientation prise par la civilisation occidentale. Il faut « changer la vie ». Ils ne donnent un

1. Aragon, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1968, p. 34.

contenu politique à ces aspirations qu'à partir de 1925, surtout en réaction contre la guerre coloniale du Rif, au Maroc.

En 1927, Aragon, Breton, Éluard, adhèrent au parti communiste. Seul Aragon y restera toute sa vie. Mais il se sépare du groupe surréaliste en 1932.

### « L'amour est ta dernière chance <sup>1</sup> »

Avant même de rencontrer, à 31 ans, Elsa Triolet qui partagera sa vie, Aragon révère l'amour, que ce soit le « merveilleux paysage » de passantes éphémères, ou l'harmonie plus profonde avec une femme dont il est envahi « comme par un parfum » : « une idée de la perfection se cache pour moi dans la conception de l'amour » (*Le Cahier noir*, 1923-1926). Un désespoir amoureux le conduit à une tentative de suicide à Venise en 1928. Avec Elsa Triolet, rencontrée peu après, il retrouve des raisons de vivre et s'ouvre à « l'existence des autres » : « Je ne sais plus ce que le mot *je* veut dire », écrit-il alors à un ami.

### AU-DELÀ DE L'INDIVIDUALISME (1933-1939)

#### Le journaliste et le militant

Persuadé que le communisme répond à son espoir de construire une société meilleure, Aragon déploie une intense activité de militant et de journaliste. La menace d'une nouvelle guerre et la montée du fascisme en Europe le hantent. Pour réaliser une société plus fraternelle, il mise sur l'URSS, où il fait plusieurs séjours entre 1930 et 1936 sans mesurer, semble-t-il, l'ampleur de la répression stalinienne.

À partir de 1933, des responsabilités importantes lui sont confiées dans le journalisme : à *L'Humanité*, à la *revue Commune* ; il est co-directeur du quotidien *Ce Soir* à partir de 1937. Il agit en faveur des républicains espagnols (1936-1939), et s'emploie à rassembler les intellectuels pour « la défense de la culture ».

1. Aragon, *Anicet ou le panorama, roman* (1918-1921), Gallimard, coll. « Folio ».

### Les romans du cycle *Le Monde réel* (1934-1951)

Dans les années trente, Aragon s'essaye à des poèmes politiques (« Front rouge » « Hourra l'Oural »). Avec un meilleur succès, il écrit une série de romans plus réalistes que ses œuvres antérieures ; on y voit comment la vie individuelle des personnages, même à leur insu, dépend en fin de compte du cours de l'Histoire : *Les Cloches de Bâle* (1934), *Les Beaux Quartiers* qui obtient le prix Renaudot en 1936. *Les Voyageurs de l'impériale*, terminé en août 1939, conduit ses personnages à la déclaration de guerre de 1914... Entre 1940 et 1944, Aragon écrit *Aurélien* : le héros de ce beau roman d'amour est un jeune homme des années vingt qui ne s'est « jamais remis tout à fait de la guerre ». Enfin le vaste récit historique *Les Communistes*, resté inachevé (1949-1951).

### DANS LE FEU DE L'HISTOIRE (1939-1945)

#### « Unir les Français. Les unir contre Hitler » (Aragon)

Depuis des années Aragon alertait sur le péril nazi, et appelait à ne pas céder à Hitler. Quand la guerre va éclater en 1939, le pacte de non-agression germano-soviétique désarçonne nombre de communistes français. Mais Aragon soutient qu'il contribue à la paix, et invite, selon le titre de son dernier éditorial dans *Ce Soir*, à « l'union des Français contre Hitler ». Cet éditorial ne sera pas lu : *Ce soir* est interdit, et Aragon menacé de mort.

#### « Vingt ans après », une seconde guerre mondiale

Mobilisé à 42 ans, Aragon connaît les mois d'attente de la « drôle de guerre ». Lors de l'offensive allemande du 10 mai 1940, son régiment de chars entre en Belgique, participe aux combats dans le Nord et se replie sur Dunkerque. Encerclé, il est évacué le 1<sup>er</sup> juin sur l'Angleterre, puis débarqué à Brest. La division d'Aragon passe la Loire aux ponts de Cé bombardés,

et se dirige vers le Sud-Ouest (Ribérac), où il est démobilisé fin juillet 1940. Dans cette période de 1939-1940, il écrit les poèmes réunis dans *Le Crève-Cœur*.

Soldat, Aragon fit preuve d'un grand courage, « toujours volontaire pour les missions périlleuses » (citation, seconde croix de guerre).

## L'Occupation et la Résistance

Démobilisé, Aragon reste dans le midi, « zone libre » jusqu'en novembre 1942 : à Carcassonne, où l'on se réunit autour du poète paralysé Joë Bousquet (voir « Sur une définition de la poésie »), et près d'Avignon chez Pierre Seghers (fin 1940 et été 1941). De janvier 1941 à novembre 1942, Aragon et Elsa vivent légalement à Nice, où ils fréquentent le peintre Henri Matisse. Ils y renouent en 1941 le contact avec le parti communiste interdit, et avec d'autres patriotes résistants. C'est à cette période « légale » qu'appartient l'écriture des *Yeux d'Elsa*. Un deuil personnel s'ajoute aux épreuves communes : Aragon perd sa mère en mars 1942.

De la fin de 1942 à la Libération, passés à la clandestinité, ils vivent sous un faux nom près de Dieulefit, à Lyon, puis dans la Drôme. Aragon, jouant un rôle d'« organisateur de la Résistance » (P. Daix) dans le secteur intellectuel, met sur pied un réseau d'intellectuels en zone Sud, et garde la liaison avec Paris. En 1943-1944, Aragon et Elsa publient des journaux clandestins : *Les Étoiles*, *La Drôme en armes*. Pendant toute la guerre, tous deux écrivent des textes littéraires d'abord légaux, passant par la censure, puis clandestins : romans (*Aurélien*), nouvelles, témoignages, et des poèmes : *Le Crève-Cœur* (1939-1941), *Les Yeux d'Elsa*, publié au printemps 1942, le poème en vers libres *Brocéliande* fin 1942, *La Diane française* en recueil fin 1944, etc.

## L'APRÈS-GUERRE

À la Libération, Aragon jouit d'une notoriété nationale pour sa poésie de Résistance, mais son influence se voit assez vite entamée par les tensions politiques de la « guerre froide\* ».

Il ne fait pas mystère de ses options politiques, et est élu membre du Comité central du parti communiste français en 1954. Entre 1948 et 1952, il participe activement aux campagnes du Mouvement de la Paix.

Dans les domaines littéraires et artistiques, il prône alors un réalisme délibéré ; en 1953, Aragon devient directeur de l'hebdomadaire culturel *Les Lettres françaises* (jusqu'en 1972). Dans les années soixante, l'influence culturelle d'Aragon ira dans le sens de l'ouverture à l'invention de formes nouvelles.

## Une flamboyante maturité

Prenant un essor nouveau, l'œuvre d'Aragon s'amplifie à partir de 1954. Elle connaît alors une admirable fécondité poétique, illustrée notamment par *Le Roman inachevé*, long poème autobiographique (1956), les grands poèmes *Elsa* (1959) et *Les Poètes* (1960), et un roman-poème aux formes multiples, *Le Fou d'Elsa* (1963). Ne dissociant pas le roman de la poésie, Aragon obtient un grand succès en 1958 avec *La Semaine sainte*, roman à sujet historique situé en 1815, et il étonne par la facture non traditionnelle d'une suite d'œuvres foisonnantes, « sans rivages », de *La Mise à mort* (1965) à *Théâtre / Roman* (1974).

Avec une conscience toujours très aiguë des pouvoirs du langage, dont il use en maître, Aragon poursuit dans ses derniers écrits une réflexion sur l'Histoire assombrie par la révélation du stalinisme, et célèbre un amour que rend encore plus grave l'approche de la mort. Il survit douze ans à Elsa Triolet, et s'éteint la veille de Noël 1982.

## Le contexte historique

Proses et poèmes des *Yeux d'Elsa* sont indissociables de leur contexte historique. Sauf l'extrait repris de « La rime en 1940 » (p. 140), ces textes furent écrits entre décembre 1940 et février 1942.

### SITUATION DE LA FRANCE

Le recueil *Les Yeux d'Elsa* se rapporte à plusieurs phases et aspects de la situation historique. Les combats de mai et juin 1940 hantent encore la mémoire du poète (avec « La nuit de mai », « La nuit de Dunkerque », « C », et « tant de témoins de la grandeur française abandonnés derrière nous », p. 116). L'armistice est intervenu le 22 juin 1940 dans un « grand désarroi » des esprits (p. 121). Le pays se trouve coupé en deux par une ligne de démarcation qui le barre d'Est en Ouest jusqu'aux « marais jaunés d'Aunis et de Saintonge » (p. 84). La franchir en fraude expose à la prison (« Richard Cœur-de-Lion »). L'Alsace et la Lorraine sont annexées par l'Allemagne (« Je t'ai perdue Alsace », p. 86) ; l'Ardenne aux forêts profondes où se cachent les sangliers (la « bauge » p. 87) appartient à la « zone interdite » qui couvre neuf départements du Nord et de l'Est. « Les trois cinquièmes du territoire sont occupés » écrit P. Seghers. « Le pas des pelotons à la relève » (p. 54) y règne. En « zone libre » du Sud, c'est le « brouhaha de la défaite, l'exode, l'énorme désordre, le désastre général et les désastres individuels [...]. Il y en avait qui s'adaptaient, d'autres profitaient, d'autres encore périssaient. Dans ce début de l'année 1941, rien n'était encore défini, ni les idées, ni les adresses<sup>1</sup>... », C'est l'atmosphère de Nice, où Aragon et Elsa se sont réfugiés.

1. Elsa Triolet, « Préface à la contrebande », *Œuvres Romanesques Croisées*, Éd. Laffont, 1964, t. 3, p. 33.

Confusion et attentisme dominant. Peu à peu, les illusions sur le maréchal Pétain et sur l'attitude « correcte » des vainqueurs vont se dissiper. Dès 1941, des mesures antijuives, des milliers d'arrestations, des exécutions, dévoilent la vérité. Mais dans la période que nous considérons, le pire ne s'est pas encore produit, ou n'est pas encore connu : les plus grandes rafles de la population juive datent de l'été 1942, et l'on ignore jusqu'en 1942 l'atroce réalité des camps de concentration.

### L'« ordre » vichyste

Au pays accablé, le régime de Vichy prétend imposer l'acceptation de la défaite comme la juste sanction d'un prétendu esprit de « facilité » distillé par « les mauvais maîtres » : « nous étions supposés être heureux de la défaite qui devait nous apporter l'ordre, la discipline et la régénération de la France » (E. Triolet, *ibidem*). Ainsi « ton pays est amour interdit », et « On n'est plus chez soi même dans son cœur » (« Richard Cœur-de-Lion », p. 73). Le 11 novembre 1940, une manifestation patriotique d'étudiants est réprimée par les Allemands ; il y a de nombreux morts. Toute pensée libre est suspecte. Dès octobre 1940, la « liste Otto\* » condamne les livres d'auteurs « juifs, communistes et antinazis » (Seghers, *La Résistance et ses poètes*, p. 65). Des revues sont interdites, la censure règne. La collaboration avec l'occupant va de pair avec la persécution de tous les opposants.

### « règne aujourd'hui la hache » (p. 109)

Les premiers en date des opposants que le régime tente d'éliminer sont les communistes : le parti communiste français est interdit dès la fin août 1939 sous le prétexte du Pacte germano-soviétique. Le décret-loi Serol du 31 mars 1940 prévoit la peine de mort pour toute propagande communiste. L'entrée en guerre de l'Allemagne contre l'URSS en juin 1941 n'y change rien. Des milliers d'arrestations de communistes ou de militants syndicaux interviennent ; parmi eux seront désignés la plupart du temps les otages exécutés (dont le député et journaliste à *L'Humanité* Gabriel Peri, fusillé en décembre 1941, et les 27 otages fusillés à Chateaubriant le 22 octobre 1941, pour lesquels Aragon se fit à la demande de son parti « le témoin des martyrs » (dans un texte dactylographié diffusé clandestinement en 1942).

Aussi, lorsque l'ancien ami d'Aragon, Drieu la Rochelle, écrivain collaborateur, écrit en octobre 1941 un violent article contre « La leçon de Ribérac », accusant Aragon d'être un faux patriote altérant toutes les valeurs, « le communiste militariste et belliciste de 1935-1939 », cet article est de fait une « dénonciation du marxisme à une époque où le marxisme était puni de mort », explique Aragon à D. Arban. Il répond à cette attaque par « Plus belle que les larmes » :

J'empêche en respirant certaines gens de vivre (p. 82.)

Mais en 1941 et 1942, beaucoup de résistants de tous horizons ont déjà été arrêtés, torturés, exécutés, comme les intellectuels du « réseau du Musée de l'homme ». Si les actions de guérilla s'intensifient à partir de l'été 1941, les services de renseignements et la Gestapo deviennent aussi terriblement efficaces. En février 1942, sont arrêtés des amis d'Aragon, le philosophe Politzer, l'écrivain et professeur Jacques Decour, le savant Solomon, le jeune Georges Dudach qui avait été sa « liaison » entre le Sud et la zone Nord : ils seront tous exécutés en mai 1942. Aragon leur rendra hommage dans *Brocéliande*, où il se demande « saurai-je un jour comme vous mourir » ?, et dans *En Français dans le texte* où il leur dédie son « Art poétique » (publié d'abord en août 1942) : « Pour mes amis morts en mai / Et pour eux seuls désormais »... Mais dès mars 1942 Aragon peut faire dire à l'« aronde » incarnant le poète fidèle au « sang » des martyrs contre l'« encens » des collaborateurs : « Je pleure tout un ciel de morts » (p. 81).

### « les jours les plus noirs »

En 1941 et dans l'hiver et le printemps 1942, malgré la lutte courageuse de l'Angleterre et les premiers essais de coordination de la Résistance (Jean Moulin est chargé de mission par le Général de Gaulle), malgré les efforts des soviétiques pour enrayer l'avancée des armées allemandes en URSS, aucune perspective de victoire sur le nazisme ne se dessine encore. À propos de « ce début de l'hiver 1941-1942 » où il achève *Les Yeux d'Elsa*, Aragon écrit : « c'étaient peut-être pour moi les jours les plus noirs de l'Occupation [...], il fallait avoir le cœur bien chevillé pour croire à un renversement du destin » (préface d'*Aurélien*). Le premier vers de « Lancelot » s'en fait l'écho :

Ce siècle a sur la mort quarante-deux fenêtres (p. 89.)

C'est seulement en septembre 1942 que le front de Stalingrad ouvre un espoir, en novembre que les armées anglo-américaines débarquent en Afrique du Nord. L'année 1943 laisse entrevoir la perspective de la Libération. Les recueils plus proches de la fin de la guerre, comme *La Diane française*, *Le Musée Grévin*, vont s'inscrire dans un contexte nouveau. Ils appelleront de façon directe au combat armé ou au refus du travail obligatoire en Allemagne institué en janvier 1943 (« Ne t'en va pas »). Les sentiments du poète et de ses lecteurs, et les conditions d'une action par la poésie, sont bien spécifiques à chaque période (voir le ch. « Poésie et Résistance »).

## LE RÔLE D'ARAGON

Parallèlement à son action par la poésie ou le témoignage, Aragon s'emploie à coordonner la résistance, en faisant prevaloir à l'été 1941 une ligne d'union. « L'apport essentiel et précoce d'Aragon non seulement au développement de la résistance communiste [...] mais à la résistance intellectuelle tout entière, qui fut une singularité française, se situe là » (P. Daix, *Aragon*, Flammarion, 1994, p. 388). Ainsi en juillet 1941, lors de rencontres clandestines à Paris, il met au point avec J. Paulhan et J. Decour le Comité National des Écrivains, et le projet des *Lettres françaises*. En 1943, il organisera le CNE pour la zone Sud, et en 1944 il va créer sur toute la zone Sud une organisation d'intellectuels de plusieurs disciplines et horizons politiques, « les étoiles ».

On voit que les textes de prose, en particulier « La leçon de Ribérac », et les poèmes des *Yeux d'Elsa* qui se font, selon l'expression de V. Hugo, l'« écho sonore » du malheur commun, ou invitent à l'espoir, s'inscrivent dans la même perspective que l'action plus directement politique et nationale.

## Publication, diffusion

### LE RECUEIL

Le recueil *Les Yeux d'Elsa* paraît en Suisse, à Neuchâtel, le 15 mars 1942, aux éditions La Baconnière, dans la collection des *Cahiers du Rhône* créée par Albert Béguin<sup>1</sup>. Ce lieu d'édition fait sens : l'universitaire suisse Albert Béguin, passionné par le romantisme allemand, avait été chassé d'Allemagne par l'idéologie nazie. Il voulait défendre « certaines valeurs dont la ruine serait assurée en cas de défaite française » (lettre d'octobre 1939). Converti au catholicisme en 1940, il fonde en 1942 *Les Cahiers du Rhône* pour opposer au nazisme les valeurs de l'esprit et du christianisme.

Une fois publié en Suisse, le volume peut être légalement vendu en France en zone Sud. Mais la distribution semble en avoir été difficile à assurer. La lecture des poèmes a souvent été rendue possible par leur publication dans des revues, dont la « bibliographie » fournie par l'auteur (p. 155, éd. Seghers) précise la date et le lieu.

### PUBLICATIONS PARTIELLES

Avant et après leur rassemblement en recueil, les poèmes ont été publiés par groupes de textes ou isolément.

1. Cette édition a un tirage très limité ; un autre a lieu fin avril, suivi de réédition en 1943. Sur Aragon et A. Béguin, voir C. Grenouillet, « Celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas... », *Recherches Croisées Aragon-Triolet*, n° 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, diffusion Les Belles Lettres, 1992.

Les revues de poésie ont connu pendant la guerre une remarquable audience. Pourtant, tout était difficile : correspondre, se procurer du papier, acheminer les exemplaires... Sans parler de la censure tatillonne, susceptible d'interdire un texte, ou de suspendre une revue pour un poème (ainsi *Confluences*, à Lyon, fut suspendue soixante jours dans l'été 1942 pour avoir publié un poème d'Aragon, « Nymphée »).

Les circonstances conduisent Aragon à publier dans des revues de la zone Sud, ou en Afrique du Nord sous autorité française, ou dans un pays étranger ami. Plusieurs revues accueillent les poèmes des *Yeux d'Elsa* : *Poésie* de son ami Pierre Seghers, en Avignon, très engagée dans l'action poétique résistante ; la luxueuse et plus confidentielle revue *L'Arbalète*, à Lyon ; *Fontaine* dirigée à Alger par Max-Pol Fouchet (revue qui mène une « guerre spirituelle » résolue mais répugne à l'implication politique directe de la poésie) ; et même *Tunis-Soir* où « Plus belle que les larmes » passe pour un poème simplement patriotique. Mais il faut souligner la part exceptionnelle prise par les revues de Suisse romande : *Les Cahiers du Rhône* et *Curieux* à Neuchâtel, *La Revue des Belles Lettres* et *Pages* à Lausanne, *La Suisse contemporaine*. Durant toute la guerre, les intellectuels suisses apporteront une aide inestimable aux écrivains français hostiles à la collaboration.

### RÉCEPTION

Le recueil ne suscita pas la même réaction immédiate de surprise émue que *Le Crève-Cœur*. Les milieux littéraires réagirent de façon contrastée. Certains critiques s'enthousiasment : Seghers se déclare envoûté par les « Nuits » ; Albert Béguin cite une strophe de « La Nuit de Mai » comme exemple de la « puissante fascination » exercée dans la poésie, comme dans la prière, par l'effet de répétition, de litanie. Le genevois Marcel Raymond souligne que cette poésie d'Aragon, « qui est presque un art fermé », « accomplit un acte de portée collective<sup>1</sup> ». Le critique du *Figaro* André Rousseaux sait par cœur certains de ces poèmes. De nombreux articles de journaux sont louangeurs.

1. Articles cités par C. Grenouillet.

Mais à *Confluences*, un critique se plaint d'« un clacissisme excessif » et périmé ; à *Fontaine*, aux *Cahiers du Sud*, certains souhaiteraient « une poésie plus pure » ; on oppose à la poésie d'Aragon d'autres orientations poétiques (« De la poésie comme exercice spirituel », *Fontaine*, mars 1942). Il y a même une sorte de polémique autour du « Cantique à Elsa », et Aragon parle d'une « campagne parlée » contre ses poèmes.

Mais hors du milieu littéraire, ils semblent avoir suscité un véritable écho : en zone Nord, le journal *Candida*, ayant réussi à citer quatre vers de « Plus belle que les larmes », écrit en décembre 1942 que « des milliers de lecteurs » les « savent déjà par cœur, par cœur parce qu'ils y ont reconnu leur cœur et celui encore saignant de leur patrie meurtrie ». Le Général de Gaulle cite une strophe de ce même poème en 1943 à Radio-Alger. Aragon s'émeut de recevoir des lettres en réaction à ses poèmes, phénomène nouveau, écrit-il à A. Béguin. Et certains lecteurs ont si bien déchiffré la « contrebande\* » que tel vers va leur servir de signe de ralliement (voir p. 71). À la Libération, Aragon se découvre des lecteurs qui, dans tous les milieux, ont été touchés par ses poèmes. Aux éditions de la Baconnière, le chiffre de vente atteint par *Les Yeux d'Elsa* au 25 septembre 1945 est l'un des plus forts des *Cahiers du Rhône*, avec 7621 exemplaires<sup>1</sup>, auxquels s'ajoute une édition à New York. On peut étendre à ce recueil ce que dit Aragon à A. Béguin dans une lettre, parlant du *Crève-Cœur* : « cela n'a pas été pour rien que ces poèmes ont été écrits [...] ils atteignent ceux à qui je pensais en les écrivant ».

1. D'après l'article cité plus haut de C. Grenouillet.

## Description du recueil

*Les Yeux d'Elsa* est un recueil ouvert et fermé. Ouvert parce qu'il y a une étroite liaison entre *Le Crève-Cœur* et *Les Yeux d'Elsa* par la chronologie, par les intentions, par la configuration des recueils. Ouvert aussi sur les recueils ultérieurs : on trouvera d'ailleurs un poème « La nuit de juillet » dans *La Diane française*, et un autre « La Nuit d'août » dans *Brocéliande*. Des recueils postérieurs aux *Yeux d'Elsa* comportent également deux autres proses-arts poétiques, « De l'exactitude historique en poésie » et « Les Poissons noirs » qu'il est utile de connaître.

*Les Yeux d'Elsa* est aussi un recueil relativement clos sur lui-même. Apparemment plus composé que *Le Crève-Cœur*, il en récupère un élément (« La Rime en 1940 »), et enferme 19 poèmes entre deux grands poèmes de dédicace à Elsa ; et ces 21 poèmes au total sont situés entre deux plages de prose étroitement liées aux poèmes, comme art poétique et poèmes peuvent l'être. La « préface » du recueil est écrite très tard, en février 1942, après les trois proses convoquées en « appendice ».

Une préface, 1300 vers (moins qu'une tragédie de Racine), trois proses en appendice, une note bibliographique, voilà le recueil. Dans les proses se distribuent les éléments d'un art poétique.

## LES POÈMES

Outre les proses sur lesquelles seront données quelques indications plus loin, le recueil se présente dans un dispositif remarquable : une sorte de deuxième préface, en vers, « Les yeux d'Elsa », puis, deux fois de suite, un groupe de poèmes fortement homogène, suivi de quelques poèmes isolés, mais non sans relation avec le groupe à la suite duquel ils apparaissent. Le dernier poème, « Cantique à Elsa », fait en quelque sorte contre-poids au tout premier dont il retrouve certains motifs et certaines images. On peut dire, pour l'instant, que les points d'appui du

recueil sont précisément les trois gros ensembles, respectivement les quatre « Nuits » (342 vers), les trois « Plaintes » (142 vers), et le « Cantique » (370 vers).

## Les yeux d'Elsa

« Les yeux d'Elsa », poème liminaire, est assez limpide : les yeux de la femme aimée, et à qui le poète est maintenant réuni, sont les étoiles dans la nuit qui permettent de retrouver son chemin, d'échapper au naufrage, de réapprendre l'espoir. Ses yeux deviendront, associés aux mains et à la chevelure, une constellation dans le « Cantique <sup>1</sup> ». À la fin de la préface une phrase donne une clé complémentaire : « Mon amour, tu es ma seule famille avouée, et je vois par tes yeux le monde, c'est toi qui me rends cet univers sensible... » (pp. 31-32).

## Les Nuits

« Les Nuits », avec leur titre emprunté à Musset, représentent la période de la défaite militaire, et les bouleversements qui l'ont suivie. La nuit où se réfugient les soldats vaincus, vivants et morts mêlés. La nuit de l'embarquement dramatique des troupes anglaises et françaises de Dunkerque <sup>2</sup>. La nuit de l'exil pour le poète et sa compagne réfugiés dans le Midi, puis à Nice, nuit dans laquelle remontent les souvenirs des belles nuits de l'avant-guerre dans Paris. « La nuit en plein midi » joue sur les mots : la nuit s'étend métaphoriquement jusque sur le midi de la France, et en même temps, par une sorte de renversement du cours des choses, il fait nuit à midi dans les rues de Nice.

## Les 5 poèmes suivants

Les cinq poèmes qui suivent ouvrent des directions assez divergentes : « Fêtes galantes » et « Les Folies-Giboulées »

1. Elsa racontera plus tard comment, dans la débâcle de juin 40, elle recherchait Aragon : «... à Ribérac où je devais te rejoindre, plus personne. J'avais pour seule indication du régiment auquel tu appartenais, le soleil d'Austerlitz, insigne de la division [...] Ce soleil me mena à toi comme l'étoile guida les Rois Mages ». *Œuvres Romanesques Croisées*, Éd. Laffont, vol. 3, 1964.

2. Voir à ces événements une brève allusion dans les premières lignes de « La leçon de Ribérac » (p. 113).

prolongent en partie la dernière « Nuit » : c'est le temps du monde à l'envers, sans repères, sans stabilité, le temps d'un bouleversement et d'une confusion morale et sociale <sup>1</sup>. « Les larmes se ressemblent » identifie deux périodes à vingt ans de distance : les vaincus allemands sous l'occupation française dans les années 1919-20-21 sont les frères des vaincus français sous l'occupation allemande des années 1940-41. Bon exemple de poésie de contrebande\* : sous les images d'une occupation le poète parle de l'autre, presque invisiblement.

« C » est le poème des commencements. La lettre « C » note le son [se] qui se retrouve à la rime des neuf distiques\*. Le franchissement de la Loire aux ponts de Cé le 19 juin par la 3<sup>e</sup> DLM à laquelle appartient le brancardier-chef Aragon est une étape décisive du repli des troupes françaises devant l'ennemi ; c'est en même temps l'entrée dans ce qui sera bientôt la zone sud où Aragon et Elsa passeront tout le temps de la guerre. Le poème est aussi une sorte d'art poétique : il pourrait être présenté comme le premier acte d'écriture à l'origine de tout le recueil.

« L'Escale » est un poème plus obscur. Sans doute l'évocation très allusive d'un voyage transatlantique : Andromède, la France, enchaînée sur sa péninsule au bout de l'Europe, et attendant son libérateur, ou désespérant de le voir survenir. Le poète, à la proue, guette l'apparition du soleil.

## Les Plaintes

Avec « Les Plaintes » nous abordons le deuxième côté du recueil. Jusqu'ici le thème dominant est la défaite, la souffrance, la nuit au sens d'une période sans liberté où on ne voit rien, où on ne comprend rien. Le poème « C » qui laisse par ailleurs le lecteur sur une impression de gâchis irrémédiable, parlait aussi de commencement, et introduisait des images littéraires que nous retrouverons plus loin dans le recueil où elles accompagnent le retour d'une sorte d'espoir : une chanson, un chevalier, un lai\*.

1. Ici aussi, une phrase d'Elsa apporte une précision, racontant leur installation à Nice : « Rue de France, un meublé... une chambre rose [...] Il fallait s'orienter dans cet étrange monde qui marchait sur la tête, où rien n'était à sa place. Aujourd'hui, il paraît incroyable que des familles, amants, amis, se soient perdus les uns les autres... ».

Dans « Les Plaintes », groupe de poèmes relativement homogène comme « Les Nuits », la scène du poème s'élargit : ce n'est plus seulement la relation singulière du poète et de la défaite. La voix du poète sert de porte-parole à la souffrance de couples séparés ou interdits<sup>1</sup>. Entrent ici dans le recueil quelques couples d'amoureux légendaires : Oliver de Magny et Louise Labé, Michel-Ange et Vittoria Colonna, Tristan et Iseut, Le Cid et Chimène, Hector et Andromaque, Pétrarque et Laure, Lancelot et Guenièvre, mais aussi Francesca et Paolo, Bérénice et Titus, Juliette et Roméo, et même Hélène ou Elvire, Rancé enfin et la duchesse de Montbazou. Ces amours divisées ou impossibles sont une image de la séparation, déjà vécue, et toujours possible du poète et d'Elsa, et une image aussi de la séparation connue par beaucoup d'hommes et de femmes dans ces temps troublés :

France et l'Amour les mêmes larmes pleurent  
Rien ne finit jamais par des chansons (p. 64.)

Le temps de la tragédie collective n'est plus le temps de l'amour :

Les femmes ont perdu l'image de l'amour (p. 68)

et l'amplification des activités de résistance et de la répression dans les mois qui suivent *Les Yeux d'Elsa* donnera, après coup, à ces poèmes une vérité encore plus terrible.

Ces amours ou ces couples divisés, ou impossibles, sont aussi une image d'une division qui passe à l'intérieur de la France. C'est sans doute ce que disent des vers comme :

S'il se pouvait un cœur que rien n'aurait vieilli  
Pour dire le descort et l'amour du pays (p. 67)

et aussi, au prix d'un jeu sur le prénom,

Rien ne pourra calmer ce pauvre cœur vieilli  
Et ni d'avoir perdu Victoire et mon pays (p. 66.)

Le mot « plainte » continue la tradition de la poésie élégiaque. Il fait penser en outre aux grands textes bibliques des lamentations, réinsérés dans la liturgie catholique de la semaine précédant Pâques. Sans doute reprend-il aussi la tradition des plaintes de la France accablée par la guerre civile et à qui Agrippa

1. La plainte, au XII<sup>e</sup> siècle (*plānh* ou *plāint*) est une variété du chant courtois consacrée à pleurer la mort de la dame ou d'un héros. On dit aussi déploration.

d'Aubigné, mais aussi Ronsard, ont su donner une voix. La voix du poète est ici débordée, englobée par une voix plus large que la sienne. Et dans ces chants de deuil a disparu cette espèce de résignation à l'inévitable qui semblait marquer la première partie du recueil. Voir les vers de fin de chaque poème :

Rien n'est changé ni nos cœurs ne le sont  
[...]  
France et l'Amour les mêmes larmes pleurent  
Rien ne finit jamais par des chansons (p. 64.)  
Rien ne pourra calmer ce pauvre cœur vieilli  
Et ni d'avoir perdu Victoire et mon pays (p. 66.)  
Je n'oublierai jamais pour ses fleurs la muraille  
Je n'oublierai jamais  
Les morts du mois de Mai (p. 69.)

Avec ces poèmes on voit aussi entrer avec insistance dans cette deuxième moitié du recueil tout un réseau d'emprunts à la vieille poésie française, personnages, lexique, et jusqu'à un certain point les formes, ce qui répond au programme exposé dans « La Leçon de Ribérac » et repris et précisé plus tard dans « De l'exactitude historique en poésie<sup>1</sup> ».

## Les 7 poèmes suivants

Les poèmes qui suivent, à nouveau poèmes à formes courtes, font une impression à nouveau de moindre cohérence<sup>2</sup> : « Chanson de récréance », la tentation d'oublier, « Richard Cœur-de-Lion », la chanson du prisonnier tendue vers la liberté, « Pour un chant national » et « Contre la poésie pure », poèmes manifestes qui prennent le parti d'une poésie au corps à corps avec les difficultés et les malheurs du temps. Deux de ces poèmes sont des « Plaintes » continuées : « Chanson de récréance » et « Pour un chant national » ont été publiés en décembre 1941 sous le titre « Deux chansons de toile ». Or la chanson de toile a été définie : « genre poétique médiéval en octosyllabes, groupés en strophes assonancées\* ou rimées, comprenant un refrain, et ayant comme thème une plainte amoureuse que chante, en

1. Texte d'Aragon publié pour la première fois en juillet 1945, in *En étrange pays dans mon pays lui-même*, Ed. A la voile latine, Monaco. Voir l'*Œuvre Poétique*, Ed. Livre Club Diderot, vol. 4, 1990.

2. Voir plus loin le chapitre concernant la structure.

brodant ou cousant, une femme dont l'ami est parti pour la guerre ».

Les trois derniers poèmes s'affirment comme des poèmes combattants : « Plus belle que les larmes » proclame que l'amour de la France n'est pas la propriété d'une catégorie de Français. « Imité de Camoëns » se tourne décidément vers les combats du présent. « Lancelot » dresse le poète en chevalier de son pays, prêt à tout accepter, résolu à mettre sa science et son art au service de son amour :

J'aime et ne dirai qui d'une amour aveuglée (p. 92.)

## Cantique à Elsa

« Cantique à Elsa » couronne le recueil comme le bouquet d'un feu d'artifice. Cantate, grande pièce poétique et musicale, ce poème donne à tout le livre sa claire perspective de lecture : c'est dans l'amour de sa compagne que le poète connaît et légitime un amour plus large. Voir en particulier les dernières strophes des sections 3, 4, 5, 6 du poème. Le dialogue avec Elsa qui affleure à divers moments dans le recueil s'explicité ici et s'épanouit. Et c'est dans ce dialogue premier et essentiel qu'apparaissent la France et le monde. Dans ce poème aussi se joue le conflit de deux écritures, et le choix sans doute de la deuxième : dépasser l'écriture de l'amour personnel dans celle d'un amour pour tous les hommes en souffrance ou en lutte, dépasser l'écriture complexe, et parfois byzantine, de la contrebande dans l'écriture plus directe d'une poésie de solidarité militante, de partage et de combat. Cela aussi est présenté par le poème comme un cadeau du dialogue amoureux du poète et de sa femme.

## LES PROSES

Ce sont des textes-programmes écrits séparément, mais Aragon a voulu les réunir de part et d'autre des poèmes du recueil parce qu'en fait ces textes sont une méditation continue sur les conditions de la poésie et sur les moyens de l'écrire dans ces années-là, et parce qu'ils sont le moyen de marquer à la fois la nouveauté et la gravité des choix du poète. Une formule nous éclaire à la fin de « Arma virumque cano ». À tous ceux qui ont

cherché à enfermer *Le Crève-Cœur* dans le petit lyrisme personnel et dans la chansonnette du malheur d'aimer, il réplique : « J'ai un peu écrit et publié ce livre [*Les Yeux d'Elsa*] pour dissiper la confusion pleine de bienveillance qu'on avait entretenue autour du *Crève-Cœur* ».

Tous ces textes ont en commun une double préoccupation, polémique et didactique.

a) Une visée polémique d'abord : expliquer complètement ce que signifie la reprise par un ex-surréaliste\* de thèmes et de formes issus de la grande tradition lyrique française, et en corriger les interprétations erronées comme la redécouverte de la chanson, ou le retour au folklore, ou le reniement de la modernité poétique. Tout le travail d'Aragon consiste au contraire à montrer que son écriture poétique actuelle est à la fois sous les conditions des circonstances et en même temps qu'elle ne peut se comprendre que comme intégrant toute l'histoire de la poésie française (en particulier la plus récente dans ce qu'elle a de plus vivant, Rimbaud et Apollinaire plutôt que Valéry). Et qu'il faut considérer cette écriture comme aussi animée par une intention de modernité et aussi capable d'innovation que l'était, vingt ans plus tôt, la poésie surréaliste.

b) Une visée didactique ensuite : réanimer une poésie d'apparence classique pour rendre aux lecteurs français la familiarité avec les images, les mythes, les harmonies que cette poésie véhicule, ce qui s'appelle leur culture nationale. Et, à l'abri de ces formes d'apparence traditionnelle qui nous parlent, depuis l'école, des saisons, de l'amour et de la mort, du temps, de la mémoire et de l'oubli formuler par bribes un message de liberté, de résistance et d'espoir. Toute la poésie française est dans cette poésie du présent, et cette poésie s'écrit comme une poésie à double langage, à double entente, selon la merveilleuse formule du *clus trover*\*.

Dans la mesure où ces textes témoignent des différents moments d'une même réflexion qui va s'approfondissant, le plus sûr est de les relire rapidement dans l'ordre où ils ont été écrits.

## « La Rime en 1940 »

Rimer peut sembler un passe-temps frivole. Pourtant, la poésie française ne s'est découverte et réalisée comme telle que par la rime. Mais la rime s'est fixée, et limitée à de courtes listes de mots de même « condition ». En même temps elle fixait

par écrit les marques d'une prononciation aujourd'hui obsolète et même disparue de nombreuses fins de mots.

Apollinaire attache son nom à la première grande évolution : transposer l'alternance rime masculine\* / rime féminine\* telle que l'ont définie des règles datant du XVI<sup>e</sup> siècle, en une alternance entre rime consonantique<sup>1</sup> et rime vocalique<sup>2</sup>. D'un système de rimes pour l'œil on passait ainsi à un système de rimes pour l'oreille. Au passage, la poésie était rendue à la voix et au souffle. Mais il faut aller plus loin, et d'abord faire entrer tous les mots français (ou assimilés) disponibles, y compris les mots grammaticaux, à la rime. Et ensuite, à l'image des progrès du vers au XIX<sup>e</sup> siècle, par l'assouplissement et la désarticulation, inventer des formes nouvelles de rimes. La rime enjambée\* par exemple, ou la rime complexe\* (voir le chapitre sur la rime).

## « La Leçon de Ribérac »

L'idée ici est que chaque époque requiert une littérature qui lui corresponde. Par les hasards de la débâcle et de la cohue effroyable qui se replie sur le sud-ouest en juin 40, Aragon échoue à Ribérac et y rate Elsa. Mais il y redécouvre le trouvère Arnaud Daniel l'inventeur de l'art fermé, de la poésie recluse, reconnu plus tard comme un maître par Dante et Pétrarque. Et c'est pour lui une illumination.

En Arnaud Daniel, il admire non seulement le poète inventeur de techniques inédites et raffinées mais aussi l'homme d'un temps où se développe une poésie portant plus loin que les armes françaises la grandeur française. À travers A. Daniel, c'est toute la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle français qui se retrouve, cette époque de la poésie épique, de la poésie lyrique, dans toutes ses formes encore vivantes pour nous, et aussi du roman. C'est l'époque, surtout, de l'invention et de l'exportation dans toute l'Europe des « thèmes poétiques » et des « types humains » où ils s'incarnent, qu'on peut résumer sous le nom de « morale courtoise ». La morale courtoise vient de Provence, elle s'est précisée et fixée dans les « cours désertées par les Croisés, autour

1. Rime consonantique : voyelle tonique + consonne prononcée, suivies ou non de e muet dans la graphie.

2. Rime vocalique : voyelle tonique, y compris voyelle nasale suivie ou non de e muet ou de consonne non prononcée.

d'Éléonore d'Aquitaine et de ses filles [...] Elle est une réaction prodigieuse à la barbarie féodale, elle porte ce trait [...] d'avoir donné aux femmes leur revanche sur la morale de leurs seigneurs [...] » (« La leçon de Ribérac », pp. 125-126). « Elle porta à travers l'Europe une passion de justice, le goût de la chevalerie, de la défense des faibles, de l'exaltation des hautes pensées » (p. 128). L'œuvre de Chrétien de Troyes est par excellence le lieu d'élaboration et d'expression de cette morale, et le véhicule de sa propagation à l'étranger. Cette œuvre « miroir de la société féodale française » (p. 130) s'incarne dans une galerie de personnages qui vont créer et alimenter tout le légendaire européen, Tristan, Lancelot, Perceval. Se mettre à l'étude de ces textes n'est pas « une fuite vers le Moyen Âge » (p. 137). C'est établir un pont entre les héros d'alors et l'héroïsme d'aujourd'hui, c'est aussi redécouvrir l'usage et les secrets du langage fermé redevenu indispensable dans les temps présents, c'est préparer le surgissement d'un nouveau Perceval, le héros féminin et innocent qui vient au maniement des armes parce que les temps désormais l'exigent.

## « Sur une définition de la poésie »

Ce troisième texte de l'appendice part d'un dialogue entre poètes sur la nature de la poésie, sur les rapports du langage poétique et de la pensée, pour déboucher sur la question de la rime. Aragon y répond à son ami Joë Bousquet.

Th. de Barville au XIX<sup>e</sup> siècle, et à sa suite Gide, ont défini la poésie comme une « magie », une « sorcellerie », agissant sur le lecteur par « des combinaisons de sons ». Les sons (et non le sens des mots) éveillent en lui des « sensations » et des « idées ».

J. Bousquet écarte cette faculté accessoire du poème de faire naître des idées au-delà du sens des mots. Pour lui, le poète réveille les qualités « physiques » du langage (comme les sonorités, les rythmes créés par des « arrangements » de mots), et compose ainsi une « incantation ». Elle met en sourdine la fonction courante du langage, qui est de transmettre un message intelligible (Elle fait « la nuit sur les mots », et tend à « plonger [la] pensée dans une espèce d'hypnose » p. 147). Cette poésie n'est pas un simple jeu verbal : pour J. Bousquet, l'« incantation » poétique permet d'atteindre une « vérité profonde, qui touche à l'essence de notre être et ses rapports de fusion avec le monde

(pp. 147-148). À l'appui de cette vision de la poésie, il donne l'exemple de la rime : déroutant la raison (« À chaque vers la rime apporte un peu de nuit sur la pensée », p. 149), elle aide à accéder à cette vérité poétique d'un autre ordre que la pensée rationnelle.

Pour Aragon, au contraire, « la rime à chaque vers apporte un peu de jour, et non de nuit, sur la pensée : elle trace des chemins entre les mots, elle lie, elle associe les mots d'une façon indestructible » qui satisfait aussi la raison (pp. 150-151) ; la rime n'est pas un jeu vide, mais elle ne traduit pas une « essence » de l'homme, car elle a un caractère historique et variable. L'approche d'Aragon dans ce débat s'avère toujours historique : il remonte aux origines françaises de la rime et à son caractère « national » (pp. 152-153). Il situe les formules de Barville dans le contexte de leur temps, et termine par une revendication, bien actuelle en 1941, d'entière « liberté » pour la poésie, y compris la liberté d'exprimer des sentiments (comme il lui convient de le faire à cette date dans *Les Yeux d'Elsa*).

### « Arma virumque cano »

Pour entrer dans ce texte, le mieux est de laisser tout de suite la parole au poète : « Un an après le *Crève-Cœur*, si je publie un nouveau livre de vers, je suis prêt à en montrer la trame, la fabrication, sans plus de honte. L'histoire d'une poésie est celle de sa technique, et qui y contribuerait mieux que le poète lui-même ? [...] Pour moi je n'écris jamais un poème qui ne soit la suite de réflexions portant sur chaque point de ce poème, et qui ne tienne compte de tous les poèmes que j'ai précédemment écrits, ni de tous les poèmes que j'ai précédemment lus [...] il n'y a poésie qu'autant qu'il y a méditation sur le langage, et à chaque pas réinvention de ce langage. Ce qui implique de briser les cadres fixes du langage, les règles de la grammaire, les lois du discours. [...] Je parlerai donc de mes vers, et de mon métier. »

Premièrement, Aragon revient sur la question de la rime, mais sous un autre angle : il nous montre comment, par des jeux de rimes intérieures, il peut déterminer une double lecture de certaines strophes ou de certains poèmes. Il précise ne pas se refuser des rimes faibles<sup>1</sup>, mais comme les listes de rimes sont par

1. Rime faible doit s'entendre ici sous la plume d'Aragon au sens de rime facile ou conventionnelle.

lui vertigineusement ouvertes, ces rimes faibles y deviennent, par des systèmes de contraste, principe de beauté.

Deuxièmement, il rappelle que ses vers n'ont que « l'apparence extérieure » du vers classique ou romantique, et que, par ces calculs et ces raffinements techniques, ils se rapprochent « de l'art plus ancien du *clús trover* ».

Troisièmement, et c'est l'essentiel qui se dit ici, il demande qu'on ne voie pas dans ces pratiques « je ne sais quel retour [...] à une poésie antérieure ». « J'ai cherché, écrit-il, à donner corps à cette voix errante, à incarner la poésie française dans l'immense chair française martyrisée », et il souhaite « que comme la France, la poésie véritablement soit faite par tous, des profondeurs des temps à nos jours malheureux ».

Quatrième idée, cette poésie n'est pas de l'ordre de la chanson. On a essayé de l'y réduire pour s'en débarrasser. Il y a des moments où la chanson ne convient pas. Cette poésie est de l'ordre du chant, au sens du premier vers de *l'Énéide*. Elle chante le héros et ses armes, « l'homme et ses armes ». « Et mon chant ne se peut refuser d'être ; parce qu'il est une arme lui aussi pour l'homme désarmé, parce qu'il est l'homme même, dont la raison d'être est la vie. Je chante parce que l'orage n'est pas assez fort pour couvrir mon chant... »

Dernier point : dans une sorte d'admirable poème en prose, l'écrivain nous demande de bien vouloir comprendre qu'il inscrit le nom et l'image de son amour, à qui il doit tout ce qu'il est, et sa poésie elle-même, à l'entrée de son livre et au cœur de chacun des poèmes qui y sont réunis.

# 1 Lyrisme et autobiographie

« Ma biographie, elle est dans mes poèmes, et à qui sait lire, autrement claire que dans mes romans » (Préface de 1964 au roman *Les Cloches de Bâle*). Aragon invite ainsi lui-même à une lecture autobiographique de ses textes poétiques. Mais dans quelle mesure peut-on appliquer un tel mode de lecture aux *Yeux d'Elsa* ?

Le « Je » qui parle dans *Les Yeux d'Elsa* se charge de tout le poids de multiples références à l'individualité historique de l'auteur.

Les différents poèmes, lus les uns en fonction des autres, finissent par constituer une histoire tissée avec les données de l'existence individuelle de l'auteur.

Examinons d'abord le matériau autobiographique que renferme le recueil, puis les indices signalant la présence du récit autobiographique qui ordonne ce matériau. Nous verrons ensuite en quoi consiste la genèse du « je » lyrique, dont on peut lire le récit à partir de l'agencement qui règle la succession des poèmes.

## LE MATÉRIAU AUTOBIOGRAPHIQUE

Pour montrer l'importance, d'abord quantitative, de ce matériau, le plus simple sera de rassembler les principales références autobiographiques disséminées dans les poèmes. Le tableau suivant met en relation, selon la chronologie de la vie réelle de l'auteur, les poèmes et les événements de cette vie auxquels il est fait référence.

Titre des poèmes	Indices textuels	Références autobiographiques
« Plus belle que les larmes »	« Je t'ai perdue Alsace où quand le Rhin déborde »	Fin 1918, Aragon, cantonné avec son régiment en Alsace, assiste à un débordement du Rhin.
« Les larmes se ressemblent »	« Il me souvient de ces jours de Mayence »	1919, il participe à l'occupation française de la Rhénanie.
« Cantique à Elsa » : « 1. Ouverture »	« Treize ans j'aurai guetté ton silence chantant »	5 novembre 1928, rencontre avec Elsa Triolet.
« 6. Elsa-Valse »	« Tu faisais des bijoux [...] J'allais vendre aux marchands »	1930 : vie matérielle difficile ; Elsa fabrique des colliers qu'Aragon va vendre chez les grands couturiers.
	« Que d'amis j'ai perdus »	Mars 1932 : rupture avec le groupe surréaliste.
« 5. Le regard de Rancé »	« Un soir j'ai cru te perdre »	Mai 1937 : Elsa manque de mourir d'une péritonite.
« Plus belle que les larmes »	« Il y a dans le vent [...] d'Arles des songes »	Décembre 1937, Aragon participe à Arles au IX <sup>e</sup> congrès du PCF.
« La Nuit de Mai »	« Arras »	Mai 1940, affecté à la 3 <sup>e</sup> DLM (Division Légère Mécanique), Aragon participe aux combats se déroulant dans la région d'Arras.
« La Nuit de Dunkerque »	« Dunkerque »	30 mai 1940, la 3 <sup>e</sup> DLM se retrouve parmi les troupes encerclées dans la poche de Dunkerque.
« C »	« J'ai traversé les ponts de Cé »	19 juin 1940, la 3 <sup>e</sup> DLM battant en retraite, franchit la Loire aux Ponts-de-Cé.

Titre des poèmes	Indices textuels	Références autobiographiques
« La Nuit en plein midi », « Les Folles Giboulées »	« Le Carnaval de Nice », « La promenade des Anglois »	Le 31 décembre 1940, Elsa et Aragon s'installent à Nice.
« Richard Cœur-de-Lion »	« À Tours en France où nous sommes reclus »	22 juin 1941 : Elsa et Aragon, arrêtés au passage de la ligne de démarcation, sont emprisonnés à Tours et libérés après le 14 juillet.
« Plus belle que les larmes »	« J'empêche en respirant certaines gens de vivre »	Fin 1941 : Aragon réplique aux attaques hainouses de Drieu La Rochelle, parues dans <i>l'Émancipation nationale</i> , journal de la Collaboration, le 11 octobre.

Ce tableau appelle quelques remarques qu'on regroupera en trois points.

On notera d'abord l'ampleur du champ temporel couvert par le recueil. De 1918 à 1941, c'est une période de vingt-trois années qui se trouve évoquée, certes de manière lacunaire, mais avec assez de précision pour lester le « je » des poèmes du poids de la réalité historique des faits vécus personnellement par Aragon.

On remarquera ensuite que ces faits correspondent à trois figures de l'auteur qui renvoient aux thèmes majeurs du recueil : la guerre, la Résistance, l'amour. La première figure est celle du combattant. Le combattant qui a éprouvé les « interférences des deux guerres » (« La Nuit de Mai »), et a subi l'ironie tragique de l'Histoire qui a fait du soldat victorieux de 1918, occupant la Rhénanie, le témoin de la France occupée par les anciens vaincus (« Les larmes se ressemblent »). La deuxième figure qu'il faut retenir est celle du militant politique. À cause du contexte d'écriture, elle est bien sûr moins visible. Néanmoins, le communiste Aragon est suffisamment présent pour indiquer le lien entre la politique nationale du parti communiste, élaborée en 1937, et l'action résistante que mène l'auteur après la défaite, en œuvrant au rassemblement de la nation contre l'Occupant. La troisième figure est celle de l'amant, qui frappe par ce qu'elle a d'intime. Sans insister ici sur cette réalité essentielle, notons

seulement que c'est dans le « nous » du couple uni dans le combat de la Résistance (« Richard Cœur-de-Lion ») que se fait l'unité des trois figures de l'auteur.

Précisons enfin que notre tableau révèle surtout comment Aragon disperse dans ses poèmes diverses références autobiographiques sans se tenir à l'ordre chronologique réel de sa vie. Reste à examiner la façon dont l'œuvre les intègre dans sa structure d'ensemble.

## UN RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE

On perçoit la forme autobiographique profonde du recueil, en tenant compte notamment du cadre de lecture que dessinent le titre, la préface et le poème liminaire<sup>1</sup>. On voit ainsi s'établir un pacte autobiographique<sup>2</sup> et se définir le programme narratif qui donne son unité à l'ensemble.

Du titre du recueil à celui du poème liminaire, en passant par le dernier paragraphe de la préface, on suit un trajet circulaire qui fait découvrir la référence réelle du nom « Elsa » et le lien vécu qui unit l'auteur à la femme qui le porte : « Mon amour, tu es ma seule famille avouée, et je vois par tes yeux le monde [...] » (pp. 31-32). Les premiers vers, reprenant le contenu de cette adresse directe d'Aragon à Elsa, assurent la continuité entre la voix du préfacier et celle du « je » lyrique. Comme le début de la préface a donné d'emblée un contenu clairement autobiographique au « je » de la préface (« J'avais à l'âge où l'on apprend à aimer les poèmes » p. 9), le lecteur, passant de la prose du commentaire aux vers du poème, est conduit à identifier le « je » lyrique avec la personne singulière de l'auteur du livre.

La mise en place de ce pacte autobiographique s'accompagne de l'ouverture d'une perspective narrative. La dernière strophe du poème abandonne en effet le présent intemporel de l'éloge

1. Poème liminaire : poème placé au début d'un recueil.

2. Selon Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, 1975), un récit autobiographique suppose que l'auteur, le narrateur, et le personnage principal soient identiques ; cette identité est garantie par une sorte de « pacte », un contrat passé entre l'auteur et le lecteur.

amoureux, et introduit le passé simple, temps par excellence du récit :

Il advint qu'un beau soir l'univers se brisa  
Sur des récifs que les naufrageurs enflammèrent  
Moi je voyais briller au-dessus de la mer  
Les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa.

Cette strophe ne reprend, dans un triple écho, le titre du poème (et du recueil) que pour ouvrir sur la suite, en annonçant un nouveau départ. Le texte motive en effet ici la poursuite de la lecture, en amorçant un récit qui pose l'événement inaugural du naufrage de l'univers et fait implicitement du « je » lyrique le héros d'une quête de la lumière salvatrice d'Elsa. Mais le terme de cette quête est en fait déjà atteint : ce n'est rien d'autre que le poème inaugural lui-même. Celui-ci est en effet évoqué au futur dans le dernier poème du recueil, « Cantique à Elsa » ; il y est question, par la voix même d'Elsa, du « portrait » que doit lui consacrer le poète (« Ce portrait que de moi tu feras », dernière strophe de « Ce que dit Elsa »). Le sens du parcours global de la lecture apparaît donc : le lecteur est convié à refaire le voyage que le poète a déjà accompli. À la fin, il faut revenir au début et relire le poème liminaire – écrit d'ailleurs parmi les derniers – à la lumière de cette double quête d'Elsa et du chant.

## GENÈSE DU « JE » LYRIQUE

La suite des poèmes s'ordonne en fonction de l'histoire que met en place la construction du livre. Après avoir présenté schématiquement les grandes étapes de cette histoire, nous nous interrogerons sur sa signification.

### Trois grandes étapes

Trois moments principaux peuvent être distingués. Des « Nuits » à « Les larmes se ressemblent », c'est le moment de la défaite et de l'exil intérieur, où le malheur collectif fait du sujet un être désespéré, privé de son amour et de sa patrie (« La Nuit de Dunkerque »). La défaite militaire s'aggrave de la confusion des valeurs qui règne, après l'armistice, dans la zone non-occupée : Nice devient l'emblème d'un monde qui n'est plus qu'une

« mascarade » (« La Nuit en plein midi »). C'est alors que le héros éprouve la perte de son identité et, tel le « Pauvre Peter Schlemihl<sup>1</sup> » cherche « partout une ombre d'emprunt » (« Les Folies-Giboulées »). La mélancolie culmine dans « Les larmes se ressemblent » où l'on voit le « je », en proie à l'amertume de l'Histoire, se perdre dans le souvenir du « silence rhénan », tout en découvrant dans les « regards bleus » des vaincus de naguère une leçon de résistance, et comme une incitation au sursaut.

Un deuxième mouvement s'ouvre avec « C » (le « C » du titre désigne la rime unique du poème) : le héros, qui a pris conscience de la situation nouvelle qu'engendre la défaite, se saisit d'un nouveau chant où la rime, redevenant essentielle, s'allie aux échos retrouvés de la légende médiévale nationale. La plainte peut reprendre, mais réorientée par la certitude que « L'amour survit au revers de nos armes » (premier vers des « Plaintes »). Le chant de résistance va ensuite grandir jusqu'au retentissant « Plus belle que les larmes » ; et le « je » va finir par retrouver une identité sous le masque du héros médiéval qui symbolise l'équilibre entre l'amour et le service de la patrie (« Lancelot »).

Les conditions sont réunies pour le dénouement : dans le « Cantique à Elsa », le « je », par-delà ses visages de « contrebande\* », retrouve son identité concrète grâce au récit de la vie du couple réel.

### Signification

Le dernier poème est décisif pour la signification de cette histoire. À son terme, le poète affirme haut et clair son statut de « chanteur » ; « Mon cantique est fini ». C'est vers ce point, où l'identité du recueil fusionne avec celle de la voix qui le porte, que tend tout le parcours. L'universalité du « je » lyrique, qui s'affirme alors pleinement, n'était pas donnée au départ, elle s'est conquise à partir des circonstances d'une biographie réelle qui, mise à mal par l'Histoire, s'est reconstituée dans l'action dont l'amour a révélé l'exigence et la possibilité. Car c'est bien l'amour d'Elsa qui est déterminant ici. Le parcours biographique prend sa consistance d'être orienté vers lui. Et si l'autobiographie du « je » lyrique remplit une fonction essentielle dans l'œuvre, c'est qu'elle donne à l'ensemble des poèmes l'unité d'une vie éclairée par l'amour. La

1. Héros du roman de Chamisso, qui a vendu son ombre au diable.

poésie, indissociable de l'amour vécu, est alors à comprendre, fondamentalement, comme une forme de vie, et non comme une activité en retrait du monde réel.

Pour finir, arrêtons-nous sur cet étrange mot composé qui fait le dernier titre du recueil : « Elsa-Valse ». Ce nom propre inventé est le meilleur symbole de la fusion de la biographie et du langage poétique que réalise l'œuvre d'Aragon. La composition du mot dit son secret : au prénom s'ajoute le nom commun « valse », qui n'est que l'anagramme<sup>1</sup> d'« Elsa », compliquée de l'initiale « V » qu'un jeu d'allitérations antérieur (« Et trou<sup>u</sup>ère du <sup>u</sup>ent je <sup>u</sup>erserai la <sup>u</sup>aine / Ayoine <sup>u</sup>erte de mes <sup>u</sup>eines »), nous apprend à lire comme la marque même du « je » lyrique. Le chant se désigne ainsi lui-même comme le mouvement harmonieux d'une parole amoureuse qui scelle à jamais dans les mots l'étreinte de la vie et de l'art, et qui trouve par là le moyen de faire entendre sa « neuve symphonie » aux autres hommes, aux destinataires immédiats (les « beaux fils » de la France occupée qu'interpelle l'envoi de la dernière strophe) comme aux lecteurs de l'avenir.

En définitive, on voit que le lyrisme, ressourcé dans la vie de l'auteur, a le pouvoir de répondre aussi bien aux exigences de l'Histoire se faisant qu'à celles de l'art.

1. Anagramme : mot obtenu par transposition des lettres d'un autre mot. Exemple : Marie... aimer.

## 2 Présence d'Elsa

Pour la première fois, le prénom d'Elsa préside en 1942 au titre d'un recueil, *Les Yeux d'Elsa*. Sa première entrée dans un poème publié avait coïncidé avec le dernier texte du *Crève-Cœur*, « Elsa je t'aime » écrit en octobre 1940<sup>1</sup>. Du fond du malheur de la défaite, Aragon affirmait déjà l'existence de l'amour. Mais voici qu'avec audace, il place tout un volume de vers sous le signe d'une femme réelle, dont les « yeux » vont devenir l'emblème poétique.

### ELSA TRIOLET : REPÈRES BIOGRAPHIQUES

« Elsa n'est pas un mythe, a déclaré Aragon, mais un être de chair et d'esprit et l'essentiel de ma vie [...] Une femme réelle et socialement définie par son activité, l'écriture<sup>2</sup> ». Elle partage la vie d'Aragon depuis la fin de 1928. Ils se marient en février 1939.

Née à Moscou en 1896 dans une famille de la bourgeoisie juive cultivée, Ella Kagan se lie d'amitié, dès son adolescence, avec le poète Vladimir Maïakovski, devenu par la suite le chef de file du Futurisme\* russe. Celui-ci s'éprend de la sœur aînée d'Ella, Lili, qui lui inspire d'ardents poèmes d'amour. Le futur grand linguiste Roman Jakobson est aussi un de ses amis d'enfance. Tout en faisant des études d'architecture, Ella fréquente les milieux d'avant-garde : Futuristes, Formalistes\*, qui modernisent l'expression artistique et élaborent une théorie de la littérature.

Encouragée à écrire par l'écrivain formaliste V. Chklovski ainsi que par Maxime Gorki, elle publie en 1925 son premier roman, *À Tahiti*.

1. Voir M. Apel-Muller, « Elsa dans le texte », *Europe*, Aragon poète, mai 1991.

2. Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard 1964, p. 160.

## Une « vie étrangère »

Ses trois premiers livres sont écrits en russe et publiés en Union soviétique. Ils connaissent un certain succès, mais le dernier est mal accueilli par la critique « prolétarienne\* ». Ces livres ont cependant été rédigés pour l'essentiel à l'étranger : Ella Kagan a quitté son pays en 1918 pour suivre son futur mari, André Triolet, un officier français qui l'emmène d'abord à Tahiti. Revenu en France, le couple, mal assorti, se sépare vers 1920, mais Elsa gardera son premier nom d'épouse. Assez désespérée, elle passe quelques années à Londres, Berlin, Paris, entrecoupées de séjours à Moscou.

## La rencontre d'Aragon

C'est en novembre 1928, à Montparnasse, alors très fréquenté par les artistes et les écrivains de tous pays, qu'elle rencontre Aragon, dont elle admirait déjà les œuvres surréalistes<sup>1</sup>. Lui-même sort à peine d'une tentative de suicide ; « sans elle je me serais tu, répète Aragon ; c'est elle qui m'a rendu le courage d'être, et mieux, la force de devenir<sup>2</sup> ». Les débuts de leur amour sont loin d'être idylliques ; leur couple ne s'épanouit que vers 1929-1930, mais il connaît un temps une vie matérielle difficile ; deux saisons, ils vivent grâce à la vente aux grands couturiers de colliers fabriqués avec art par Elsa à partir de petits matériaux. Parallèlement, elle écrit en russe un reportage romancé, *Colliers*, qu'elle n'arrive pas à faire éditer intégralement en URSS.

Afin de pouvoir publier, et pour être lue d'Aragon, Elsa Triolet entreprend d'écrire en français, langue qu'elle parle depuis l'enfance. À l'insu d'Aragon, qui ne l'apprendra qu'en 1937, elle fait le dur apprentissage d'une nouvelle langue d'écriture littéraire<sup>3</sup>. Son premier roman en français, *Bonsoir, Thérèse*, paraît en 1938 ; ce récit original, salué par Sartre, révèle un écrivain à

1. E. Triolet évoque cette rencontre dans l'« Ouverture » des *Œuvres Romanesques Croisées des deux écrivains*, Éd. Laffont, vol. 1, 1964 ; Aragon en parle dans *La Mise à mort* (1965) et plus tard dans la « Préface morcelée » de son *Œuvre poétique*, Éd. Livre Club Diderot, vol. 1, Livre V (1930-1933), 1989.

2. Aragon, *Elsa Triolet choisie par Aragon*, Gallimard, 1960.

3. Aragon se reproche son long aveuglement devant la qualité d'écrivain d'Elsa Triolet, dans son roman de 1967 *Blanche ou l'oubliet* dans la « préface » de son *Œuvre poétique*, vol. 3.

part entière. Mais l'apparente simplicité d'écriture d'Elsa Triolet, jointe à la misogynie traditionnelle à l'égard des femmes écrivains, a longtemps freiné la reconnaissance de sa valeur d'auteur. Pendant la guerre, elle écrit à Nice un roman qui connaît le succès, *Le Cheval blanc*, et, dans la clandestinité, des nouvelles inspirées par l'Occupation et la Résistance, qui obtiendront le prix Goncourt à la Libération, sous le titre *Le Premier Accroc coûte deux cents francs*. Après la guerre, elle publie encore de nombreux romans sensibles aux transformations du monde moderne, et alliant le fantastique au quotidien, jusqu'à ce livre d'adieu, *Le Rossignol se tait à l'aube*, peu avant sa mort en 1970.

## ■ RÉALITÉ D'ELSA DANS LE RECUEIL

### Elsa : la femme

Certains épisodes biographiques se retrouvent dans les poèmes des *Yeux d'Elsa*. Ainsi l'importance de Lili et du poète Maïakovski, cité aux derniers vers de « L'escale », p. 58, et désigné allusivement dans « Les belles » du « Cantique ». Ce poète de génie, fort admiré par Aragon, s'est suicidé en 1930, « mort un beau soir sur son poème » (p. 95). Aragon veut être pour Elsa ce que Maïakovski fut pour Lili, immortalisée par « son poète que j'aime », comme Hélène par Ronsard, Laure de Noves grâce à Pétrarque, Elvire par Lamartine. Le « Cantique » évoque de nombreux épisodes de la vie passée : les soirées à Montmartre, à écouter une chanteuse de blues, Brik Top<sup>1</sup> (p. 111). La maladie qui faillit emporter Elsa transparait dans le face à face avec la mort du « Regard de Rancé », p. 108. L'« Ouverture », p. 96, parcourt les « treize ans » de leur vie commune, où ne s'épuise pas le mystère de l'autre, son « silence chantant ».

### Elsa : l'écrivain

Mais c'est aussi la femme-écrivain qui apparaît dans « Ce que dit Elsa », invitant le poète à « parler simplement ». Il s'agit là d'un

1. Le cabaret de Brik Top était fréquenté par beaucoup d'Américains du monde littéraire et artistique des années vingt, selon Jacques Baron, *L'An I du surréalisme*, Denoël, 1960.

principe d'Elsa Triolet, qui veut écrire « immédiatement en clair », dans la grande tradition russe de Pouchkine par exemple (ce qui n'exclut pas une structure complexe et raffinée ; Aragon parle à propos de son œuvre de « mystère en plein jour »). Elle défend aussi, comme beaucoup de Formalistes, les « lieux communs » du langage, expressions où le plus grand nombre peut se retrouver ; elle les considère comme des « signes », au sens linguistique du terme. À la suite d'Elsa, Aragon réhabilite les images simples (p. 103). Chez Elsa Triolet un récit principal inclut souvent un récit secondaire, « thème caché dans son thème ».

## AMOUR D'ELSA

Dans ce recueil, Elsa est évidemment avant tout la femme aimée, présente et absente, évoquée par les éléments de son corps, tutoyée ou désignée à la troisième personne, chantée par des métaphores...

### Le prénom

De la fin du *Crève-Cœur*, on l'a vu, le prénom s'est transmis au poème-titre et au dernier poème, « Cantique à Elsa ». Il est présenté comme destiné à devenir aussi célèbre que ceux des femmes chantées par les plus grands poètes, malgré l'origine exotique de ce « nom difficile » (p. 98). Ce prénom différent enrichira même le patrimoine français :

Elles diront Elsa sans que ça soit étrange  
Comme un tapis en Perse une soie à Lyon

Figurant dans les titres des quatrième et sixième parties du « Cantique », le nom d'Elsa constitue une sorte de refrain du texte. Il prend une dimension de légende, choix volontaire d'Aragon : la légende survit à la mort (« Fortes comme la mort légendes », p. 98). Or en 1942, la mort n'est jamais loin pour deux résistants, à plus forte raison pour une femme d'origine russe, juive et un journaliste communiste...

### La présence et l'absence

Elsa est à la fois présente et absente, physiquement et moralement. Dans la période des combats, son absence physique a

suscité le désir du poète de résister à la mort pour retrouver celle dont le souvenir est sa raison de vivre (p. 40).

Mais même proche physiquement, Elsa peut se dérober dans le sommeil ou dans sa rêverie de créatrice (« le seuil des chûmes », p. 96) ; ainsi dans l'« Ouverture » du « Cantique » :

Elle dort Longuement je l'écoute se taire  
C'est elle dans mes bras présente et cependant  
Plus absente d'y être et moi plus solitaire  
D'être plus près de son mystère

C'est dans cette contradiction, ce manque, que se renouvelle le désir amoureux.

### ● Les yeux

Elsa est évoquée par les éléments de son corps, de façon assez précise pour qu'elle soit dotée d'une identité, et suffisamment générale pour que tout lecteur, toute lectrice, puisse s'identifier à l'un des deux amants. À travers son image passe aussi la tradition de la poésie amoureuse, mais le leitmotiv du recueil, celui des yeux qui lui donnent son titre, ouvre sur de très riches variations.

Les yeux, dans le premier poème, apparaissent comme un univers changeant unissant les contraires, océan troublé et ciel d'été, bonheur et malheur réunis (« L'iris troué de noir », p. 33). Enfants et sauvages, c'est un autre monde à atteindre (« mon Pérou ma Golconde mes Indes », p. 34). Plus inaccessibles et plus proches que ces pays lointains, ils sont qualifiés de « paradis cent fois retrouvé reperdu » (p. 34). S'ils se font miroir du monde extérieur et le résument (« J'ai vu tous les soleils y venir se mirer », p. 33), ils reflètent aussi l'univers intérieur, ses « secrets », ses désirs et ses violences (« Cachent-ils des éclairs... », p. 34), et ne sont pas sans ambivalence : comme en un puits profond, l'homme fasciné y perd son identité, sa vie ou sa mémoire (première strophe).

Mais le premier poème développe l'image des yeux selon deux dominantes, porteuses de messages voisins plus chargés d'espoir : la souffrance (« brisure » du verre, « larme », deuil, « glaives » des « Sept douleurs ») rend plus intense le « bleu » du regard, ce regard indomptable des sentiments profonds, promesse de « brèche » dans le malheur (Dans « Les larmes se ressemblent », p. 54, « les regards bleus des vaincus » troublent la sérénité ou la bonne conscience des vainqueurs).

Et ces yeux deviennent lumière (« astres », « radium » phosphorescent), que l'on voit « briller au-dessus de la mer » (p. 34).

Les autres poèmes renouent avec certains de ces thèmes. Le poète appelle l'absente dans l'enfer de Dunkerque : « Mes yeux que j'aime où êtes / Vous » (p. 40). Il se remémore dans « La Nuit d'Exil » l'enfermement à deux dans ses « prunelles » (p. 43). Dans le « Cantique à Elsa », la boucle revient aux paradoxes du début, avec l'oxymore\* de « un criminel azur », et la coexistence des contraires de « ouvrant sur l'être et le non-être » (p. 99, « Les belles »).

### ● Les mains, la chevelure

Si le début du recueil évoque aussi « ta lèvre » où le poète boit l'amour (p. 40) ou les « lèvres [...] de cyclamen » (p. 43), « le lierre de tes bras » (p. 40), « ta blancheur » (p. 43), la fin du volume donne plus de place à d'autres éléments : les mains, chantées longuement dans « La constellation », ces « mains d'Opéra » magiques (p. 111), et la chevelure, qui a toujours fasciné les poètes. Dès *Le Paysan de Paris*, Aragon avait écrit un hymne à la chevelure et à la blondeur. Si la notation des « cheveux [...] roux comme vous êtes / Ô mes cheveux adorés et dorés » (p. 62) fait référence à la blondeur rousse d'Elsa, le lecteur peut l'associer à « la jolie rousse » d'Apollinaire, dont les « cheveux d'or » semblables à « un bel éclair » incarnent la « raison ardente » de la poésie moderne<sup>1</sup>. Dans « La constellation », ces motifs engendrent un feu d'artifice de métaphores : les mains sont « oiseaux de paradis » (p. 101), les cheveux « brasero flambant », « brûlante toison d'or », « constellation ». De même que dans le « Cantique des cantiques » de la Bible, auquel le « Cantique à Elsa » se réfère implicitement, le corps de l'Aimée est célébré par des images à valeur symbolique.

### Toi, elle, nous

Le recueil est, pour partie, écrit comme une sorte de dialogue. Le « tu » est présent dès le premier vers à travers le possessif

1. Apollinaire, *Calligrammes* (1918), Gallimard, coll. « Folio », 1970, « La jolie rousse » (poème conclusif du recueil) ; « l'homme qui a eu la plus grande influence sur moi (...) c'est assurément Apollinaire », dit Aragon. *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 1964, p. 121.

« tes » ; il est également présent dans « La nuit de Dunkerque », « La Nuit d'Exil », et le « Cantique à Elsa », où les paroles d'Elsa sont introduites en discours direct (« si ce que j'y mets dans la bouche d'Elsa ce ne sont que des mots – je veux dire pour la forme – pour ce qui est du fond, du contenu, c'est en réalité un récit très fidèle d'une conversation entre nous<sup>1</sup> »). Le « tu » se mêle au « nous » dans « Elsa-Valse », rendant la femme présente, vivante.

Mais elle est évoquée aussi à la troisième personne, ce qui place le lecteur en position de contemplateur ou de confident. Le « elle » du « Cantique à Elsa » montre une femme étrangère dans son sommeil, ou la transforme dans certains vers en image idéale, distancée.

Le « Nous » du couple apparaît quelquefois dans le présent, comme dans « La Nuit d'Exil » (« Reversons-nous jamais », p. 44, « Nous savons maintenant ce que c'est que la nuit », p. 43) ou dans l'« Ouverture » du « Cantique », mais il est surtout lié aux souvenirs d'un bonheur qui n'est plus (« Nous peuplions à deux l'infini de nos bras », p. 43). Le couple est destiné à disparaître, et à ne se survivre que par son amour et par la poésie :

Un jour on saura que nous fûmes  
Nous deux ô mon amour [...] (« Les belles », p. 97.)

Le dernier poème pourtant, où affleurent les souvenirs communs, affirme la certitude d'un avenir où la vie et ses joies reprendront vigueur.

### L'amour

L'amour est l'un des thèmes essentiels des *Yeux d'Elsa*. Amour véritable, histoire intime, dont la poésie fait bien plus qu'une aventure personnelle : car « un homme n'a rien de meilleur, de plus pur, et de plus digne d'être perpétué que son amour » (p. 31). Dans le contexte de la guerre, il est important d'écouter en soi ces « voix intérieures » dont parle V. Hugo, et d'exprimer de la façon la plus sensible son expérience de l'amour, à l'opposé de la haine guerrière.

1. Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 161.

Cet amour est total, il associe les contraires, « le plaisir sérieux couleur de l'absolu » (p. 95), et l'inquiétude d'une « peur douce-amère » (p. 96). Un vers résume cette alliance :

Mon ciel mon désespoir ma femme (p. 96.)

Amour « Raison de vivre » (p. 104), fragile cependant, exposé à la mort comme celui de tous ces amants dont l'idéal reçut pour démenti « un poignard l'exil ou la potence » (p. 106). Il arrive que la mort triomphe de l'amour.

Mais le recueil n'en reste pas là : le dernier poème, « Elsa-Valse », opère le choix de l'espérance. Ce choix peut paraître irrationnel, fou, dans ces années sombres, et cette irrationalité s'exprime par le tempo de la valse, tourbillon puisant son élan dans le passé pour entraîner les êtres dans le mouvement de la vie :

Quelle valse inconnue entraînant et magique  
M'emporte malgré moi comme une folle idée (p. 110)  
Mais quel air tourbillonne au tombeau de Lazare  
Mais voici qu'à l'horreur il succède une aurore  
Et que cède à l'amour la mort (p. 112.)

Pour la première fois Aragon place donc au centre d'un recueil poétique une femme réelle, qu'il évoque concrètement, met en scène, et considère en tant que femme aussi bien qu'en tant qu'écrivain. Son lyrisme magnifie l'image de cet amour, car à travers lui, la communication humaine prend sens : « Pour moi, concrètement, autrui, c'est Elsa [...] d'elle me vient la lumière humaine sur les faits<sup>1</sup> ». Parler de soi, nous le savons depuis Montaigne, c'est parler de « l'humaine condition ». Et parler d'Elsa dans le contexte de la guerre, pour Aragon, c'est « à l'heure de la plus grande haine », montrer « le visage resplendissant de l'amour » (p. 32).

1. Aragon, *Aragon parle avec Dominique Arban*, p. 160.

## Amour de la femme Amour de la France

L'image d'Elsa est reliée à toute une lignée de figures féminines. L'amour qu'elle inspire renvoie aux amours d'autres poètes et d'autres hommes, et la célébration de la femme est associée dans le texte à celle de la France, car le chemin est le même, qui mène de l'une à l'autre.

### FIGURES FÉMININES

#### Personnages mythiques et sacrés

Si la Vierge, image de souffrance et d'innocence, apparaît brièvement dans « Les yeux d'Elsa » (p. 33) et dans « Plainte pour le quatrième centenaire d'un amour » (p. 61), des figures de la mythologie grecque évoquent aussi, indirectement, l'actualité. Dans le poème « L'escale », Andromède\*, enchaînée à son rocher, attend que Persée la délivre. Elle est l'image de la faiblesse assiégée, de tous ceux qui attendent un libérateur.

Autre personnage mythologique : Andromaque, la veuve d'Hector, fidèle à son amour, refusant les avances de son vainqueur, Pyrrhus. Représentée par l'image de l'hirondelle, « veuve blanche et noire » (« Contre la poésie pure », p. 80), elle exprime la fidélité aux valeurs humaines. Elle aussi est captive, mais captive volontaire. Elle est attachée à ceux qui ont disparu, comme on pouvait l'être, en 1941-42, à ces résistants assassinés aux heures les plus sombres de la guerre :

Je pleure tout un ciel de morts (p. 81.)

Elle s'oppose à ceux qui trahissent ; Aragon affirme, à la fin du poème, sa parenté de sentiments avec Andromaque et l'oiseau qui la représente.

Yseut, figure légendaire qui vient des romans en vers du Moyen Âge, est évoquée brièvement dans la « Chanson de récréance », p. 72, avec tous les amoureux fous du printemps :

Les fous rajeuniront l'herbe d'anciens mots  
Et si ce n'est Tristan qui baise Yseut d'Irlande  
Je sens le sang des fleurs dans mes bras animaux

De façon beaucoup plus allusive apparaît une nébuleuse de femmes légendaires, que le carnaval de « La nuit en plein midi » montre pêle-mêle, dans un désordre où les mythes ne sont plus qu'une façade.

D'autres poèmes mentionnent des personnages emblématiques de l'amour : Chimène, qui incarne la fidélité au Cid (« Contre la poésie pure », pp. 81-82), Bérénice, l'amour face au pouvoir représenté par « Rome » (« Les belles », p. 98), les « filles-fées » du Rhin (« Les larmes se ressemblent », p. 53), ces ondines séductrices évoquées par Apollinaire dans *Alcools*.

Mais d'autres femmes, réelles, apparaissent aussi dans ce recueil.

## Femmes de poètes, femmes-poètes

Certaines sont simplement mentionnées, comme Marie Bashkirtseff (« La nuit en plein midi », p. 46), écrivain et peintre russe ayant vécu à Nice, célèbre pour son *Journal* publié en 1887 ; ou bien « la sang-mêlée » (Jeanne Duval) aimée par Baudelaire (« Lancelot », p. 92), et dont la parenté avec Elsa est d'être issue d'un peuple et d'une culture différents. On trouve aussi mention dans « Les belles » de l'Elvire de Lamartine, la Laure de Pétrarque, l'Hélène de Ronsard, et de Lili, chantée par Maïakovski.

D'autres font l'objet de plus longs textes, en particulier « Vittoria Colonna marquise de Pescaire » (pp. 65-66), femme-écrivain de la Renaissance italienne (voir p. 87).

La poétesse lyonnaise Louise Labé (née vers 1520, morte vers 1566) est aussi au centre de tout un poème. Il est significatif qu'Aragon s'attache à l'image de cette femme qui vécut à Lyon, ville devenue entre 1939 et 1945 la capitale de la Résistance, et où il séjournera en 1943 avec Elsa Triolet. De sa vie légendaire, il retient le fait qu'elle ait marié les armes, puis abandonné batailles et tournois pour la poésie et la célébration de l'amour :

Je chanterai cet amour de Loyse<sup>1</sup>  
Qui fut soldat comme Jeanne à seize ans (p. 63.)

C'est donc toujours ce thème de l'amour, opposé à la violence, qui intéresse Aragon. Il reprend aussi la légende de la passion malheureuse de Louise Labé pour le poète Olivier de Magny, secrétaire de l'ambassadeur auprès du Saint-Siège, qui suivit son protecteur à Rome après avoir fait étape à Lyon, abandonnant Louise. Aragon montre, à la fin du poème, la puissance du malheur et la difficulté de l'amour.

Mais Louise Labé est aussi l'objet d'une évocation sensuelle qui rappelle celle d'Elsa :

Je l'imagine Elle a des yeux noisette  
Je les aurais pour moi bleus préférés  
Mais ses cheveux sont roux comme vous êtes  
O mes cheveux adorés et dorés (p. 62.)

Vittoria Colonna, Louise Labé, sont, comme Elsa Triolet, des femmes-écrivains, que les poètes ont célébrées pour leur beauté, mais aussi pour leurs capacités créatrices. L'image d'Elsa est donc intégrée à un ensemble vaste et ancien.

## LA FRANCE-FEMME

Féminité, altérité, faiblesse, poésie : ces valeurs s'opposent à l'idéologie nazie de la virilité et à l'exaltation de ce qui est semblable à soi. Ces valeurs, Aragon les attribue aussi à la France, représentée dans les poèmes sous la forme d'une figure féminine vivante et adorée :

France et l'Amour les mêmes larmes pleurent (p. 64.)

## D'Elsa à la France

Cette image est extraordinairement développée dans « Plus belle que les larmes », où l'admiration pour la culture et la terre françaises s'exprime par l'exaltation du corps féminin. Le thème des yeux réapparaît :

Tes yeux ont les couleurs des gerbes que tu portes (p. 83.)

1. Ancienne orthographe de Louise, prénom bien proche de celui de Louis Aragon.

Mais d'autres parties du corps dont l'image se confond avec le patrimoine français, composent aussi le tableau d'une beauté merveilleuse (p. 83) :

N'a-t-elle pas ces bras que l'on voit aux statues [...] Le sourire de Reims à ses lèvres parfaites<sup>1</sup> [...] Ses cheveux de Champagne ont l'odeur du pressoir

Ingres est invoqué pour célébrer ses formes arrondies ; la blancheur féminine s'y retrouve, évoquant la Normandie :

Gorgerin de blancheur où ma bouche mendie Cidre et lait du bonheur Plénitude à dormir (p. 85.)

Mais elle est aussi douleur et faiblesse :

Il est des noms de chair comme les Andelys L'image se renverse et nous montre ses larmes (p. 85.)

Image de la femme et image de la France finissent par se confondre :

Femme vin généreux berceuse ou paysage Je ne sais plus vraiment qui j'aime et qui je peins (*ibid.*)

Ainsi, d'Elsa à la France, la ligne est continue, passant par l'évocation d'autres figures féminines, images de la beauté, de la richesse d'une culture. Toutes sont en danger, menacées dans leur vie ou leur amour, toutes sont adorées. L'amour a donc lui aussi un aspect double, il est à la fois amour de la femme et amour de la patrie.

## L'Amour : déchirure et espérance

Le lyrisme personnel d'Aragon se relie aux sentiments des autres hommes, comme le montre « La Nuit de Dunkerque » :

Cent mille amours battant au cœur des Jean-sans-terre Vont-ils à tout jamais cent mille fois se taire (p. 39.)

S'il crie alors son amour, il n'est qu'un parmi d'autres... L'amour, pour tous, est une façon de résister.

1. Il s'agit du célèbre sourire de l'ange, sur la façade de la cathédrale de Reims.

## ● L'amour impossible

La guerre déchire les couples et la défaite condamne l'amour du pays. Elle l'a interdit aux Allemands après l'armistice de 1918 (cf. « Les larmes se ressemblent », p. 53), elle l'interdit également aux Français :

En étrange pays dans mon pays lui-même Je sais bien ce que c'est qu'un amour malheureux (« Lancelot », p. 92.)

L'amour du pays est menacé par le danger de mort qui pèse sur la patrie. « Le regard de Rancé » met en parallèle le moment où Elsa faillit mourir, la mort de la duchesse de Montbazon, et le risque, pour la France, de périr (p. 109).

## ● L'amour, force de vie

Cependant, l'amour est source de résistance, de survie, comme le montrent « Les yeux d'Elsa » et « La nuit de Dunkerque ». Cette force de vie éclate dans la « Chanson de récréance », hymne au printemps et aux amants heureux. Elle pourrait entraîner l'indifférence aux souffrances du monde ; mais, de même que le chevalier du Moyen Âge est poussé par sa dame à partir à l'Aventure pour prouver sa valeur, Aragon ne peut être indifférent à la tragédie que vit la France. La « récréance » n'est pas pour lui l'indifférence, mais l'idéal fou d'un amour heureux, et cette folie donne la force au poète comme aux autres hommes de défendre la vie contre la mort.

## ● L'amour, valeur suprême

L'amour pour Elsa traduit une conception générale de l'amour qui se relie à la tradition courtoise des romans du Moyen Âge, prolongée par le courant humaniste et féministe de la Renaissance italienne et lyonnaise.

La tradition courtoise apparaît dans le poème « Lancelot » dont les strophes 13 à 16 se réfèrent au roman de Chrétien de Troyes *Le Chevalier de la charrette*. Pour retrouver la reine Guenièvre, détenue en pays lointain, Lancelot accepte de s'asseoir dans la « charrette d'infamie<sup>1</sup> », condition pour connaître le lieu où elle

1. Charrette d'infamie : charrette où l'on exposait les condamnés, équivalant au pilori.

est enfermée. Il accepte donc l'humiliation provisoire par amour pour Guenièvre. Dans les combats qu'il livre ensuite, il obéit aux ordres de la reine, renonçant même à la victoire par la force. Pour Aragon, l'amour est la valeur suprême à laquelle l'homme obéit, et qui surpasse l'orgueil et la puissance. Mais il ne conduit jamais à une attitude dégradante.

Si l'amour donne la force de se battre et de triompher de la mort, c'est qu'il est une sorte de folie, passion-possession que l'on retrouve par exemple dans « Chanson de récréance » :

Les jours insomnieux sont pis que possédés  
Car le boire d'amour est un vin de démente (p. 71.)

« Elsa-valse » commence aussi par l'abandon de la rationalité :  
Où t'en vas-tu pensée où t'en vas-tu rebelle (p. 110.)

De même, amour et rêves sont liés dans le poème consacré à Louise Labé (p. 63). Cette conception de l'amour se relie à l'Humanisme de la Renaissance, celui d'Érasme dans son *Éloge de la folie* et de Louise Labé dans son *Débat de Folie et d'Amour*. Ce thème du « fol amour », tradition de la littérature arabe du Moyen Âge, dont Aragon s'inspirera pour écrire *Le Fou d'Elsa*, ou de « l'amour-fou », est aussi cher aux surréalistes. L'amour, valeur suprême, est lié à toutes les forces de rébellion que l'homme porte en lui.

Ainsi, d'Elsa à la France, le chemin passe par toute une série de portraits féminins, par un culte de la femme qui « a la valeur d'une réaction contre la barbarie régnante » (« La leçon de Ribérac », p. 136). Face au culte nazi de la force, au rejet des différences (la première d'entre elles étant la différence entre l'Homme et la Femme), les valeurs de la morale courtoise reprennent leur actualité. Celle-ci pousse l'Homme à combattre pour défendre la vie et l'amour. Il puise sa force dans ce dernier, dans la folie de ses souvenirs et de ses rêves heureux. Ainsi, son amour devient source d'espérance (« Elsa-Valse », p. 113) :

Mon amour n'a qu'un nom c'est la jeune espérance [...]  
Mon amour n'a qu'un nom Mon cantique est fini

## 4 Des thèmes fondamentaux

L'œuvre d'Aragon, pour variée qu'elle soit, utilise souvent les mêmes thèmes. Ils appartiennent pour ainsi dire au substrat de l'imaginaire d'Aragon. Mais bien entendu leur emploi et leur fonctionnement varient selon l'ouvrage envisagé.

On reconnaît certains d'eux dans *Les Yeux d'Elsa* : le mythe chrétien, la mort et la mise à mort, l'eau et le rêve. Examinons de quelle manière ils apparaissent ici, et comment ils se situent par rapport au contexte historique.

### LES RÉFÉRENCES CHRÉTIENNES

Les références chrétiennes – ce qu'Aragon appelle « le mythe chrétien » – sont de trois natures dans ce recueil.

#### Souffrance et martyr

La souffrance apparaît essentiellement à travers l'évocation de trois personnages, Marie, Jésus et Saint Sébastien.

Dans le poème inaugural qui donne son titre à l'ensemble du recueil, Marie est associée à la femme aimée, elle-même identifiée à la nation souffrante. Elle y intervient comme la « mater dolorosa » (str. 4), humiliée et souffrant dans sa chair par la mise à mort du Fils, un fils bien entendu métaphorique ici. En outre, le mythe chrétien dans son aspect marial est foncièrement lié à l'amour courtois sur lequel se fonde le recueil : mère humiliée et Dame exigeante, la nation exige un culte fait d'abnégation, de courage et de sacrifices.

Jésus n'est directement cité qu'une fois, dans « Lancelot » (str. 13), pour illustrer l'humilité et l'abnégation. C'est par le vocabulaire, appliqué à la souffrance humaine et pris dans le registre de la crucifixion du Christ, que celui-ci est ailleurs évoqué (« Le Regard de Rancé », str. 13, « Ce que dit Elsa », str. 8, « La Nuit

de Mai », str. 7). La souffrance dont le Christ est un symbole fondateur se réécrit donc chaque jour.

Saint Sébastien, multiplié (« La Nuit de Dunkerque », distique\* 7) représente tous les hommes vivant le vrai calvaire de Dunkerque, saints laïques martyrisés par « la vie » et l'Histoire.

## La Bonne Nouvelle

La naissance de Jésus est évoquée à deux reprises dans le recueil, considérée du point de vue des Rois mages et des bergers qui découvrirent la crèche (« Les yeux d'Elsa », str. 5, « Richard Cœur-de-Lion », str. 6). La Bonne Nouvelle chrétienne prend ici valeur symbolique et nationale.

## Le culte rendu à Marie et aux Saintes

Le culte rendu à Marie apparaît dans les poèmes plus spécifiquement amoureux du « Cantique à Elsa » : les femmes aimées célèbres auxquelles le poète ajoute Elsa relèvent du « mois de Marie » et du « culte de *dulie*<sup>1</sup> ».

Dans le vocabulaire religieux, le cantique est un chant d'action de grâces. On songe bien sûr au Cantique des cantiques, livre de la bible où s'écrivent les chants d'amour de deux personnages.

Le culte rendu aux saintes apparaît dans la « Plainte pour le quatrième centenaire d'un amour » (str. 7) et dans « Le Regard de Rancé » (str. 17), où dans l'évocation de la sainte se superposent celle de la femme aimée et celle de la nation.

Enfin dernier emploi d'un aspect du culte religieux, celui du « rosaire » (constitué par quinze dizaines d'*ave*, la prière consacrée à la Vierge) : dans « La Nuit de Mai », strophe 21, « Un aéro dit son rosaire » avant de lancer une fusée. L'aérostat, ballon captif très utilisé dans la première guerre, servait à observer et éclairer le terrain, mais devenait une cible facile ; il constituait pour celui qui s'y trouvait un poste suicide. « Un aéro » pourrait désigner par métonymie\* le soldat ainsi exposé, et dire son rosaire, dans ce contexte de destruction, est peut-être l'équivalent de dire sa prière, recommander son âme à Marie avant de s'exposer à une mort certaine, ou prier pour y échapper.

1. Le culte de *dulie* désigne l'hommage rendu aux anges et aux saints. Le culte de *latrie*, par opposition, désigne l'hommage rendu à Dieu seul.

Ainsi le mythe chrétien est une référence originelle pour désigner la souffrance et le culte. Mais il est réécrit de manière profane et non pas sacrée. Le chemin de croix est, pour Aragon, le parcours quotidien des hommes en temps de guerre, et celui de ceux à qui on a pris leur pays ; de même la Bonne Nouvelle et le culte rendu aux saintes ont ici pour objets la femme aimée et la nation.

## MORT ET MISE À MORT

Les évocations de la mort, obsessionnelles pour certaines, sont très nombreuses chez Aragon.

## La décollation

La décollation, qui est évoquée dans « Lancelot » (str. 3) et dans « Les Belles » (str. 1) apparaît essentiellement dans « Le regard de Rancé ». Armand Jean Le Bouthillier de Rancé (1626-1700), amant de la belle duchesse de Montbazou, la retrouva morte après une courte absence, mise déjà dans le cercueil, lequel était trop petit : les médecins avaient donc tranché sa tête. Cet épisode serait à l'origine de la conversion de Rancé, qui aurait emporté la tête coupée avec lui à l'abbaye de la Trappe, pour y réformer ensuite cet ordre religieux (cf. Chateaubriand, *Vie de Rancé*, 1844).

Dans le poème se succèdent trois lectures de cette tragique aventure :

1. Les 4 premières strophes constituent une introduction qui met en place le thème de l'amour malheureux et annonce une illustration exemplaire de « l'éternelle histoire ».

Les 6 strophes suivantes mettent en scène les données de l'histoire de Rancé et de Madame de Montbazou : l'arrivée d'un Rancé éperdument amoureux, l'évocation de l'amante et de sa beauté, la découverte atroce de la décollation, l'indifférence barbare des médecins, et enfin la manière dont Rancé termine sa vie ; c'est ce dernier épisode que retient le poète de cette histoire : il lui permet de la considérer comme exemplaire et de donner son titre au poème (str. 9).

2. L'élargissement métaphorique de l'expérience de Rancé s'annonce dans la str. 10.

Les strophes 11-12-13 énoncent l'anecdote biographique se rapportant directement à Elsa et à Aragon, où Rancé est, d'une certaine manière, Aragon devant sa femme en danger de mort. Le poème se fait lyrique, « je » succédant au « il » et s'adressant à une destinataire explicite, « Elsa mon immortelle » (str. 13).

Le passage de l'une à l'autre des figures féminines se fait d'autant mieux qu'un détail leur est commun, la couleur des cheveux. Les « boucles fauves » de la Duchesse (str. 7) rappellent le « brasero flambant » et la « Brûlante toison d'or » des cheveux d'Elsa dans « La Constellation » (str. 8 et 9). On retrouve d'ailleurs dans tout le recueil cette chevelure fauve, caractéristique de toutes les femmes aimées évoquées.

3. La strophe 14 amorce le passage à une application à la France de cette histoire initiale de Rancé (« Il éveille en mon cœur des accords souterrains / Il déchaîne à l'écho tout un jeu d'harmoniques »).

Les trois dernières strophes en offrent une lecture historique, qui n'est explicite que dans deux vers : « Mon pays faut-il que tu meures / Et tout un peuple avait le regard de Rancé ». Cela permet de donner un tout autre sens au « beau corps déchiré », qui reprend le « beau corps » de la Duchesse, et surtout aux « embaumeurs » : certes pas ceux qui entourent le corps de la Duchesse (str. 6), mais bien plutôt les hommes de Vichy qui s'évertuent à donner un semblant de vie, une vie factice (l'embaumeur conserve un corps mort en lui gardant l'aspect d'un corps vivant) à un pays qui a perdu sa tête, c'est-à-dire sa liberté, sa culture, son essence.

Cette lecture cachée, à cause de la censure, s'éclaire cependant encore dans la dernière strophe où il est question du « sens » de cette chanson et de la « hache » qui n'est pas celle qui décapita la Duchesse mais celle qui « règne aujourd'hui ».

Il faut noter que ce poème, où la femme aimée est l'allégorie de la France et l'amant en deuil celle du Français, succède immédiatement à « Ce que dit Elsa » ; il en illustre parfaitement l'injonction finale : la nécessité d'un « thème caché », d'un sens à décrypter (voir *Les Yeux d'Elsa*, p. 105).

## Le couteau et le boucher

### ● Le couteau

Le couteau est essentiellement associé à l'image du rémouleur, ouvrier ambulant qui aiguisé sur une meule les couteaux et autres objets tranchants, métier pratiquement disparu aujourd'hui.

– « La Nuit de Dunkerque » (str. 11)

Le couteau est ici inscrit dans un contexte précis, la nuit infernale de Dunkerque.

Il intervient dans une comparaison, où le poète met en parallèle son cri d'amour à celui du rémouleur signalant sa présence. Si le cri du poète est semblable à celui du rémouleur, le couteau est implicitement comparé à l'amour qui est crié, un amour terrible qui fait souffrir, cet amour blessé que le poète chante tout au long de cette « Nuit de Dunkerque ».

– « Lancelot » (str. 20)

C'est cette même souffrance qu'expriment le rémouleur et les couteaux ici, souffrance qui va encore s'aiguiser, intarissable (comparée au phénix immortel), mais non pas mortelle ni signe de défaite définitive car « François le roi François n'est pas mort à Pavie » (str. 21) : François I<sup>er</sup> fut vaincu et fait prisonnier devant Pavie en 1525, ce qui ne l'empêcha pas de reprendre les combats plus tard. Si l'on sait que François est étymologiquement le même mot que Français, on comprend mieux ce que signifie ce vers dans le contexte.

### ● Le boucher

Le boucher apparaît quant à lui de manière figurée, à travers l'évocation du boucher.

– « La Nuit d'Exil »

Le boucher y intervient dans l'évocation de la vie quotidienne à Paris et des métiers alors familiers (str. 11 et 12).

Mais dans ce tableau de la vie tranquille d'avant-guerre, le vocabulaire utilisé (« crochets », « pendent », « épinglent », « ventres sanglants ») rappelle l'horreur de la guerre, et ne peut que faire penser aux morts de « La Nuit de Dunkerque ».

– « Lancelot »

Ce n'est plus le boucher qui est ici évoqué, mais l'une de ses composantes particulièrement cruelle : l'équarisseur, chargé de dépecer les animaux (str. 9). L'interprétation du boucher comme boucher est ici explicite : ce n'est plus un animal que s'apprête

à dépecer l'équarisseur, mais un jongleur (au Moyen Âge ce terme désigne un ménestrel ambulant), c'est-à-dire un poète.

## L'enterré vif

Ce thème apparaît dans « La Nuit de Mai », où le poète met en évidence le télescopage des deux guerres. Les Poilus de la guerre de 14-18 sont des « spectres » et des « revenants » (str. 1 et 6), « Morts à demi », « Malendormis Malenterrés » (str. 6). Mais c'est la str. 8 qui assimile parfaitement les hommes de la première guerre à ceux de la seconde : « les vivants sont désensévelis », cependant que les morts sont « réveillés<sup>1</sup> ».

Soldats de 1940 encore vivants mais morts à venir, soldats de 1914 qui paraissent revenir sur les mêmes champs de combat, c'est tout ensemble l'horreur de la guerre et le désespoir de la recommencer 20 ans après *Le Crève-Cœur*, « Vingt ans après » que traduit le thème de « l'enterré vif », présent aussi dans « La Nuit de Dunkerque » (distiques 18 et 19).

## L'EAU ET LE RÊVE

### L'eau

L'eau est omniprésente dans toute l'œuvre d'Aragon. Dans *Les Yeux d'Elsa*, ce thème apparaît chargé d'ambivalences.

#### ● L'eau mortifère

Elle se traduit d'abord par l'image des noyés, qui semblent fasciner Aragon (« Fêtes galantes », str. 4, « Plainte pour le quatrième centenaire d'un amour », str. 5, et « La Constellation », str. 3) (cf. déjà dans *Le Crève-Cœur*, « Les Noyés »). Les noyés sont ici comme le paradigme de tous les morts que provoque la guerre, mais aussi comme la métaphore du désarroi : les hommes sont charriés par l'Histoire, comme les noyés le sont par les fleuves.

1. M. Ape-Muller a signalé dans ce poème un souvenir du roman de Barbusse, *Clarté*, où l'on peut lire : « Les morts sont des spectres de vivants, mais les vivants sont des spectres de morts » (« Aragon devant le texte de Barbusse », *Recherches Croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 2, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 1989).

De même le naufrage est une métaphore aragonienne privilégiée pour désigner à cette époque le désastre national : « Les yeux d'Elsa » (str. 10), « Lancelot » (str. 10), « L'escale » (str. 6).

#### ● L'eau lustrale<sup>1</sup>

C'est d'abord la fontaine des yeux d'Elsa, comparaison implicite, où l'eau étanche la soif d'espoir du voyageur fatigué et désespéré (« Les yeux d'Elsa », str. 1). C'est ensuite la source au chuchotis clandestin, à valeur métaphorique d'espoir lié à la mémoire : à l'entrée des Enfers se trouvaient selon les Anciens deux sources, celle du Léthé (l'oubli) et celle de la Mémoire, mémoire nationale ici où « L'espoir parle à la nuit le langage des sources » (« Plus belle que les larmes », str. 19). C'est enfin l'eau pure de l'espoir (eau pure du poème résistant et compréhensible par tous), celle que réclame Elsa des poèmes d'Aragon (« Ce qui dit Elsa », str. 6), image et sens repris dans « Richard Cœur-de-Lion » (str. 6) et dans « Plus belle que les larmes » (str. 11).

### Le rêve

Le thème du rêve est si important chez Aragon qu'il en vient à caractériser les romans de la dernière période. Ici il se décline en deux séries : la famille du verbe « songer » synonyme de « penser » (« La Nuit d'Exil », str. 9), et d'« imaginer » (« La Constellation », str. 6) ; la famille du verbe « rêver », qui se décline selon les diverses constructions grammaticales possibles.

Il y a ainsi l'emploi intransitif (« La Nuit de Mai », str. 5), où faire des rêves est métaphore de la mort, du sommeil éternel, l'emploi transitif indirect (« La constellation », str. 6), où rêver renvoie à la pensée de ce que l'on ne peut atteindre, l'emploi transitif direct (« Plainte pour la mort de Madame Vittoria Colonna, marquise de Pescaire », str. 5) où le rêve est espoir de liberté.

Le verbe « rêver » et les mots de même famille sont employés à de nombreuses reprises (cf. par exemple, la métaphore extraordinaire de force et de cruauté de « L'escale », où « Le rêve des

1. *Eau lustrale* : eau qui sert à purifier (par exemple, l'eau du baptême).

mutins se tordait dans les fers », str. 1). Dans presque tous les cas, ce thème introduit l'espoir, et désigne le virtuel d'un monde qui doit changer.

Ces trois thèmes essentiels chez Aragon, les références chrétiennes, les mises à mort, l'eau et le rêve, sont donc ici à interpréter en fonction du contexte historique de l'écriture. Ils relèvent à la fois d'un imaginaire personnel (Aragon reprend des thèmes qui lui sont récurrents), d'une poésie de circonstances (dénoncer la souffrance, rendre l'espoir, appeler à la lutte) et d'une poésie de contrebande\* où les circonstances historiques sont évoquées sous couvert de thèmes pratiquement archétypaux.

## 5 Fonction du poète

Par la publication même des *Yeux d'Elsa* en 1942, comme par celle du *Crève-Cœur*, l'année précédente, Aragon a répondu concrètement par l'affirmative à la question de savoir si le poète a une utilité en temps de guerre. Il n'allait pas de soi de publier des poèmes dans les circonstances de l'Occupation : nombre de poètes, et d'écrivains, ont d'abord fait le choix du silence pour manifester leur refus du régime de Vichy et leur protestation contre l'abandon de la France à la barbarie triomphante des Nazis. Aragon, lui, a d'emblée choisi de résister et, d'abord, avec les armes de la poésie.

Pour comprendre ce choix, il faut dans un premier temps préciser l'idée qu'Aragon se faisait de la responsabilité sociale du poète. À partir de là, on évoquera les trois figures du poète résistant qu'illustrent *Les Yeux d'Elsa* : celles du rassembleur, de l'inventeur et de l'« écho sonore ».

### RESPONSABILITÉ SOCIALE DU POÈTE

Un texte écrit en 1944 résume bien la façon dont Aragon a envisagé le problème : « à chaque fois qu'on s'assied et qu'on se met à écrire des vers, il y a un petit décalage qui se produit entre le reste du monde et soi, [...] il se déclenche là quelque chose [...] qui met en cause plusieurs choses essentielles qui ne concernent pas que cet homme assis pour écrire des lignes égales, inégales ou ininterrompues<sup>1</sup> ». Pour Aragon, toute la question de la fonction du poète réside dans ce « décalage » que produit l'acte même d'écrire, et sa réponse consiste à donner un sens social à cette mise à l'écart, et à en faire, paradoxalement, le moyen d'une intervention dans le monde commun.

1. *L'Homme communiste*, Gallimard, 1946, p. 83-84.

Précisons que cette conception de l'intervention sociale du poète n'a rien à voir avec la théorie sartrienne de l'engagement. Aragon a toujours refusé qu'on lui applique l'étiquette d'« écrivain engagé ». Ce refus se comprend aisément. Sartre, développant sa théorie au lendemain de la Libération, non seulement récusait totalement la poésie de la Résistance, mais encore réservait l'engagement au seul prosateur : selon lui, « le poète est hors du langage », et « le mot, qui arrache le prosateur à lui-même et le jette au milieu du monde, renvoie au poète, comme un miroir, sa propre image<sup>1</sup> ». Cette conception des rapports de la poésie et du langage, et le désengagement qui en résulte, contredisent totalement la position d'Aragon pour qui l'extrême attention portée au langage met le poète en contact avec le monde. Le poète n'est pas, pour Aragon, le génie inspiré de la tradition poétique : son évolution personnelle l'a conduit à remettre en cause l'image individualiste du poète, conception romantique qu'avait reprise le surréalisme à ses débuts. La poésie est un métier et l'exercice de ce métier est à la base de la prise de conscience politique du poète. C'est ainsi qu'Aragon expliquera son adhésion au parti communiste :

« J'ai mon métier. Je suis défini socialement par là. Et à ceux qui me demandent : « À la fin, qu'êtes-vous d'abord : communiste ou écrivain ? », je réponds toujours : « Je suis d'abord écrivain, et c'est pourquoi je suis communiste. »<sup>2</sup> »

Notons en outre que l'enracinement du militantisme politique dans le métier littéraire n'a pas été sans conséquences sur l'activité politique d'Aragon. C'est par là que s'explique notamment le sens qu'a pris pour lui l'action politique, quand il s'est agi, à partir de 1934, de mobiliser les milieux intellectuels dans la lutte contre le fascisme : « la défense de la culture » était l'enjeu de ce combat. Le militantisme est donc d'autant moins séparable de l'activité littéraire que celle-ci contribue à donner sa signification profonde aux luttes politiques.

1. Jean-Paul Sartre : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. « Folio », pp. 19 et 21.

2. Aragon : *Littératures soviétiques*, Denoël, 1955, pp. 23-24.

## LE RASSEMBLEUR

La conviction de la nécessité du combat politique des écrivains, au nom même des valeurs de la culture, est si profonde chez Aragon qu'il n'attendra pas de directives de son parti pour agir au moment de la défaite. Dès septembre 1940, il médite avec le jeune directeur de la revue *Poésie*, Pierre Seghers, ce qu'il appellera par la suite une « conspiration des écrivains ». La poésie lui apparaît alors comme le moyen le plus sûr de se faire entendre du plus grand nombre : des poèmes circulent plus facilement, ils peuvent échapper plus sûrement à une censure habituée à ne voir dans la poésie que gratuité.

Pierre Daix résume très bien le rôle qu'a joué alors Aragon quand il le désigne comme « organisateur de la Résistance<sup>1</sup> ». Organisateur, Aragon l'a été, et très efficacement, sur le plan matériel. Mais surtout, il a organisé les conditions intellectuelles susceptibles de motiver et de regrouper les créateurs dans le sens d'une action collective. Pour les convaincre, il fallait leur proposer une cause dépassant les clivages idéologiques. Aragon mit alors en œuvre une politique de large rassemblement fondée sur l'idée de l'unité culturelle profonde de la Nation : l'objectif était de sauvegarder la mission civilisatrice de la France que « La Leçon de Ribérac » fait remonter à « la seconde moitié du douzième siècle » (p. 124).

*Les Yeux d'Elsa* portent profondément la marque de cette politique nationale de rassemblement. Le fait même que le recueil paraisse dans une collection, *Les Cahiers du Rhône*, dont la devise est celle de Jeanne d'Arc (*Dieu premier serv*) manifeste le rôle de rassembleur du poète : communistes et chrétiens mènent un même combat. « La Leçon de Ribérac », publiée d'abord en juin 1941 en réponse à une exposition organisée à Paris par les Nazis sur le thème de *La France européenne*, illustre le sens de la mission que se donne Aragon. Répondant aux mythes raciaux par les mythes de la nation, le poète recrée les valeurs de la morale courtoise inventée par les troubadours, et situe ainsi dans les origines même de la poésie nationale les raisons qu'ont les poètes de résister.

1. Voir la bibliographie pour la référence du livre de Pierre Daix.

## L'INVENTEUR

La mission politique et idéologique du poète n'épuise pas son rôle social. La poésie en effet est une « méthode de connaissance » (Aragon le dit dans un passage de « La rime en 1940 », non repris dans *Les Yeux d'Elsa*). Elle donne accès au monde nouveau que crée la guerre, à cet « univers inconnaissable par les moyens actuels de la science ». Cette connaissance n'est pas celle d'un monde métaphysique, comme ont ambitionné de l'atteindre nombre de poètes du passé, c'est la connaissance du « monde réel ». Aragon place ici la poésie sous le signe du réalisme qu'il a expérimenté dans ses romans d'avant-guerre. Par ailleurs, on notera qu'il n'entend pas identifier la poésie à la science, puisque précisément elle vise à connaître ce que la science ne peut pas encore connaître. Il plaide en fait pour que la société reconnaisse au poète une dignité et une utilité équivalentes à celles du savant.

Paradoxalement, l'inventeur se manifeste dans *Les Yeux d'Elsa* sous la figure médiévale du troubadour. L'étymologie du mot *troubadour* permet de comprendre pourquoi.

Le troubadour, c'est celui qui « trouve » (*trobar* en langue d'oc), qui invente des poèmes. Aragon voit dans le troubadour, et singulièrement chez Arnaud Daniel, le maître du « *trover clus* », de la forme la plus raffinée de la poésie courtoise, un modèle pour l'invention poétique. Il y retrouve sa conception de la poésie comme « métier » : les troubadours concevaient leur activité comme un artisanat du langage, et leur nom même montre qu'ils entendaient se définir essentiellement par ce travail des mots. L'art des troubadours, qui ont découvert que l'amour est inséparable de la poésie, permet aussi à Aragon de redonner au lyrisme amoureux toute sa force et sa légitimité historique.

En faisant jouer le double sens du verbe *inventer* (découvrir ce qui existe déjà, mais qu'on ignore ; créer ce qui n'existe pas encore), on pourrait dire qu'Aragon invente les troubadours eux-mêmes : il met au jour le trésor oublié de la poésie courtoise, et il crée à partir de lui une œuvre entièrement nouvelle.

## L'« ÉCHO SONORE »

L'organisation de la résistance collective des poètes, l'invention d'un nouveau langage poétique ne prennent tout leur sens qu'en fonction de la relation qu'établit le poète avec son public. Cette relation, Aragon la conçoit par le biais de la métaphore hugolienne de l'« écho ».

La dernière partie d'« *Arma virumque cano* » s'ouvre sur une citation de la préface des *Voix intérieures* (1837), dans laquelle Hugo définit son livre comme « l'écho [...] de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous ». Aragon donne à penser son propre livre et le lien qui l'unit à son public dans la perspective qu'ouvre ici Hugo. Celui-ci laisse imaginer le processus de la communication poétique suivant un double jeu d'échos : le « chant » du monde extérieur se réverbère dans la « voix intérieure » du poète qui, à son tour, par son livre, renvoie hors de lui l'écho initialement reçu.

Pour Aragon, le monde « hors de nous » n'est pas la « nature » hugolienne, imprégnée de divin, c'est « l'immense chair française martyrisée » (p. 28). Mais le mécanisme est le même, et son propre chant réfléchissant la souffrance de la patrie opprimée revient à celle-ci comme une « arme » (p. 30). Le circuit de la communication poétique qui se dessine là n'a rien du schématisme de la transmission d'un message entre un émetteur et un récepteur. Le récepteur est ici à la fois la source et le but. Le poète est ainsi au centre d'un jeu d'échos qui fait de lui la caisse de résonance de la voix nationale.

Dans une lettre adressée à Alain Borne (le poète dont il est question dans « Pour un chant national »), Aragon revient sur cette métaphore de l'écho, à partir d'une autre citation d'Hugo, extraite du premier poème des *Feuilles d'automne* (1831) : « Il n'y a qu'une définition du poète », dit-il à son correspondant, et elle est dans ce « distique dont les professeurs n'ont pas fini de rigoler :

*Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore  
Mit au centre de tout comme un écho sonore !*

Sauf que je ne crois pas en Dieu, ajoutait Aragon, et que mon dieu c'est mon travail, et qu'il n'est pas si simple de trouver ce « centre de tout », ce nœud de résonances, d'où chaque mot chanté reprend la route inverse des cœurs, et de sa note

harmonique brise loin dans le monde un cristal par ici, et par là un verre grossier<sup>1</sup> ».

Voilà sans doute la meilleure façon de montrer comment se réalise chez l'auteur des *Yeux d'Elsa* la fusion des différents rôles qui définissent pour lui la fonction du poète.

En conclusion, on soulignera cette cohérence de la démarche d'Aragon, qui permet de comprendre que pour lui, en tout cas à l'époque de la Résistance, il n'y avait nulle contradiction entre la poésie et les missions sociales du poète.

1. Lettre, probablement d'avril 1941, publiée dans *Alain Borne - textes inédits, Voix d'encre*, n° 3-4, 1991.

## 6 Poésie et résistance

Que les poètes aient une fonction propre dans un moment où une parole de vérité essentielle doit se faire entendre, apparut à beaucoup d'entre eux comme une évidence<sup>1</sup>. « Jamais il n'y eut tant de poètes en France que durant ces noires années » écrit François Mauriac<sup>2</sup>. La poésie d'Aragon s'inscrit dans une floraison légale ou clandestine d'une richesse et d'une force remarquables. Pour ne citer que quelques noms, rappelons les poètes chrétiens Pierre Emmanuel, Loys Masson, Max Jacob, Pierre Jean Jouve, les anciens surréalistes Paul Éluard, Tristan Tzara, Robert Desnos, mort en déportation, les voix venues de prison et des camps (Jean Cassou, Jean Cayrol), etc. En 1943, les Éditions de Minuit publient sous vingt-deux pseudonymes une anthologie, *L'Honneur des poètes*.

Le fondement commun à ces écrits de résistance, Max-Pol Fouchet le résume avec simplicité : « L'ennemi était si clairement celui de l'esprit qu'il était naturel que les poètes et les écrivains prissent parti contre lui<sup>3</sup> ». Mais chacun participe à ce combat à partir de ses données propres, en fonction de son idéal et à sa manière. Voyons comment, par ses thèmes et ses modes d'écriture, le recueil *Les Yeux d'Elsa* illustre « Cette confiance que des hommes [...] placèrent alors dans la poésie<sup>4</sup> ».

1. Certains rares poètes comme René Char, chef de maquis, préférèrent n'agir alors que par les armes. D'autres, comme Reverdy, s'enfermèrent sans publier. Quelques-uns enfin s'exilèrent, comme André Breton qui se réfugia en Amérique en 1941. « Les poètes doivent prendre conscience de leur pouvoir et de leur rôle. La poésie est une arme » (P. Seghers, dans *Le Figaro*, 26 juillet 1941).

2. Dans *Poésie 44*.

3. Max-Pol Fouchet, « La poésie et l'espérance », *Europe*, n° 543-544, juillet-août 1974.

4. Aragon, préface à *Poèmes impurs 1939-1944* de Léon Moussinac, Éd. du Sagittaire, 1944.

## THÈMES DE RÉSISTANCE

### Un deuil légitime

Sous le régime de Vichy, incitant à la collaboration avec l'Allemagne hitlérienne, le seul fait de montrer sa douleur, de ne pas accepter la défaite avec contrition, est le point de départ d'une indispensable résistance morale<sup>1</sup>. Il fallait, rappelle Max-Pol Fouchet, « d'abord protester contre l'écœurante « mauvaise conscience » que manifestaient trop de Français. À l'heure où la fierté restait le seul refuge, ceux-là en appelaient à l'humilité, comme si l'humiliation ne suffisait pas ! La défaite, d'après eux, nous ne l'avons pas volée<sup>2</sup> ». Il importe de rétablir la vérité dans la confusion d'une époque où le sens des mots est sciemment faussé, les uns « jetés à la voirie », les autres « élevés au pavois » (« Fêtes galantes », p. 49).

Or la douleur lancinante éprouvée par la plupart des Français vaincus, Aragon, loin de la cacher, la manifeste : « C'est toujours la mal'heure » (« Les plaintes » p. 64). À l'inverse de ces « voyageurs d'Europe » profitant du règne des affaires, et qui trouvent le voyage « tout à fait exquis » (« L'escale », p. 57), le poète exhale ses plaintes : « Mon pays faut-il que tu meures » (« Cantique à Elsa », p. 109). Des « violes voilées », comme on voile les tambours en signe de deuil, traduiraient sa tristesse (p. 67). Mais certains poèmes vont jusqu'au cri de douleur :

Le malheur m'a pris à la Flandre  
Et m'étreint jusqu'au Roussillon  
À travers le feu nous crions  
Notre chanson de salamandre  
Mais qui saura ce cri reprendre  
(« Pour un chant national », p. 77.)

Le premier acte de résistance est peut-être dans cette reprise du « cri » de la France asservie.

Je n'oublierai jamais  
Les morts du mois de Mai (p. 67.)

Aux yeux du régime de Vichy, il est « de très mauvais goût » (« Plus belle que les larmes », p. 82) de rappeler les sacrifices vains des « morts du mois de Mai » 1940 (« Les plaintes »,

1. Voir la citation d'Elsa Triolet, voir plus haut, p. 13.

2. Max-Pol Fouchet, article cité.

p. 69), et plus encore d'évoquer l'impéritie du gouvernement français qui conduisit au désastre comme à Dunkerque. Aragon se fait accusateur, comme Ruy Blas<sup>1</sup> :

Et que je me souviens de Dunkerque Messieurs  
(« Plus belle que les larmes », p. 82.)

Alors que le Maréchal Pétain doit son pouvoir en 1940 au prestige d'une première guerre mondiale victorieuse, Aragon en appelle dans la « Nuit de Mai » aux « spectres » errant autour de la « nécropole » de Vimy<sup>2</sup>, confondus, en une sorte d'échange, avec les combattants de cette seconde guerre ; et il accuse ceux qui ont rendu inutile le sacrifice de ces morts de 1914-1918, « Malendormis Malenterrés » :

[...] Qui de vous cria Non  
Au bruit retrouvé du canon [...] (p. 38.)

### « l'amour du pays »

Nous l'avons vu (voir ci-dessus), l'attachement à la France enchaînée comme Andromède est « amour défendu » (« Les larmes se ressemblent », p. 53). Aussi tout poème qui déplore « Victoire et mon pays » (« Les plaintes », p. 66), ou qui exalte l'image de la France, devient par là-même poème de résistance. Dans un contexte où les plus grands noms de la littérature et la pensée françaises, jusqu'à Racine et Descartes, sont accusés par une campagne d'« ordre moral » d'avoir contribué à la défaite en amoissant les âmes et en pervertissant les esprits<sup>3</sup>, célébrer les gloires culturelles de la France est une forme de résistance. Dès juillet 1940, un éditorial de la revue *Fontaine*, sous le titre « Nous ne sommes pas vaincus », oppose aux conquêtes de territoires la « pure grandeur » de « cette seule perdurable réalité humaine : la pensée ». Et sur ce plan, « la victoire française

1. Allusion à la célèbre réplique de Ruy Blas : « Bon appétit Messieurs ».

2. Vimy, petite ville près d'Arras, fut le théâtre de sanglants combats en 1914-1918.

3. Le 2 janvier 1941, C. Maucclair lance un pamphlet « Pour l'assainissement littéraire », visant même Valéry. En juin 1941, J. Schlumberger incrimine la place excessive de l'amour chez Racine ! En août 1941, la NRF dirigée par Drieu la Rochelle attaque l'esprit français depuis Descartes. Voir W. Babilas, « La querelle des mauvais maîtres », in *La Littérature française sous l'Occupation*, 1<sup>er</sup> volume, Presses Universitaires de Reims, 1989, pp. 197-219.

est de pouvoir répondre par des noms ». Cet éditorial entraîne la saisie du numéro : les censeurs en avaient perçu la portée.

## L'affirmation de fidélité

Au moment où la propagande et la répression incitent les intellectuels à rejeter leur culture, et les communistes à renier leur parti, Aragon affirme très haut dans « Lancelot » :

Je n'ai pas d'autre azur que ma fidélité (p. 91.)

Fidélité à ses camarades tombés en mai 1940, mais aussi aux emprisonnés, dans une France qui « ressemble à la caserne » où le poète lui-même est « reclus » en 1941 (« Richard Cœur-de-Lion », p. 73). Fidélité à ses idées révolutionnaires : le poète exalte un Paris « qui n'est Paris qu'arrachant ses pavés » (« Plus belle que les larmes », p. 85), le « Paris de Février » (p. 86) qui empêcha en 1934 que le fascisme l'emportât aussi en France. Lorsqu'il écrit « Je n'oublierai jamais pour ses fleurs la muraille » (p. 69), les lecteurs qui ont connu les défilés d'avant-guerre ne peuvent que penser au Mur des Fédérés, fleuri chaque année en mai en souvenir de la Commune de Paris (même si le poème peut aussi concerner les affiches pieusement fleuries signalant une exécution<sup>1</sup>). Aragon a même l'audace de faire allusion, dans « Plus belle que les larmes » (p. 84) au congrès du parti communiste d'Arles en 1937<sup>2</sup> pour confirmer qu'il est encore « près de [son] cœur ». Contre toutes les invitations à la trahison, la « feintise », l'hirondelle de « Contre la poésie pure » maintient une inflexible fidélité.

## Célébration de la femme

L'idéologie des vainqueurs cantonnait la femme dans un rôle subalterne, et dévaluait la sensibilité féminine coupable de « déviner » l'homme, le guerrier. Aragon prend le contre-pied de cette mentalité, et le proclame dans ses textes de prose.

1. Cf. Aragon, poème « X... Français » : « Sur l'asphalte on a mis des fleurs sous les affiches », août 1941, repris dans *En Français dans le texte*, Ed. Ides et Calendes, Neuchâtel, Septembre 1943.

2. Voir plus loin, p. 71.

## Appel à la liberté

Les conditions de publication légale empêchent l'expression directe d'un appel au combat pour la liberté. Le poète dénonce les interdits pesant sur ses mouvements et sur la pensée (3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> strophes de « Richard Cœur-de-Lion », p. 73). Mais par un détour transparent la liberté surgit par exemple à la fin de « Richard Cœur-de-Lion » (« Tous les Français ressemblent à Blondel », p. 74). Sous le prétexte de l'Antiquité, perce l'invitation à l'action : « Car toute tyrannie en soi porte remède / Ah soulevez le ciel millions d'Archimèdes » (« L'escale », p. 57). Avec hardiesse, « Les larmes se ressemblent » suggère une guérilla furtive. Les poèmes donnent les « raisons d'aimer et de vivre », « d'aimer et d'en mourir ». (« Pour un chant national », pp. 75, 77) qui justifie l'entrée dans l'action, passant de la « flûte » bucolique aux « cuivres » guerriers (p. 77), sur le modèle de Bertran de Born<sup>1</sup>.

Mais la fin du recueil rêve au « soleil qui viendra » (« Cantique à Elsa », p. 105) et prophétise au-delà de la guerre, dans un avenir de « soleil sans batailles », une vie différente, plus humaine, telle « que l'homme en sorte triomphant<sup>2</sup> » (p. 112).

## L'espoir

En effet, si déclarer sa douleur relève de la résistance, s'y enfermer serait se réduire à l'impuissance. La mission du poète consiste aussi, d'après Elsa, à donner « une raison de vivre » aux hommes désespérés.

Que ton poème soit l'espoir qui dit À suivre  
Au bas du feuilleton sinistre de nos pas  
(« Cantique à Elsa », p. 104.)

Aragon, que Philippe Soupault qualifiait de grand poète de la douleur, subordonne dans « Lancelot » l'acceptation de la souffrance à ce qu'elle permet d'atteindre. Il ne s'agit pas de plier devant un sort tout tracé : les signes du zodiaque dans leurs « douze maisons » du ciel ne dessinent pas un « horoscope » fatal, mais, éclairés par la « constellation » d'espoir d'Elsa,

1. Troubadour du Périgord (vers 1140 - vers 1215).

2. Il faut se souvenir que les perspectives du Conseil National de la Résistance, dans les dernières années de la guerre, ouvraient au-delà de la Libération, dans un esprit de justice sociale.

correspondent à un « destin raturé », modifié par la volonté des hommes (« Cantique à Elsa », p. 102).

La multiplicité des thèmes de résistance est à la mesure de l'enjeu général de cette poésie : il ne s'agit pas seulement de s'opposer à une occupation étrangère ou à un régime politique oppressant, mais de résister à l'emprise dictatoriale d'une idéologie envahissant tous les domaines.

## LES MODALITÉS

La première démarche d'Aragon pour faire de la poésie une arme de résistance est, on l'a vu plus haut p. 61, de « rassembler ».

Nous développerons le sens et les formes de cette option fondamentale dans le chapitre « Une poésie nationale ».

Un aspect original de la résistance par l'écriture, déjà pratiqué dans *Le Crève-Cœur*, est la « contrebande ».

### La contrebande

En zone occupée, des militants comme G. Politzer refusaient toute idée de publication légale : « Aujourd'hui, en France, littérature légale veut dire littérature de trahison » (*La Pensée libre clandestine*, 1941). Mais Aragon, en zone Sud, estime possible une tactique plus souple : « Dès Carcassonne, Aragon avait établi un plan de Résistance littéraire "légale". Son difficile combat durant la "drôle de guerre\*" lui avait prouvé qu'il pouvait continuer d'exprimer ses sentiments profonds par ses vers. Dans les nouvelles conditions créées par la défaite, l'occupation hitlérienne, le gouvernement Pétain, les censures de la Gestapo et de Vichy, il fallait organiser « légalement », par le moyen de la poésie, un mouvement de résistance littéraire, qui utiliserait avec la fiction et les contradictions de la "Zone libre" toutes les publications les plus diverses<sup>1</sup> ».

1. Georges Sadoul, *Aragon*, Collection « Poètes d'aujourd'hui », éd. Seghers, 1967.

Aragon a défini la contrebande « l'art de faire naître les sentiments interdits avec les paroles autorisées<sup>1</sup> ». Il s'agit de faire entendre au lecteur ce qui restera anodin ou indéchiffrable pour le censeur. Ceci suppose un code commun avec le lecteur et ignoré du censeur, soit parce que celui-ci ne partage pas les informations, l'expérience ou le langage familiers au poète et à son public, soit parce que ses sentiments ne le prédisposent pas à « vibrer » à tout ce qui répond à son attente. Quel censeur allemand reconnaîtrait dans la citation « Compagnons de la Marjolaine », p. 87, l'allusion à des paroles de la chanson : « Qu'est-ce qui passe ici si tard / Compagnons de la Marjolaine [...] / C'est les chevaliers du guet » ? Quels lecteurs non initiés reconnaîtraient le message d'« Arles », p. 84, dans « Plus belle que les larmes » ? Or, Aragon raconte à D. Arban : « dans le nombre considérable de gens qui l'ont lu, il y en avait qui ne savaient où s'adresser, comment faire pour retrouver comme on disait la « liaison », et quand ils ont vu le vers :

Il y a dans le vent qui vient d'Arles des songes

beaucoup ont compris que, sous ma signature, les songes en question étaient ceux qui étaient liés au congrès du parti communiste à Arles en 1937, et se sont arrangés pour me faire parvenir des lettres, me demandant comment faire<sup>2</sup> ».

Mais il suffit d'une disposition intérieure favorable pour renverser en miroir les souvenirs de l'occupation française en Allemagne du beau poème « Les larmes se ressemblent », et transposer (en inversant) ce passé au présent, selon les vers :

Qui peut dire où la mémoire commence  
Qui peut dire où le temps présent finit (p. 54.)

Le recueil recèle une multitude de signes adressés au lecteur attentif, en particulier dans l'emploi de certains noms propres de personnes ou de lieux. Ainsi, *Saint-Jean-du-Désert*, p. 84, fait allusion à cette région des Cévennes, *Saint-Jean-du-Gard*, où les protestants persécutés, au XVII<sup>e</sup> siècle, célébraient en secret au Désert leur culte interdit. Bertrand de Born, pp. 75 et 78, est un troubadour du Périgord du XII<sup>e</sup> siècle connu pour sa poésie

1. Aragon, *La Lumière de Stendhal*, éd. Denoël, 1954.

2. Aragon parle avec Dominique Arban, p. 142.

politique. Autant d'indices (plus ou moins faciles à décrypter selon les lecteurs) pour une incitation à la résistance.

## L'arme du vers

Aragon fait remonter à l'exemple du roman de Barbusse *Le Feu*, publié en pleine guerre de 1914-1918, sa réflexion sur la possibilité d'agir par l'écriture<sup>1</sup>. Mais cette fois, ce sera par la poésie, si peu soupçonnable. Car, comme le résume G. Sadoul en simplifiant, la poésie moderne passait pour « démente et incompréhensible<sup>2</sup> », donc sans efficacité. « Et effectivement, je suis arrivé à surprendre le pouvoir de Vichy, qui ne croyait pas que des vers patriotiques pussent être une arme dangereuse pour lui<sup>3</sup> ».

Aragon s'empare au contraire des pouvoirs de la poésie pour mieux transmettre sa parole. L'importance que donne la poésie à certains mots grâce à la rime ou aux échos intérieurs, l'emprise du vers sur la sensibilité par le rythme, la suggestion des images, autant de façons de « faire chanter les choses » pour qu'elles soient mieux entendues. « 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 dégradé que jamais ». (« La rime en 1940 »).

Le vers rimé et mesuré, familier aux lecteurs français, portera la voix du poète : « la forme que ma poésie a prise était de longue main la forme par moi préparée pour être entendu du plus grand nombre de gens possible, basant mon expression sur les formes nationales profondes de la poésie française<sup>4</sup> ». La question de la résistance par la poésie est en effet, chez Aragon du moins, inséparable de la notion de poésie nationale.

1. Voir *Aragon parle avec Dominique Arban*, p. 132-134, et *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 1964, p. 134.

2. G. Sadoul, *Aragon*, éd. Seghers, 1967, p. 27.

3. Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 134.

4. *Ibidem*.

## 7 Une poésie nationale

Ses poèmes de la période de guerre et de Résistance ont fait d'Aragon un grand poète national. Le choix d'une poésie nationale fut chez lui délibéré et très conscient, si l'on en juge d'après les proses accompagnant *Les Yeux d'Elsa*, notamment « La leçon de Ribérac », et d'après le titre du poème d'août 1941 « Pour un chant national » (p. 75).

Si cette notion inclut le patriotisme que dans sa jeunesse Aragon rejetait, elle le déborde largement. Que faut-il donc entendre par poésie « nationale » ? Quelles sont les composantes de cette orientation, et quels choix formels implique-t-elle pour l'écriture des poèmes ?

### « ON VIENT DE LOIN »

Aragon aimait à citer cette formule de Paul Vaillant-Couturier : « On vient de loin<sup>1</sup> ». Il a en effet changé complètement de position sur le « sens national », depuis l'époque dadaïste\* et surréaliste\* où il couvrait d'injures les symboles du patriotisme<sup>2</sup>. Ses anciens amis ne cesseront de lui reprocher ce qu'ils considéreront comme un reniement. Les mots Patrie, France, Nation, aux yeux des jeunes surréalistes, étaient démonétisés par l'usage qui en avait été fait lors de la première guerre mondiale. Jusqu'en 1934, Aragon pensa qu'ils étaient « devenus la propriété exclusive [...] d'un clan social et politique » qui prétendait en avoir le monopole<sup>3</sup>. C'est seulement la montée du fascisme en Europe et l'évolution de son parti vers la nécessité de rassembler les Français qui, après février 1934, mais surtout entre 1935 et 1937,

1. Il la donne pour titre à un poème du volume *Les Yeux et la mémoire* (1954).

2. Par exemple dans *La Révolution surréaliste* n° 4 et dans *Traité du style*, Gallimard, 1928.

3. Aragon, *Pour expliquer ce que j'étais*, texte de 1943, Gallimard, 1989.

l'ont amené à reprendre en compte l'« héritage national », et à en souligner les éléments progressistes. Le congrès d'Arles de 1937 évoqué dans « Plus belle que les larmes » avait affirmé très nettement, par la voix de Maurice Thorez, l'engagement national du parti communiste français<sup>1</sup>. C'est le sens des « songes » interdits apportés par « le vent d'Arles » (p. 84). Dans ses romans des années trente, Aragon avait cherché déjà à pratiquer un « réalisme français ». Ainsi, la poésie nationale a été préparée par cette réflexion de l'avant-guerre.

## LE PATRIOTISME

Si être patriote c'est aimer le pays où l'on est né, ou dont on est citoyen, se sentir en affinité avec ses paysages, son langage, souffrir de ce qui l'atteint, être fier de ses motifs de gloire, chercher à le défendre, le recueil *Les Yeux d'Elsa* révèle le patriotisme de son auteur. Les poèmes clandestins de 1943 et 1944 ne feront qu'en amplifier l'expression directe.

### Un amour charnel

On comprend la blessure d'Aragon lorsque Drieu la Rochelle l'accuse d'être un faux patriote, et veut l'exclure, en tant que communiste, de la communauté nationale, de manière qu'il soit « En étrange pays dans [son] pays lui-même » (« Lancelot », p. 92).

L'amour d'Aragon pour la France s'exprime à travers les possessifs affectifs comme dans « Richard Cœur-de-Lion ».

O mon pays est-ce bien mon pays (p. 73)

ou ailleurs « Ma patrie », « mon Paris ». Il passe aussi par les adresses à la France personnifiée : « O ma France ô ma délaissée » (p. 55), « Je t'ai perdue Alsace » (p. 86). L'abandon de Paris arrache au poète une plainte :

N'ai-je pas tout perdu 'e Pont-Neuf et le Louvre (p. 83.)

1. Voir le poème « Du poète à son parti », 1944, repris dans *La Diane française*.

Les vers consacrés à Paris dans plusieurs poèmes abondent en notations descriptives où se lit l'intimité du poète avec sa ville. L'évocation de paysages français se montre plus rare. Lyon fait surgir l'image, érotisée, du confluent de la Saône et du Rhône (p. 62). Mais « Plus belle que les larmes » parcourt presque toutes les régions de France en exaltant leur diversité sensible : les blés de Beauce au blond coupé de bleu (les fleurs bleues de la zizanie, ou ivraie), les « marais jaunés d'Aunis et de Saintonge », le vent violent d'Arles, le « seuil de Naurouze », ligne de partage des eaux entre l'Océan Atlantique et la Méditerranée, « la forêt d'Argonne », « la bauge de l'Ardenne », etc. Le même poème célèbre la bière du Nord (le faro), « l'odeur du pressoir » de Champagne, le « cidre et lait » de Normandie, « le trésor d'une eau pure », « le pain blond ».. « Lancelot » résume la France à son « parfum ».

Quelquefois les noms propres suffisent à donner corps à la présence de la France : de la Flandre au Roussillon (p. 77), « de Dunkerque à Port-Vendres » (p. 87). Et la seule mention de certains « noms de chair » réveille une blessure, quand il s'agit par exemple des Andelys, ville très endommagée en 1940 (p. 85).

La France, nous l'avons vu (pp. 47-48), est femme, corps désiré ou blessé, cœur délaissé.

### Le « tournoi » des gloires françaises

Plus encore que les paysages, Aragon ranime d'un mot le souvenir des créateurs dont la France se gionfie, qu'ils soient cités ou suggérés par allusion : si Racine est nommé avec son lieu de naissance, La Ferté-Milon (où David d'Angers a réalisé sa statue), Nerval transparait sous le vers lui-même très racinien :

Dans le Valois désert il n'est plus de Sylvie<sup>1</sup>

L'italien Pétrarque à Avignon, le Werther de Goethe en Alsace, le poète Lamartine, ont en commun le sol français. Sculpteurs et peintres sont présents, de l'anonyme créateur du « sourire de Reims » à la « douce perfection » des statues au pays de Racine,

1. Vers qui rappelle *Bérénice* : « Dans l'Orient désert quel devint mon ennui ! » (Acte I, scène IV, v. 234).

d'Ingres à Courbet. On remarque qu'Aragon réunit dans son hommage des artistes considérés comme opposés : le « classique » Ingres, dont une strophe, p. 84, décrit le célèbre tableau « La Source », et le communiste banni en Suisse, le « réaliste » Courbet, ici rappelée par le biais d'un tableau de sous-bois représentant un chevreuil blessé (p. 86). La grandeur culturelle de la France n'a pas un visage unique.

De plus, au moment où la France est humiliée, Aragon rappelle non sans fierté, dans « La leçon de Ribérac », le rayonnement de la France sur toute l'Europe, par l'intermédiaire des héros de Chrétien de Troyes, Tristan et Yseut, le roi Arthur, Lancelot, Perceval, etc. : « [...] il suffit de dire les noms pour que l'on saisisse quelle grandeur avec eux est née chez nous, quelle influence incomparable par eux la France exercera pendant des siècles et jusqu'à nos jours sur l'esprit et les rêves des autres peuples. » (p. 132).

### « Créneaux de la mémoire »

Dans le patriotisme d'Aragon entre aussi le souvenir des défenseurs du pays, de leur « gloire immortelle et trahie » (p. 86) par l'abandon de 1940. Trahie aussi peut-être par ceux qui n'ont pas pratiqué après 1918 une politique construisant la paix véritable en Europe (le traité de Trianon de 1920 était gros de conflits futurs, et le traité de Versailles également préparait le « bruit retrouvé du canon Faux Trianon / D'un vrai calvaire à blanches croix et tapis vert », p. 38). Des combattants tombés dans ces lieux de fixation des combats lors des deux guerres que furent « la forêt d'Argonne » et « les Hauts-de-Meuse », ne subsistent que les restes dignes de gloire (des « poussières fameuses », p. 86). Le rappel du « Chemin des Dames » et du « Moulin de Laffaux » (p. 86) sonne comme un reproche : entre les vaines « mythologies » bellicistes d'autrefois (p. 38) et l'oubli actuel de ces sacrifices, devrait se situer la défense du pays, de son « visage sacré » à faire « renaître » (p. 87).

Aragon rappelle à propos de « Plus belle que les larmes » qu'un poème lui avait été demandé par l'amiral Esteva, gouverneur français (du gouvernement de Vichy) en Tunisie, qui voulait « soutenir [...] le prestige des Français en face de la commission d'armistice allemande<sup>1</sup> ». L'expression du patriotisme y est plus

claire et y emprunte des voies plus classiques que dans d'autres poèmes, mais Aragon ne renonce pas ici à ses opinions, comme le prouvent la mention d'« Arles » et le rappel du Paris révolutionnaire.

## LA FRANCE, UNE COMMUNAUTÉ HISTORIQUE

### L'unité nationale

La nation ne repose pas sur la race<sup>1</sup>, mais sur un héritage de culture, une histoire passée et présente où se forge une unité : « il n'y a pas de race française, mais [...] il y a une nation française, qui est l'harmonieuse fusion des races à cet extrême occidental » (p. 130). Dans le moment présent, la communauté nationale s'éprouve au creuset des événements douloureux : « en ces jours où la France nous unit, ô poètes » (p. 28), quand la patrie « est la faim la misère et l'amour » (p. 87). Le poème « Richard Cœur-de-Lion » fait appel à tous les Français, « Vous qui souffrez », bergers, marins, charretiers, savants, bouchers, « gens du négoce et ceux du trafic », sidérurgistes, ouvriers du textile ou mineurs ; la liberté sera le fruit de cette union nationale (p. 74).

Aragon insiste sur la culture qui fut, aux origines de la nation française, un facteur d'unité, et en particulier grâce à Chrétien de Troyes : « cette fusion du nord et du midi [...] qui est à proprement parler l'esprit français à sa naissance. C'est la leçon de notre unité. » (p. 129). Il prend ainsi le contre-pied de la conception fasciste, soutenue par Drieu et L.F. Céline, d'une opposition de nature et de valeur entre les civilisations du nord et du midi. Mais il ne se démarque pas moins de ceux qui exalteraient « le génie d'Oc » au détriment de l'unité nationale<sup>2</sup>, ou le clacissisme de « l'école romane » contre romantisme ou symbolisme.

1. Dans *De l'exactitude historique en poésie*, Aragon raconte une discussion de 1941 avec Politzer : « J'expliquai à Politzer le fond de ma pensée, et le plan que je me proposais de développer : aux mythes de la race, opposer les images de la Nation ».

2. Voir *Les Cahiers du Sud*, numéro « Le génie d'Oc et l'homme méditerranéen », 1942.

1. Voir *Aragon parle avec Dominique Arban*, p. 141.

## Une communauté de légendes

Une nation possède un fonds commun de chansons, de récits historiques ou légendaires, de figures mythiques... Aragon ranime ce foyer de l'imaginaire national, qui rapproche les Français et peut devenir un signe de ralliement. Lancelot évoque pour tous les lecteurs le dévouement absolu à l'objet de son amour. Dans « Plus belle que les larmes », dont le titre initial était « Les lauriers sont coupés », l'héroïsme de Roland à Roncevaux aura son répondant, par-dessus les siècles, dans les maquis du Vercors<sup>1</sup> (p. 84) ; le poème cite les quatre fils Aymon qui, spoliés de leur patrimoine, se réfugièrent dans les Ardennes, et prirent ses forêts pour base de la reconquête de leurs terres. Quant à Duguesclin, il organisa des groupes de partisans pour mener la guérilla contre les occupants anglais durant la guerre de Cent Ans (p. 87).

« 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, en 1941, si hautement désirables ». C'est ainsi qu'en 1945, après *Les Yeux d'Elsa* et *Brocéliande*, Aragon explique son entreprise<sup>2</sup>. Dans les années trente, certains surréalistes avaient envisagé de lutter contre les mythes nazis en forgeant en opposition des mythes modernes. Aragon choisit de réactiver dans un sens actuel ceux dont la mémoire collective n'a pas perdu le souvenir.

## ■ « UN CHANT NATIONAL »

### « Un cri dont le mien soit l'écho<sup>3</sup> »

Le poète, nous l'avons vu (p. 63), a la double mission de repercuter en écho le cri de son peuple blessé, et de « placer le ton », si l'on peut dire, à pleine voix, pour situer à sa juste hauteur la réponse aux événements : « *Pas un brin d'herbe un souffle à perdre une minute il faut donner l'ut de poitrine à ton pays* »

1. « C'est le temps des héros qui renaît au Vercors », *La Diane française*, Ed. Seghers, décembre 1944, voir *L'Œuvre poétique*, vol. 4.

2. Préface à *En étrange pays dans mon pays lui-même*, 1945.

3. Paul Éluard, « crier », *Le Livre ouvert*, I, 1938-1940 in P. Éluard, *Œuvres complètes*, vol. I, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1975.

(p. 78). Le poème « Pour un chant national » traduit en images intenses et concrètes cette libération de la parole étouffée (« *débâillonner les grillons* ») et l'« incarnation » de la poésie, se faisant chair : « langue » de la terre, « lèvres » des murs, voix du sang, forme donnée à « l'immense chair française martyrisée » (p. 28).

Il faut une langue à la terre  
Des lèvres aux murs aux pavés  
Parlez parlez vous qui savez  
Spécialistes du mystère  
Le sang refuse de se taire (p. 77.)

Dans une émouvante lettre d'août 1942 au poète Joë Bousquet, Aragon s'exprime ainsi : « Ce que j'écris n'a nulle part pour but l'avenir littéraire, ce n'est que ma voix, et, je l'espère, la voix humaine. Je n'écris pas, je parle, et je parle pour dire quelque chose, ce quelque chose que d'autres meurent sans dire<sup>1</sup> ».

## Le vers français

Pour faire entendre un « chant national », Aragon choisit de composer des vers rimés et mesurés. D'autres choix étaient possibles, comme on le voit chez Éluard ou Desnos. À travers celui-ci, Aragon veut inscrire ses poèmes « dans le grand mouvement de la poésie française » (p. 27), du double point de vue de l'écrivain et du lecteur ; car l'écoute poétique s'est formée « au vers forgé patiemment et longuement par des siècles d'expérience des poètes, et non pas des poètes seuls, mais des poètes et de leurs lecteurs, c'est-à-dire au vers tel qu'il a été forgé par les poètes et accepté par le peuple<sup>2</sup> ». Pour la plupart des Français, encore peu habitués, à cette époque, aux recherches de la poésie contemporaine, le vers régulier et la rime soutiennent la mémoire ; ils font entrer d'emblée le texte dans « un langage de tradition nationale<sup>3</sup> », celui des « poésies » apprises et des chansons.

1. *Revue Europe*, n° 543-544, « La Poésie et la Résistance », juillet-août 1974.

2. Aragon, *J'abats mon jeu*, Éditions Français Réunis, 1959.

3. Aragon, *Aragon parle avec Dominique Arban*, p. 136.

## 8 Héros mythiques et puissance des images

Aragon remonte aussi jusqu'aux origines du vers français pour souligner que la rime, ignorée des poètes latins, caractérise notre poésie, et qu'elle représente une invention liée au développement de la langue française.

Ainsi, « le caractère national de la rime » (p. 153) est un élément précieux. On peut rénover la rime pour éviter la banalité des associations rebattues, sans se priver de cette liaison entre les mots, entre les vers, qu'elle apporte. On a vu que même lorsqu'il bouscule les règles classiques, Aragon ne trouble pas beaucoup les habitudes d'écoute de l'auditeur français (sauf pour la « rime enjambée\* », d'ailleurs rare).

Dans ce recueil, Aragon se coule également, la plupart du temps, dans des types de strophes et de vers assez usuels dans la poésie française. Ce n'est qu'à partir de 1956 qu'il pratiquera les vers de 16 à 20 syllabes, ou le mélange des genres.

Quant à la langue, elle offre non seulement la richesse d'un lexique très varié, mais par moments des tours de syntaxe et un vocabulaire anciens (« récréance », « descort », etc), qui laissent entrevoir sa profondeur historique.

Enfin les poèmes des *Yeux d'Elsa* rendent hommage à la poésie française par l'imitation ou l'allusion intertextuelle aux poètes préférés d'Aragon, dont on retrouve les cadences, les sonorités, ou certains thèmes : nous avons rencontré le souvenir de Musset, vu se profiler Racine, Baudelaire, Nerval, Hugo, mais surtout Apollinaire<sup>1</sup>.

Ainsi une poésie nationale ne se contente pas d'exprimer des sentiments patriotiques, ni même de développer des thèmes susceptibles de rassembler. Pour être vraiment une voix émanant de l'« orchestre » français évoqué dans la préface, elle en épouse et prolonge l'histoire, elle en illustre la langue et les formes poétiques. Aux événements circonstanciels répondent des choix d'écriture qui représentent à leur façon, transposée au XX<sup>e</sup> siècle, une sorte de « défense et illustration de la langue française ».

1. Dans « La Nuit de Dunkerque », « l'alcool qui l'a grisé » et les « fusées » rappellent les poèmes de guerre de *Calligrammes*. À plusieurs reprises, par exemple dans « La Constellation » du « Cantique à Elsa », la chevelure flamboyante de « La jolie rousse » (voir nos pages 42 et 54). Dans « Les larmes se ressemblent », l'atmosphère et le lexique des « Rhénanes » d'*Alcools*, etc.

On peut dans ce recueil distinguer trois grands groupes d'images et de héros : les images qui permettent d'affirmer l'identité nationale et d'en réactualiser les composantes, celles qui servent à maintenir l'espoir, et enfin les figures dont le sens est d'appeler à la lutte.

### IMAGES DE L'IDENTITÉ NATIONALE

#### Les trois couleurs

Dans la France de 1942 sur laquelle flotte le drapeau nazi, les poèmes des *Yeux d'Elsa* plantent le drapeau national en en déclinant les trois couleurs de manière clandestine.

Le poème inaugural du recueil, « Les yeux d'Elsa », constitue les yeux bleus de la femme aimée comme paradigme\* de la France blessée. On retrouve régulièrement le **bleu** dans tout le recueil, de « La Nuit de Mai » au « Cantique à Elsa » où les yeux sont particulièrement associés au ciel (cf. « Les belles » p. 99).

Le **blanc** caractérise les femmes représentant la France (Andromède ou Louise Labé), la chanson synonyme de liberté (« Richard Cœur-de-Lion ») ou encore l'hirondelle, oiseau libre et rebelle (« Contre la poésie pure »).

Le **rouge** apparaît essentiellement dans « La Nuit de Dunkerque » (str. 14) et dans la « Plainte pour le quatrième centenaire d'un amour » (str. 5), où il qualifie la bouche de la femme aimée (p. 62).

C'est donc sous la forme du blason de la femme aimée (poème faisant l'éloge d'un personnage, en particulier du corps féminin et de ses différents aspects, très pratiqué aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles) que les trois couleurs sont déclinées.

C'est bien encore à une femme que sont attribuées ces couleurs pour la seule fois réunies dans « L'escale » (str. 3), qui associe étroitement la France à une femme enchaînée, « Étrangement parée aux couleurs de souffrance ».

## Les chansons populaires

La référence aux chansons populaires apparaît clairement dans « Plus belle que les larmes ». On reconnaît :

– « **Les lauriers sont coupés** » (str. 7 et 30)

Les signes de reconnaissance de cette classique chanson enfantine, dont l'objet est le badinage, sont significativement modifiés : l'appellation et le message de l'injonction montrent clairement que l'heure n'est plus à la légèreté comme dans la chanson originelle. Dans la str. 30, les lauriers coupés évoquent une victoire manquée, mais pas définitivement perdue : « mais il est d'autres luttes », hémistiche à comprendre également par rapport au vers suivant qui s'adresse aux « Compagnons de la Marjolaine », autre chanson.

– « **Le chevalier du guet** » (str. 30)

Autre vieille chanson populaire, le « chevalier du guet » évoque à la fois les hommes du guet, chargés de veiller à la sûreté des rues de Paris pendant la nuit, et l'amour. De nouveau il y a subversion de la chanson populaire. Les compagnons de la Marjolaine sont ici appelés au service d'amour de cette « belle que voici », la France.

– « **Dansons la capucine** » (str. 32)

Les paroles succédant au refrain montrent assez la rupture avec la chanson pseudo-enfantine (« Ma patrie est la faim la misère et l'amour »). La chanson retrouve ainsi sa portée révolutionnaire initiale, puisqu'elle n'est là qu'une version atténuée du refrain de la *Carmagnole* composée en août 1792.

Le folklore, très à la mode à cette époque où il fallait offrir au peuple français une vision rustique et naïve de l'identité française, et que dénonce clairement Aragon dans la préface (p. 29), est détourné et mis au service de l'appel à la lutte : son sens national est ainsi revivifié.

## Les grandes figures artistiques et culturelles françaises

Aragon utilise également les grandes figures françaises pour affirmer et afficher une identité nationale, ancienne et réelle, dont les valeurs vont à l'encontre de la force et de la virilité exaltées par l'occupant.

Il s'agit tout d'abord des *héros courtois*, pour lesquels le courage va de pair avec le service à la Dame, une Dame métaphorique ici :

– **Perceval** (« Chanson de récréance », str. 7) est celui qui doit franchir l'une après l'autre les étapes de la formation qui en feront le héros de la quête du Graal.

– **Lancelot** (« Lancelot », str. 12 à 16) apparaît comme l'amant tout dévoué d'une Dame non nommée, qui n'est plus la reine Guenièvre : c'est la fidélité à toute épreuve qu'incarne ce chevalier.

– **Tristan** (« Chanson de récréance », str. 4, « Lancelot », str. 16). Tristan transgresse tous les interdits pour aimer Iseult, et utilise tous ses talents pour s'en faire reconnaître. Il imite par exemple à la perfection le chant du rossignol<sup>1</sup>. Tristan représente donc le dévouement à sa passion, poussé jusqu'à la mort.

D'autres figures mythiques sont brièvement évoquées, des *couples* en particulier : le Cid et Chimène dont l'amour repose sur l'honneur (« Contre la poésie pure », str. 5 et 9), Hector et Andromaque, incarnation de la fidélité conjugale (« Contre la poésie pure », str. 4 et 9). Mais Aragon consacre un poème entier à l'histoire de deux autres couples, moins connus : Louise Labé et Olivier de Magny (« Plainte pour le quatrième centenaire d'un amour ») ; Rancé et Madame de Montbazou (« Le regard de Rancé »).

De *grandes figures françaises*, appartenant au patrimoine national, artistique et historique, sont aussi rapidement évoquées, essentiellement dans « Plus belle que les larmes » : Racine, Lamartine, Nerval, Baudelaire, Ingres, Courbet ; Roland, François I<sup>er</sup>, Duguesclin.

1. Voir plus loin, p. 84.

### L'étoile

Le recueil est placé sous le signe du poème inaugural, où le symbole de l'étoile apparaît de manière implicite. Si l'on suit la métaphore filée\* dans la dernière strophe, où la catastrophe nationale est comparée à un naufrage, tout l'espoir du « je » réside dans ces yeux, lumière qu'il voit « briller au-dessus de la mer » ; hors de portée des flammes, hors d'atteinte des naufrageurs puisque dans le ciel, les yeux d'Elsa sont identifiés à l'étoile polaire. Cette étoile, qui indique le pôle nord dans l'hémisphère nord guidait les marins en détresse. Étoile annonciatrice du matin, donc de la renaissance perpétuelle du jour et de la lumière, c'est le symbole de l'éternel retour et du principe même de la vie.

L'étoile est d'autant plus liée à la nation française qu'elle donne son nom à l'un des lieux les plus célèbres de France, la Place de l'Étoile (cf. la Préface, p. 31). Preuve que cette Place de l'Étoile désigne par métonymie\* la capitale, Paris est évoqué dans « Plus belle que les larmes » comme la « Métropole pareille à l'étoile polaire » (str. 22).

### Le bestiaire

Le bestiaire dans *Les Yeux d'Elsa* se compose largement d'oiseaux, associés à la liberté (« Richard Cœur-de-Lion », str. 9) et au poète rebelle (« Plus belle que les larmes », str. 6, « L'escale », str. 6...).

#### ● L'alouette, le rossignol et l'hirondelle

L'alouette (« La Nuit de Dunkerque », str. 12), volant très haut et très vite, aussi difficile à voir qu'à attraper, est indissociablement liée au ciel, à l'air, à l'ascension, à la liberté, et s'oppose ici à toute l'horizontalité exprimée dans le poème où dans cette nuit de cauchemar de Dunkerque s'entassent les morts.

Le rossignol (« L'escale », str. 5) est le symbole universel de la perfection du chant. Il est lié à l'amour (cf. *Roméo et Juliette*, III, 5), mais aussi à la mort et à la nuit. Cet oiseau est bien sûr métaphorique ici où la nuit est la clandestinité (cf. les éditions – clandestines – de Minuit). Dans ce contexte le rossignol (avec

l'alouette « oiseaux de France » selon Aragon, cf. « La leçon de Ribérac », p. 139) désigne le chant du poète.

L'hirondelle est habituellement considérée comme la messagère du printemps, par conséquent elle est à la fois l'éternel retour (du printemps, du soleil, du renouveau, de l'espoir) et la résurrection. C'est sous la forme vieillie de son nom qu'elle apparaît ici, l'aronde. L'hirondelle intervient dans deux des poèmes portant sur la fonction de la poésie dans ce contexte historique. « Richard Cœur-de-Lion » fait allusion à une légende : quand Richard, roi d'Angleterre, fut fait prisonnier à son retour de croisade par Léopold 1<sup>er</sup>, duc d'Autriche, Blondel de Nesle, son ménestrel favori, serait parti à sa recherche ; puis ayant découvert le château où était enfermé Richard, il s'en serait fait reconnaître en chantant une romance qu'ils avaient composée ensemble ; il serait ensuite rentré en Angleterre pour préparer sa délivrance. La romance permit ainsi au captif de reconnaître l'homme resté libre. De même, le chant national du poète (cf. tous les poètes de la Résistance, le « Chant des Partisans »), implicitement comparé à l'oiseau libre qu'est l'hirondelle, permet à tous les captifs de savoir qu'ils ne sont pas seuls, et que la délivrance se prépare pour les Français de toutes conditions. Dans « Contre la poésie pure », « l'aronde toute noire et son gorgerin clair » désigne ce même chant national, qui refuse de se plier aux exigences de l'aigle.

C'est donc dans la symbolique quasiment universelle de l'oiseau incarnant l'espoir, l'amour et le chant du poète que s'inscrit Aragon ; mais la variante est ici fortement marquée historiquement, puisque l'oiseau est indissociable de la France et de la poésie nationale.

#### ● Le phénix, la salamandre et le grillon

Trois animaux liés au feu – le phénix, la salamandre et le grillon – relèvent aussi du bestiaire dans *Les Yeux d'Elsa*. Le feu est ici destructeur, représentation bien réelle des bombardements (« La Nuit de Mai » et « La Nuit de Dunkerque »), métaphore de l'anéantissement national (cf. « Les yeux d'Elsa », « Plainte pour le quatrième centenaire d'un amour » et « Les belles ») ou reflet explicite de l'enfer (« Plus belle que les larmes »). Cependant ce feu destructeur n'est pas tout-puissant et ne peut anéantir trois animaux, symboles d'immortalité ou de chant, qui le traversent sans peur et même qui s'en nourrissent. Le

phénix (« Lancelot », str. 21), phénix de la souffrance ici, qui renaît éternellement de ses propres cendres est symbole de la résurrection. En ce qui concerne la salamandre (« Pour un chant national », str. 7), on pensait autrefois qu'elle pouvait vivre dans le feu sans y être brûlée. Quant au grillon (« Pour un chant national »), insecte chanteur, il vit dans la cendre.

## Héros mythiques et figures symboliques

### ● Andromède (« L'escale »)

Rappelons le contenu du mythe<sup>1</sup> : Andromède, fille de Céphée et de Cassiopé, est livrée à un monstre marin, enchaînée sur un rocher, nue et parée de quelques bijoux. Persée tue le monstre et épouse la jeune fille.

Aragon a repris certaines des composantes du mythe : le cadre (mer agitée, rocher escarpé), le personnage féminin (jeune femme nue, parée et enchaînée). Mais Aragon a surtout transposé ce mythe au monde moderne et à la situation nationale. Andromède personnifie la France comme victime rêvant de Paris (qui peut aussi se lire, pour la censure, comme le héros troyen Paris).

Persée est absent. Par conséquent non seulement il ne peut délivrer Andromède, mais encore il n'a pas tué Méduse aux « yeux d'argent » qui « rit », seul monstre visible de cette mise en scène moderne.

Enfin croise un bateau, dont les passagers riches et sans état d'âme considèrent Andromède avec indifférence.

Mais s'il n'y a pas Persée, il y a le rossignol qui appelle à la lutte tous les Archimèdes potentiels. Archimède, géomètre génial, est généralement connu pour le principe qu'il a découvert. On sait moins qu'il a brillamment organisé la défense de sa ville natale, Syracuse, contre les Romains qu'il tint en échec pendant trois ans grâce aux différentes machines et ruses de guerre qu'il inventa.

Cette réécriture d'Andromède est donc à la fois une peinture allégorique de la France et un appel à la lutte qui passe par le chant du rossignol et l'injonction faite aux Archimèdes virtuels.

1. Le mythe d'Andromède a été rapporté essentiellement par Ovide dans les *Métamorphoses* (Livres IV et V).

### ● Héros de tous pays

En plus des grandes figures françaises, le recueil évoque de grandes figures étrangères, essentiellement artistiques.

– **Michel-Ange et Vittoria Colonna** (« Plainte pour la mort de Madame Vittoria Colonna, marquise de Pescaire »). Surnommée la Divine, Vittoria Colonna, marquise de Pescaire (1490-1547) fut célèbre pour sa beauté, son intérêt pour les arts de son temps et ses vers. Michel-Ange l'aima passionnément et platoniquement.

– **Dante** (« Les belles », str. 6 : Francesca de Rimini et Paolo Malatesta sont des personnages de « L'Enfer »). Dante Alighieri (1265-1321) est l'auteur de la *Divine Comédie* (1300-1318), première œuvre écrite en italien (cf. « La Leçon de Ribérac », pp. 119 et 120). Il fut éperdument amoureux de Béatrice, qui devient après sa mort son inspiratrice. Suite à ses positions politiques à Florence, il vit en proscrit de 1301 à sa mort.

– **Pétrarque** (« Plus belle que les larmes », str. 12, « Les belles », avec Laure). Grand poète italien (1304-1374), son nom est associé à celui de Laure, Dame d'Avignon, dont il s'éprend de manière platonique et définitive. Il lui consacre l'essentiel de son œuvre.

Il ne fait pas de doute que ces hommes célèbres, à la fois artistes, hommes d'action dans leur pays et amoureux passionnés sont comme un miroir au propre destin d'Aragon. En outre, tous trois Italiens, ils font partie d'un patrimoine national ancien et prestigieux dont le rappel réduit à néant les ambitions viriles de l'allié d'Hitler, Mussolini.

Mais les grandes figures étrangères ne s'arrêtent pas à l'Italie. Il y a aussi bien Richard Cœur-de-Lion (roi mais aussi troubadour, 1157-1199) dans le poème du même nom, que Goethe (écrivain allemand, 1749-1832) et son héros Werther (« Plus belle que les larmes », str. 28), ou Camoëns (« Imité de Camoëns »), poète portugais (1525-1580) auteur des *Lusiades*. Tous illustrent le rôle de l'artiste dans son temps et dans le prestige culturel national.

Les images et personnages qui parcourent *Les Yeux d'Elsa* s'inscrivent donc tous parfaitement dans la perspective du recueil, qui est d'affirmer une identité nationale irréductible, de proposer une vision « résistante » de l'art et de combattre les valeurs en place liées à la barbarie ou à la lâcheté, par la revendication de valeurs « courtoises ».

## Une réflexion sur la poésie

Soixante-quatre pages de prose explicative (la préface et l'appendice) pour quatre-vingt une pages de vers : la place faite dans *Les Yeux d'Elsa* aux commentaires de l'auteur a de quoi surprendre. Et le lecteur peut être dérouté, voire rebuté par ces considérations techniques. Aragon est bien conscient du risque qu'il prend et avoue même que ses analyses de la technique poétique « sont rebutantes [...] pour la plupart des lecteurs » (p. 26). Il faut bien voir pourtant que tout ce discours d'accompagnement est indissociable du projet poétique de l'auteur et contribue à assurer la cohérence de l'œuvre.

Il est significatif que le premier paragraphe du livre soit consacré à l'évocation de l'effet produit sur Aragon par deux vers de Rimbaud, contenant une faute de syntaxe. Tout l'effet poétique de ces vers tenant précisément à cette faute. Aragon indique ainsi d'emblée l'orientation de son propos théorique : la poésie, pour lui, c'est d'abord l'effet que produit le poème sur le lecteur. Cette attention portée à la lecture paraît d'abord répondre à un souci didactique. Aragon ne fait rien d'autre par la suite que de communiquer à son propre lecteur ce qu'il a appris lui-même : un certain art de lire la poésie. Mais cet art de lire est soutenu par une véritable réflexion théorique centrée sur l'invention du texte poétique.

### UN ART DE LIRE

#### Déchiffrer les poèmes

Le rôle pédagogique de l'auteur trouve une explication dans « La Leçon de Ribérac » où Aragon évoque le « divorce » qui existe à son époque entre « la critique, la science, l'histoire et le public » : de ce fait les Français ignorent tout du « sublime moyen âge », c'est-à-dire des origines de leur culture nationale (p. 129). Aragon compense donc cette ignorance entretenue par

la société, en racontant très savamment l'histoire de la littérature médiévale, issue tout entière de la poésie des troubadours.

Cette critique des conditions sociales de la lecture de la poésie justifie partiellement le discours didactique d'Aragon. Mais celui-ci ne devient vraiment nécessaire que parce qu'il contribue à établir une lecture au second degré des poèmes du recueil. Les nécessités de la « contrebande <sup>1</sup> » obligent en effet à bien des détours : pour lire vraiment ces poèmes, il faut les confronter aux textes de commentaire, qui en donnent indirectement des clés de lecture. Ainsi Aragon précise-t-il dans une note que son historique de la littérature médiévale a une valeur symbolique : « tout ceci de nos jours a valeur de symbole et de symbole seulement » (p. 136).

L'auteur indique par là le mode d'emploi des références au Moyen Âge, qui remplissent ses poèmes.

#### Lire historiquement

Les informations historiques sont nécessaires non seulement au simple déchiffrement des poèmes, mais aussi à la perception des valeurs qu'ils impliquent. « La Leçon de Ribérac » met ainsi en évidence le rôle civilisateur de la poésie à travers l'évocation de l'amour courtois, cet idéal de vie forgé par les troubadours, et que l'auteur désigne comme « cette civilisation » que la France a donnée à l'Europe (p. 126). C'est cette civilisation que menace de faire disparaître le nazisme. Aragon indique ainsi la dimension idéologique du thème amoureux qui domine le recueil. Le genre du poème d'amour, resitué dans la perspective de l'Histoire, acquiert un sens renouvelé qui oblige à lire le lyrisme traditionnel dans le sens du combat de la Résistance. C'est ce que traduit l'association au titre du livre, caractéristique de la poésie amoureuse, du titre de la préface, emprunté à Virgile et qui oriente, lui, dans le sens d'une poésie épique (*Arma virumque cano* : « je chante les armes et l'homme »).

Mais la leçon même des troubadours enseigne que l'amour est indissociable de la poésie qui en est l'expression. Et si le chant amoureux doit assumer, en les renouvelant, les valeurs héritées du passé, il ne peut le faire qu'en se renouvelant lui-même comme

1. Voir ci-dessus p. 70.

moyen d'expression. C'est cette exigence qui motive le souci du préfacier « de situer dans le grand mouvement de la poésie française » le recueil publié (p. 27).

En effet, c'est en prenant conscience de ce qui relie ce recueil à l'histoire des formes de la poésie qu'on pourra percevoir sa nouveauté, et en faire une lecture moderne. S'il faut refaire « ce long chemin [...] du vers classique désarticulé par Hugo [...] aux surréalistes » (pp. 14-15), c'est qu'il s'agit de saisir le langage poétique des *Yeux d'Elsa* comme un prolongement de toute « l'expérience » de la poésie française, y compris la poésie contemporaine, sans « retour en arrière » (p. 27).

L'originalité revendiquée n'a pas son origine dans la fantaisie du créateur, elle n'est pas la marque de son orgueil. C'est le mouvement objectif de l'histoire de la poésie qui réclame du poète qu'une fois reconnu et assimilé l'héritage du passé, il invente à son tour un langage capable de répondre aux conditions du présent : « je ne crois aucunement faire mieux que mes devanciers, mais suis obligé par leur réussite même [...] à faire autrement » (p. 23). Le discours didactique d'Aragon rappelle ici qu'il est aussi une théorie de l'invention poétique.

## UN TRAVAIL SUR LE LANGAGE

La place réservée aux problèmes techniques de la poésie est bien surprenante, compte tenu de la date d'écriture et du dessein revendiqué d'intervenir dans le combat de la Résistance. Aragon justifiera plus tard un tel parti-pris : « si on parle des poèmes, on ne peut en parler que techniquement : ou bien on en fait d'autres <sup>1</sup> ». La poésie ne se paraphrase pas. Le commentaire n'a pas à dire ce que signifie le poème, comme si celui-ci n'avait pas déjà dit ce qu'il avait à dire. Le discours critique légitime est celui qui dit comment est fait le poème. Cette position correspond à une conception qui voit dans la création poétique un travail sur le langage, sur le matériau sonore de la langue et sur les règles qui agencent les mots entre eux.

1. *Chroniques du Bel Canto*, Skira, 1947, pp. 251-252.

La primauté donnée à la technique n'est pas la marque d'un formalisme. La technique poétique n'est pas formelle, elle est inséparable de l'implication du créateur dans l'Histoire : « l'histoire d'une poésie est celle de sa technique » (p. 13), et la rime, par exemple, est indissociable de l'évolution de la langue française (p. 152). C'est pourquoi les conditions historiques de la création, dont nous avons vu précédemment le poids qu'elles ont pour Aragon, font partie intégrante de la fabrication du poème. Elles expliquent par exemple que l'imitation est constitutive de la création. Mais, si l'activité poétique participe de l'Histoire, c'est fondamentalement parce qu'elle transforme la langue, bien commun de la collectivité.

## Maîtriser les transgressions

La transgression des « cadres fixes du langage, [des] règles de la grammaire, [des] lois du discours » produit le frémissement caractéristique de la lecture poétique : « Où la syntaxe est violée, où le mot déçoit le mouvement lyrique, où la phrase de travers se construit, là combien de fois le lecteur frémit » (p. 9). Mais, et c'est la raison de l'importance donnée à la technique, le créateur n'atteindra le maximum d'effet que s'il se rend maître de ces dérèglements. Bien loin de toute mythologie de l'inspiration poétique, Aragon soutient que la véritable liberté du poète est la « rigueur » (p. 14). Les déformations qu'il introduit dans l'usage ordinaire du langage sont des déformations réglées. Les lois de la versification ont pour but d'éviter que la liberté du poète ne soit que « licence » (p. 26). Mais les règles de la versification sont elles-mêmes à réinventer, car elles finissent par être « mécaniquement appliquées » (p. 17). Les poètes les plus grands sont ceux qui transgressent les lois poétiques pour forger, en toute rigueur, leurs propres règles.

## Une extraordinaire liberté

La conséquence de cette théorie est de procurer au poète une extraordinaire liberté. Aragon se donne en exemple et montre tout l'enrichissement de l'expression que lui permettent le double jeu des rimes dans l'organisation des strophes (pp. 18-20), ou « la rime pour l'oreille » qui rend possibles des nuances de sens inédites (p. 23), ou la « rime enjambée » qui « augmente indéfiniment le nombre des rimes françaises » (p. 143).

Une formule résume bien l'essentiel : « il n'y a poésie qu'autant qu'il y a méditation sur le langage, et à chaque pas réinvention de ce langage » (p. 14).

## LA MUSIQUE ET LE SENS

Pour Aragon, le poème n'est vraiment achevé que lorsqu'il est lu. Il le dit clairement dans les *Chroniques du Bel Canto* en 1947 (p. 246) : « Le chant [...] s'éveille précisément quand la musique et la voix se marient, quand il y a parfaite adéquation du fond et de la forme, quand cette prétendue subjectivité du poète fait écho à quelque chose en moi qui le lit, et donc devient une *objectivité* au sens propre du mot ». Cette conviction du rôle déterminant du lecteur, qui d'ailleurs caractérise la poésie moderne depuis la suppression de la ponctuation dans *Alcools* d'Apollinaire, implique essentiellement dans le discours technique une théorie du texte poétique.

### Priorité de la rime

La priorité accordée à la rime s'explique par son rôle structurant dans l'organisation d'ensemble du poème. La rime est ici bien autre chose que ce « bijou d'un sou » dont se moquait Verlaine dans son « Art poétique ». Aragon considère le poème comme une « construction sonore » (p. 24) dont la rime est l'instrument principal. La rime « trace des chemins entre les mots, elle lie, elle associe les mots d'une façon indestructible » (p. 150). Le texte s'organise tout entier en fonction de la rime (voir l'explication de « La Nuit de Mai » à partir de la rime « tremblent / semblent », pp. 19-21), et s'ordonne en une structure sonore complexe qui ménage tout un jeu de tensions et de résolutions musicales, un rythme qui garantit l'unité de l'ensemble.

### Le jeu des sons et l'équivoque du sens

Mais, Aragon le rappelle, le fond et la forme sont en « adéquation ». L'organisation sonore du poème est génératrice de sens. Ou plutôt de double sens. Car Aragon privilégie dans le jeu des sons tout ce qui favorise l'équivoque du sens, comme le

montre l'analyse dans « La Nuit de Mai » de ces strophes dédoublées par la structure des rimes de telle sorte que « la même strophe pourrait s'écrire de deux manières différentes, porter en elle deux chants suivant l'humeur du lecteur » (p. 19). Dans cette densification du sens produit par l'arrangement des rimes, Aragon retrouve et illustre à sa façon l'art ancien des troubadours, le « *trover clus* », cet « art fermé » qui entrelace les mots et les sons pour réaliser d'inextricables liaisons entre des significations contradictoires. Si Aragon avoue ne « pas avoir fini de rêver » sur « les mystères du *clus trover* » (p. 19), c'est que cet art subtil représente plus pour lui qu'un moyen de ruser avec la censure, et qu'il y voit un modèle pour tout poème véritable, la confirmation qu'il n'y a poésie que si le poème ne s'épuise pas dans une compréhension univoque, mais est prolongé par le lecteur vers un sens toujours plus complexe. L'éloge de l'« art fermé » correspond bien à la conviction du rôle décisif de la lecture : le poème contient bien du sens, mais ce sens n'est pas tout fait, c'est au lecteur de le faire.

Finalement, on voit qu'il est important de méditer les soixante-quatre pages de prose qui encadrent les poèmes. On n'y trouvera pas l'explication définitive de ceux-ci, mais l'invitation à les lire dans toute leur richesse, sans réduire en particulier leurs doubles sens à des interprétations simplistes. *Les Yeux d'Elsa* disent *en même temps* l'obscurité et la lumière, le malheur et l'amour.

## 10 Les arts poétiques

La réflexion théorique n'est pas cantonnée aux textes de commentaire. Aragon recourt aussi à un genre traditionnel en poésie : l'« art poétique ». Les « arts poétiques » sont des poèmes qui expriment, explicitement ou implicitement, une réflexion sur la poésie. C'est le cas pour trois poèmes du recueil, à la suite les uns des autres (« Richard Cœur-de-Lion », « Pour un chant national », « Contre la poésie pure »), et aussi, mais différemment, pour la quatrième partie du « Cantique à Elsa » (« Ce que dit Elsa »).

Ces arts poétiques ont trois fonctions principales : s'adressant d'abord aux autres poètes, ils visent à les convaincre d'adopter les principes d'une poésie nationale. Ils sont aussi une preuve par l'exemple de la fécondité de ces principes. Enfin, et c'est plus surprenant, ils sont un moyen de corriger ce que le discours théorique a de trop univoque.

### UNE FONCTION ARGUMENTATIVE

L'intention argumentative est évidente dans les titres de « Pour un chant national » et de « Contre la poésie pure », qui relèvent même d'une structure clairement polémique : la réflexion sur la poésie se fait dans un contexte qui nécessite des prises de position claires.

Aragon rejette implicitement dans « Contre la poésie pure » toute l'esthétique de Paul Valéry qui soutenait que le poème, n'étant que sons et rythmes, « est avant tout quelque chose qui n'a aucun sens » (*Cahiers IV*). Pour Aragon aussi, le poème est une « construction sonore », mais, on l'a vu plus haut, cela n'implique nullement qu'il n'ait rien à dire. Ce qui motive Aragon dans sa critique de Valéry, c'est que l'esthétique défendue par celui-ci est à la mode et qu'elle séduit les jeunes poètes qui ont bu à « la fontaine du rêve où meurt la mémoire » (selon la

métaphore qui, dans « Contre... », dit la nature et les effets démobilisateurs de l'esthétique valéryenne). Ces jeunes poètes qui, comme Alain Borne, auquel s'adresse directement Aragon dans « Pour un chant national », oublient le malheur présent de la patrie pour se perdre dans des mondes imaginaires où il neige « en plein mois d'août ».

Le chant national qu'Aragon oppose à ces « spécialistes du mystère » est cette poésie adaptée aux « raisons d'aimer et de vivre » propres au temps de l'Occupation, et qui saura donner « une langue à la terre / Des lèvres aux murs aux pavés ». C'est clairement une poésie de résistance au sens le plus direct du mot. Dans cette perspective, le sens du poème et la communication avec le public s'imposent comme des principes fondamentaux de la création. Le message à délivrer est clair, Aragon le formule par la voix d'Elsa : « Que ton poème soit l'espoir qui dit À suivre / Au bas du feuilleton sinistre de nos pas ».

« Richard Cœur-de-Lion » illustre, lui, l'idée qui veut que la poésie, comme un jeu d'échos, fasse communiquer le chant du poète et le cri de souffrance de son peuple. C'est tout le sens de la légende médiévale à laquelle fait référence le poème. Le troubadour Blondel, parti à la recherche du roi prisonnier parvient à le retrouver grâce à une chanson, connue d'eux seuls, qui commencée par l'un est continuée par l'autre, comme un signe de reconnaissance. Semblablement, le chant national permet au poète et à son peuple, enfermés dans cette prison qu'est devenue la France, de se reconnaître dans la même aspiration à la liberté.

### LA PREUVE PAR L'EXEMPLE

Le genre de l'art poétique permet en outre à l'auteur de démontrer par l'exemple la vertu créatrice de ses principes.

La reprise du décasyllabe de la tradition médiévale dans « Richard Cœur-de-Lion », montre, par exemple, que les structures anciennes de la langue poétique nationale sont toujours efficaces. Le vers, qui renoue avec l'esprit de *La Chanson de Roland*, donne au poème sa force affirmative, tout en montrant de quel type de poèmes le peuple prisonnier de l'Occupant a besoin.

L'intention didactique ne nuit pas non plus à l'invention poétique. « Contre la poésie pure » renouvelle ainsi le genre de la fable. Les poètes y sont représentés sous l'apparence de différentes sortes d'oiseaux chanteurs. Parmi eux, se distingue l'« aronde » (terme ancien pour « hirondelle »), symbolisant le poète résistant qui, seul, tient tête au discours de l'aigle (animal héraldique de l'Empire allemand), représentant de l'idéologie hitlérienne qui s'efforce de gagner les écrivains français à la Collaboration<sup>1</sup>. La mise en scène de l'aronde s'accompagne d'un jeu d'images original et saisissant, qui en fait l'« Andromaque du vent », puis la Chimène « D'un Cid oiseau ».

Les arts poétiques sont encore plus profondément la preuve de l'affirmation de la préface, selon laquelle la beauté poétique naît du viol de la syntaxe. Signalons, par exemple, l'ellipse de la reprise d'un infinitif normalement attendu, dans ces vers de « Richard Cœur-de-Lion » : « Je ne dois pas regarder l'hirondelle [...] / Ni s'en aller le nuage infidèle » (au lieu de : « ni regarder s'en aller »). L'ellipse a pour effet de fondre ensemble le regard du poète, le vol de l'oiseau et la fuite du nuage.

On notera encore le jeu de mots sur les noms d'Alain Borne et du troubadour Bertrand de Born, à l'origine de l'image du « pays sans borne » de la seconde strophe de « Pour un chant national ». L'image a au moins deux sens : c'est aussi bien le pays indéfini du poète contemporain, privé du sens de la Nation, que la France poétique, territoire sans frontières, où le poète moderne peut entendre la leçon du troubadour qui lui ressemble (Bertrand de Born, contemporain et ami d'Arnaud Daniel, est surtout connu pour ses poèmes politiques).

On voit que la langue poétique des « arts poétiques » ne le cède en rien aux subtilités de la poésie valéryenne. C'est peut-être là le meilleur argument du chant national dans son débat contre la poésie pure, puisqu'il montre qu'il ne lui est inférieur en rien sur le plan de l'art verbal.

1. Voir sur ce poème l'article de W. Babilas, mentionné dans la bibliographie.

## ■ NUANCER LA THÉORIE

Cependant le langage poétique qui met en valeur le message esthétique et politique n'est pas une simple parure.

La subtilité même du langage employé fait éclater l'univocité inévitable du discours didactique et nuance le ton volontiers déclamatoire du poète qui n'hésite pas, parfois, à user du style oratoire le plus traditionnel (voir par exemple, dans « Pour un chant... » : « Ô chanteurs enfiez vos narines »).

Mais surtout, lus ensemble, les arts poétiques manifestent le refus de l'auteur de simplifier à l'excès sa parole poétique, y compris quand il lui donne une portée didactique. Une volonté de clair-obscur apparaît à travers « Ce que dit Elsa » qui contredit en partie les autres textes. On est frappé d'abord par la mise en cause apparente de l'emploi métaphorique des références médiévales qu'on rencontre dans les trois autres poèmes (comme dans la plupart des textes du recueil) : « Laisse là Lancelot Laisse la Table Ronde ». L'intervention d'Elsa sonne comme un reproche contre une trop grande subtilité, au nom d'une poésie plus directement accessible, faite de « mots ordinaires ». Mais Elsa conclut elle-même sur le désir d'un poème qui fasse entendre « Un thème caché dans son thème ». Le style souhaité par Elsa n'est pas moins subtil et elle, qui plaide pour un langage simple, emploie un mot difficile (« sciomanciens » : ceux qui prédisent l'avenir en évoquant les ombres des morts).

« Ce que dit Elsa » introduit en fait le débat entre l'hermétisme et la poésie pour tous. Il apparaît clairement que ce débat, pour Aragon, ne peut se trancher en faveur de l'un ou l'autre terme. « Ce que dit Elsa » signifie finalement que, comme le dit Aragon ailleurs, le « problème de l'art fermé est plus complexe » (p. 120) que ne le considèrent les partisans de l'art clair. À l'opposition tranchée, Aragon substitue l'idée que le chant national peut être à la fois clair et obscur, suivant une tension tenue entre les deux pôles.

En définitive, on retiendra de la lecture des arts poétiques que le dessein de l'auteur n'est pas résumable dans son discours théorique. Pour être compris, il suppose la lecture entière du recueil, et exige qu'on en passe par les chemins obscurs d'une poésie vouée à dire la complexité du réel.

LE MOUVEMENT  
DU LIVRE

Le recueil semble se construire selon la courbe d'une conversion morale : du climat de détresse dans la défaite et l'obscurité, le poète passe à une affirmation, même voilée, de résistance et d'espoir. Un mouvement de conversion du négatif au positif paraît marquer l'ensemble du livre. À l'articulation du recueil, le poème « C », le plus court, pourrait être le gond sur lequel il tourne. Le franchissement de la frontière Loire fait entrer fictivement le poète dans un pays différent et magique, celui de ce légendaire médiéval qui va s'inscrire dans la deuxième partie du recueil.

Cette évolution s'accompagne-t-elle de phénomènes formels, de variations de rythme touchant l'ampleur des poèmes et la longueur des vers, d'une progression dans l'introduction de thèmes ? Certaines tendances se dessinent, que nous allons examiner.

Un simple coup d'œil sur l'ensemble du livre si on le déploie dans l'espace permet de repérer une disposition matérielle intéressante, une espèce de rythme. Si on veut bien, dans cette perspective, ôter la double enveloppe du recueil (préface d'un côté, proses de l'autre, c'est la première ; « Les yeux d'Elsa », et « Cantique à Elsa », c'est la deuxième) on voit se dessiner une variation du long et du bref dans la dimension des poèmes et dans la mesure du vers ; une alternance aussi du compact et du diffus : groupes de poèmes à forte cohérence, puis poèmes plus brefs et plus indépendants les uns des autres. Cette disposition est croisée avec des variations internes de la strophe et du vers plus fines et plus localisées.

Au total, on a une démarche à deux temps dissymétriques : à l'ample expansion du grand discours en vers succède deux fois le choix de petites formes où l'énergie poétique se concentre. Énergie de mouvement (extension), énergie de tension (concentration), deux principes croisant ici deux traditions anciennes de notre poésie lyrique : Hugo, puis Mallarmé ou Verlaine.

Dans le détail ce schéma est à nuancer, parce que les grands poèmes du recueil ne sont pas si longs que cela, parce que sur-

tout dans la poésie d'Aragon, énergie de mouvement et énergie de tension, discours en vers et densité lyrique, se distribuent au fil de tous les poèmes, longs ou courts. Enfin parce que les deux versants du recueil ne sont pas identiques. L'alternance du long et du bref, de l'homogène et du diffus, est moins claire dans le second versant. Mais, à ces réserves près, l'impression d'ensemble est bien celle décrite plus haut.

L'alternance semble relever d'un souci esthétique de variété ou d'une sorte de respiration large, puis concentrée, de l'écriture, plutôt que d'une nuance morale ou affective.

Cependant, vers la fin du recueil, « Plus belle que les larmes » et « Lancelot », deux longs poèmes en quatrains d'alexandrins, conduisent le lecteur vers les larges plages des certitudes proclamées : fidélité à l'aimée et à la France. Et la place finale du vaste « Cantique à Elsa » tend à nous faire interpréter l'ampleur comme un mouvement vers l'apothéose.

Si on passe d'une vision panoramique et globale à la découverte du livre par le lecteur, poème après poème, la logique du recueil est bien celle d'un développement linéaire, mais avec arrêts prolongés sur certains massifs. À considérer le texte sous cet angle, on rencontre successivement le poème-préface déjà signalé, les deux ensembles qui forment la matière essentielle du livre : « Nuits » et poèmes suivants (4 + 5), « Plaintes » et poèmes suivants (3 + 4), un troisième ensemble qui a sa cohérence propre (3 poèmes), et le tout dernier poème, l'ensemble de loin le plus important, « Cantique à Elsa ». De ce point de vue, les masses numériques de vers sont assez harmonieusement équilibrées : 40 vers, 342 vers, 318 vers, 230 vers, 370 vers.

Aussi bien dans le compte des vers par groupe de poèmes ou par poème, que dans la mesure de chaque vers, règnent les nombres pairs. Le recueil n'offre pas de vers de mesure impaire, et les poèmes comme les vers fonctionnent la plupart du temps à un régime binaire, celui qui domine l'histoire de la poésie française. Aragon écrit bien ici une poésie essentiellement préoccupée de lisibilité, en dépit de la contrebande\* : pour l'essentiel, il inscrit la mécanique de ses vers dans celle dont la grande tradition scolaire a imprégné la mémoire de ses lecteur potentiels. Ceci lui permet toutes sortes de jeux personnels dans le choix des mots, dans les images, dans les rythmes, mais les apparences de la tradition sont sauvées, et sans doute plus que les apparences.

## L'OUVERTURE ET LA CLÔTURE

Le recueil est fortement enserré entre le poème liminaire et le « Cantique ».

### Parentés entre le poème inaugural et le poème final

Dans les deux poèmes se déploie le même mouvement d'invocation et de dédicace à la femme aimée retrouvée. C'est le bonheur d'être enfin ensemble qui libère sans doute cette extraordinaire effusion amoureuse. Certes, dans les deux textes, émergent aussi des images du présent, la guerre, la souffrance, la mort mais pour l'essentiel c'est le bonheur et l'enthousiasme qui s'y expriment. Béatrice moderne, aux yeux qui brillent plus que l'étoile, comme Dante nous le dit, Elsa guide le poète vers un paradis intime et personnel, un paradis double : celui de la présence (« Cantique » 1) et celui du souvenir (« Cantique » 6). Les yeux réapparaissent dans le « Cantique », mais associés alors aux mains et à la chevelure : ils disent les éléments majeurs - en tout cas ceux qu'il est possible et traditionnel de nommer et de décrire - de l'expérience sensuelle du corps de la femme par l'homme qui l'aime et en est aimé. Dans la section 1 du « Cantique » affleurent même des images de grande intimité.

### Caractères propres du « Cantique »

Simple on voit d'un poème à l'autre le geste poétique se transformer : 40 vers dans le premier poème, 370 dans le dernier, presque 10 fois plus. 10 quatrains d'un côté, 74 quintils de l'autre. L'amplification touche même la strophe choisie, car le quintil, en tradition française, est un quatrain porté à un degré supérieur d'accomplissement.

On voit aussi que le « Cantique », poème de clôture, ramasse et noue toutes les images émergées au fil du recueil, en particulier autour du thème mélancolique, ou tragique, de la séparation et de la mort, et qu'il reprend et prolonge le cortège des amoureux légendaires. On voit dans ce poème l'étoile ou les étoiles se transformer en soleils, la nuit s'effacer devant le jour.

Elsa-l'amour n'est pas seulement l'étoile qui permet de retrouver son chemin dans la nuit. Elle est aussi le signe stellaire, ou céleste, qui promet le retour du jour, du soleil, et permet de l'attendre. C'est sans doute pour cela qu'aux yeux viennent s'ajouter, si l'on peut dire, les mains et la chevelure, « brasero flamboyant », « brûlante toison d'or », « mèches de feu que tu fais aux prisons ».

Le poème enfin propose, et cela n'est pas dans le texte liminaire, qu'à une écriture de l'exaltation lyrique du bonheur partagé à deux, succède une écriture poétique simple et directe préoccupée du réconfort de tous. C'est cela que matérialise l'entrée de la voix d'Elsa dans la section 4 :

Tu me dis que ces vers sont obscurs [...]   
Tu me dis Notre amour s'il inaugure un monde   
C'est un monde où l'on aime à parler simplement.

## DISTRIBUTION DES FORMES

En recherche de structures il faut être attentif à la distribution des formes dans la totalité du recueil, en faisant l'hypothèse que cette distribution est reliée à des effets de sens, mais qu'elle peut aussi jouer de certains décalages avec ces mêmes effets.

### Variations de longueur des mètres et des poèmes

Si on fait abstraction du « Cantique » dans sa position d'épilogue, le recueil s'ouvre et se ferme sur de grands poèmes en quatrains d'alexandrins, avec deux variations : la première est la petite alternance quatrains / distiques / quatrains / huitains dans le groupe des « Nuits » ; et parallèlement l'interposition d'un sonnet entre « Plus belle que les larmes » et « Lancelot ». La deuxième variation est la considérable amplification qui marque précisément ces deux derniers poèmes : 32 quatrains, puis 22. Cette marche à l'ampleur finale accompagne le passage à l'espoir dans le mouvement du livre.

Dans la courbe du premier versant du recueil (jusqu'au poème « C » inclus), on peut observer en même temps l'abréviation progressive des poèmes, et celle des mètres. Du vers de 12 syllabes,

on passe au vers de 10 syllabes trois fois, puis au vers de 8 pour le plus court des poèmes du texte. Ce mouvement vers l'abréviation se retrouve dans le deuxième versant du recueil, avant qu'il ne reprenne ampleur dans les deux poèmes de la fin : à l'ample suite des trois « Plaintes » succèdent des poèmes plus courts, et ici aussi on voit revenir le 10 syllabes et le 8 syllabes. Cela dit, d'autres faits sont intéressants, et quelques textes font problème par l'écart et l'isolement où ils sont.

## Variations de strophes

On observe d'abord l'apparition de place en place dans tout le début du recueil de la grande strophe de 8 vers, tantôt alexandrins, tantôt décasyllabes, avec chaque fois une construction différente des rimes. Ensuite, confirmant le mouvement vers plus d'ampleur, il est aisé de remarquer que, dans le deuxième versant du livre, le quatrain le cède majoritairement au quintil. Cinq fois, avec de petites variations de mètres et de rimes, cette grande strophe se déploie, sans doute pour conduire l'œil et l'oreille par anticipation aux 74 quintils du « Cantique ». Symétries relatives, équilibres, contrastes, et aussi croisements et décalages, tels sont les principaux effets recherchés dans le recueil.

Dans cette même ligne de recherche, de petits sous-ensembles se laissent discerner : ainsi les 5 quatrains de décasyllabes de « Fêtes galantes » et les 7 quatrains de décasyllabes de « Les larmes se ressemblent » encadrent les 5 huitains de décasyllabes de « Les folies-Giboulées ». Il y a ici une cellule homogène, signalée aussi par la séquence des titres : les « Fêtes » tournent aux « Folies » et tout finit dans les « larmes ».

## Contrastes de formes et de thèmes

Ainsi le sonnet « Imité de Camoëns » fait rupture fortement par sa brièveté avec les deux très longs poèmes qui l'encadrent, bien qu'ils aient tous pour point commun d'être en alexandrins. Le contraste est accentué du fait que ce sonnet paraît orienter soudain l'esprit du lecteur vers des perspectives très spéculatives et pas militantes du tout.

Ainsi la troisième « Plainte » est formellement et thématiquement différente des deux premières, quoique reliée par le

quintil à la « Plainte » précédente ; telle quelle, elle anticipe sur la chanson de « Richard » (p. 73) qui monte des prisons. Inversement, la « Chanson de récréance », qui est reliée aux « Plaintes » par le quintil et les continue par la thématique amoureuse, sur le mode du retour de l'amour et de la vie, en même temps fait contraste avec les trois poèmes suivants où il est question non pas de plaisir et d'oubli, mais de résistance et de lutte collectives jusque par la poésie.

Il faut en outre remarquer, ce qui montre à quel point formes et thèmes s'entre-tissent, en continuité et contrastes, que la « Chanson de récréance » est écrite, quoique chanson, dans la grande strophe du quintil d'alexandrins ; et qu'après tout elle exprime, après les déplorations mélancoliques ou funèbres, une conversion au positif du sentiment amoureux, ce en quoi elle reprend, à l'échelle de ce segment du recueil, le mouvement qui paraît marquer l'ensemble du livre.

## Le poème « C », un point d'articulation

J'ai déjà dit (p. 97) à quel point l'œil est attiré à la fin du premier versant du recueil par les 9 distiques (groupes de deux vers) en octosyllabes du poème « C ». C'est de loin le plus court poème du livre, le seul vraiment en octosyllabes (si on écarte « Pour un chant national » qui n'est pas un poème sur un seul mètre), et il est presque au centre du recueil. Il est le poème sur lequel le recueil pivote. Ses premiers mots, « J'ai traversé les ponts de Cé », renvoient aux commencements chronologiques du recueil quelque part entre les combats, la défaite, la débâcle, et l'exil, c'est-à-dire au point de passage entre les deux premières « Nuits » et les deux suivantes. Toute une part des images qu'il présente reprend d'ailleurs des images analogues dans les deux premières « Nuits ». Mais le poème est lieu de passage vers la seconde partie du recueil. Sauf le distique, la forme du poème, qui est celle d'une laisse (suite continue) de 18 octosyllabes monorimes, à la limite de l'assonance\*, va dans le même sens de l'évocation emblématique du pays des vieux poèmes courtois.

## Le délaissement

Enfin, l'avant-dernier vers du poème « C » introduit dans le recueil ici, exactement ici, le motif de la « délaissée », du délaissement, dont de grandes images vont venir décliner ensuite tous les modes : Andromède d'abord (« L'Escale »), abandonnée un temps, et peut-être définitivement, mais aussi Louise Labé (« Plainte » 1), laissée sur les rives de Saône par un amant miréel, mi de littérature ; Vittoria Colonna (« Plainte » 2), est à la fois délaissée par un mari aimé, et délaissante, par sa propre mort, ici déplorée magnifiquement ; les femmes de France (« Plainte » 3) sont délaissées par leurs hommes qu'on emprisonne, torture et tue ; Andromaque, la veuve, est une des abandonnées les plus poignantes. Et enfin, par un retournement surprenant, Rancé\* (« Le regard de Rancé »), est à son tour abandonné, laissé par la duchesse morte. Ce motif semble ici s'avouer pour ce qu'il est, la peur, l'effroyable peur de perdre qui on aime :

Un soir j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle (p. 108.)

L'ambivalence des voix dans « Plainte pour la mort de Madame Vittoria Colonna » est remarquable : on peut dire que le poète dont la voix se fait aussi entendre est à la fois le mari qui meurt et abandonne, et l'amant que la femme inconsolable abandonne à son tour. Il est étonnant de constater que dans un poème qui célèbre une femme restée illustre parce qu'inconsolable de son délaissement, l'accent soit déplacé sur la souffrance de l'homme, des hommes qu'elle délaisse à son tour. Ajoutons que Louise Labé, comme Vittoria Colonna, comme Rancé, après avoir été délaissés, se sont jetés dans des activités intellectuelles ou spirituelles, créatrices et fondatrices.

Les grandes images des amants en couple et heureux sont secrètement taraudées par cette promesse de l'abandon et de la solitude à venir, quelle qu'en soit la cause. Dans ce thème obsédant de l'abandon, que la vie l'apporte ou que les hommes le provoquent, et dans la mélancolie profonde qu'il véhicule, se résument à merveille tous les malheurs du temps.

## 12 La phrase, le vers, la strophe

On a pu voir à plusieurs reprises jusqu'ici l'importance capitale qu'Aragon attache aux différents aspects de son écriture du vers et du poème. Presque comme s'il s'était appliqué à attirer (détourner ?) l'attention du lecteur sur la virtuosité métrique, sur la complexité de la rime, sur le raffinement de la strophe, sur la flamboyance des images, et sur la théorie qu'il en fait. Il invente ainsi les instruments de ce « langage fermé » dont il se prévaut, et le rend visible en même temps, par les préfaces et autres textes d'accompagnement, ce qui revient en partie à le déverrouiller. Il faut donc regarder de près les principaux éléments de ce langage poétique.

### LA PHRASE ET L'ORDRE DES MOTS DANS LE VERS

Par rapport à la langue écrite courante du français, il y a dans cette poésie quelques particularités : la grammaire de la langue dans le texte de poésie est marquée par des habitudes inégalement exploitées par les poètes. Ainsi les liens logiques et grammaticaux entre les phrases sont réduits à peu de chose en poésie contemporaine. C'est une tendance nette dans les poèmes des *Yeux d'Elsa*, où l'on voit très souvent la phrase se calquer sur les limites du vers et s'y enfermer. On observe donc dans le livre beaucoup de phrases grammaticalement simples et juxtaposées. De même, les poètes pratiquent, parfois jusqu'à l'obscurité, l'inversion. Aragon n'y manque pas. Nombreux en sont les exemples :

Au disparu pourquoi rester fidèle (p. 80)

ou

Si l'oiseau blessé la source méprise (p. 81.)

Mais il s'agit plutôt pour lui de jouer sur le déplacement toujours possible dans la phrase de groupes complément prépositionnel. Les phrases comme « L'ombre de Bérénice est plus que

Rome grande » sont finalement rares, et souvent autorisées par le souvenir d'un modèle littéraire antérieur. Au total, de ce point de vue, la langue d'Aragon dans ce livre est fondamentalement sans trop d'artifices ni de contorsions. C'est en partie la conséquence des choix faits par lui sur la rime, qui facilitent la souplesse d'écriture. Il en sera question plus loin.

Meis dans la seconde partie du recueil, où thèmes et images médiévaux entrent dans le poème, la phrase joue parfois à se faire ancienne, en particulier par la suppression du déterminant devant le groupe nominal : ainsi « neige », et non « la neige » dans :

Neige qu'on voit en plein mois d'août (p. 75)

ou

Ce que je chérissais jadis a tant changé  
Qu'on dirait autre aimer et comme autre doulour (p. 88.)

## Une poésie non ponctuée

Dans la tradition officialisée par Apollinaire, Aragon, pour qui Apollinaire est un modèle dix fois proclamé, écrit une poésie non ponctuée par les signes graphiques de la ponctuation. Ceci renforce la tendance de la phrase à être aussi simple et aussi courte que possible (sinon elle est construite et soutenue par des éléments d'organisation rhétorique très visibles), et la tendance de cette langue à être une langue aussi « naturelle » que possible. On peut voir qu'en conséquence les re-départs de phrase, quand ils ont lieu à l'intérieur d'un vers, sont toujours signalés par une majuscule initiale. Autre conséquence : la diction du vers est fondée sur des articulations métriques, propres au vers, avant de l'être sur des articulations de syntaxe propres à la phrase.

## LE MÈTRE, LE VERS

L'élément déterminant dans la langue poétique, au sens restreint et strictement technique du mot, est le mètre, c'est-à-dire le nombre et la nature exacte des syllabes selon les vers<sup>1</sup>.

1. En poésie française, les mètres peuvent être très divers. Ils peuvent aller d'une seule syllabe (monosyllabe) à seize, dix-huit, voire vingt syllabes. Les plus fréquents, toutefois, sont l'alexandrin (12 syllabes), l'octosyllabe (8 syllabes) et le décasyllabe (10 syllabes).

## Répartition des mètres

Le recueil *Les Yeux d'Elsa* offre 897 alexandrins, 232 décasyllabes, 153 octosyllabes, et 12 vers de 6 syllabes ou hexasyllabes (dont 10 en système avec un autre mètre dans un seul poème) ; à quoi il faut ajouter dans « Pour un chant national », 10 fois une ligne et demie de prose partiellement métrée.

L'octosyllabe est le plus ancien vers français régulier ; le décasyllabe a pris le relais, déjà au Moyen Âge, puis l'alexandrin, qui prend son véritable essor au XVI<sup>e</sup> siècle, et fait régresser très vite ce dernier. La répartition observée ici est en accord avec la pratique des grands poètes contemporains, l'alexandrin ayant conquis définitivement depuis longtemps cette position dominante qu'il a dans le recueil.

## Compte du nombre de syllabes

Les vers d'Aragon sont faits dans une stricte conformité aux règles classiques du compte syllabique. En particulier les règles sur le compte syllabique du « e » dit muet, aussi bien à la rime que dans le vers, et en particulier à la césure, sont scrupuleusement observées<sup>1</sup>. En outre, Aragon, parce qu'il a choisi d'écrire une poésie de tradition classique, observe toutes les diérèses<sup>2</sup> dont cette tradition lui donne la liste cent fois vérifiée et pratiquement obligatoire : *sérieux, quotidiens, héliotropes, constellation, passion, violon, perfection, damnation, italien, musicien, radio*, et même « *saints Sébastiens* », autant d'exemples de mots dans lesquels la séquence voyelle + voyelle est comptée obligatoirement pour deux syllabes métriques. La diérèse permet au poète, qui aime les mots longs, de les allonger souvent un peu plus, ou de faire des mots longs avec des mots de longueur moyenne. Rares sont les exemples du traitement inverse, de synérèse au sens strict du mot, c'est-à-dire annulation d'une

1. À la rime, le « e » muet n'est jamais compté comme une syllabe. Dans le vers, le « e » muet est compté comme une syllabe dans deux cas : seulement lorsqu'il est placé entre deux consonnes à l'intérieur d'un mot (ex : fran/che/ment) ; et lorsque, placé en fin de mot, il est suivi d'un mot commençant par une consonne ou par un « h » aspiré (ex : L'on/dé/frui/sselle/de... ou la/hé/ros...)

2. Diérèse : prononciation distincte de deux voyelles proches qui, dans l'usage courant, sont fondues en une seule syllabe. On prononcera par exemple sté/wéux en 3 syllabes, wia/lon en 3 syllabes, etc.

diérèse pourtant tenue pour obligatoire par la tradition. Voir cependant dans « Cantique à Elsa » 4, le vers :

Les ruines à midi ne sont que des décombres (p. 103)

où les deux voyelles en hiatus (ui) du mot *ruine* sont prononcées comme une seule syllabe métrique, alors que la diérèse y est étymologique.

## Pratique de la césure <sup>1</sup>

### ● La césure dans le décasyllabe

Le décasyllabe utilise classiquement deux positions de césure, et plus rarement une troisième. Si on pose en principe que la césure ne passe pas à l'intérieur d'un mot, et si on se laisse guider pour l'identifier par des groupes syntaxiques cohérents et récurrents, et si on regarde de près ensuite deux poèmes comme « Fêtes galantes » et « Les larmes se ressemblent », on constate qu'Aragon joue très souplesment de la césure en 4<sup>e</sup> ou en 5<sup>e</sup> position. Beaucoup plus rarement de la césure en 6<sup>e</sup>, par exemple en position préfinale de poème :

On voit périlcliter / les valeurs sûres (6/4)  
Et fuir la vie / à la six - quatre -deux (4/6)  
(« Fêtes galantes », p. 50)

ou

Le pas des pelotons / à la relève (6/4)  
Faisait frémir / le silence rhénan (4/6)  
(« Les larmes se ressemblent », p. 54)

exactement comme une annonce de fin, comme une sorte de pas suspendu, de figure d'écart (faible), résolu par l'accord parfait du retour à la césure la plus fréquente dans le dernier vers.

On constate aussi que peu nombreux, et isolés, sont les vers que l'on peut dire amorphes, sans césure nette, de ce point de vue, comme :

On voit des voitures à gazogène  
[...]  
On voit des demoiselles dévoyées  
(« Fêtes galantes », p. 49)

1. Césure : pause à l'intérieur d'un vers. En poésie française la césure coupe le vers long en hémistiches.

ou dans « Les larmes se ressemblent » :

Malgré le jeune vin blanc des coteaux  
[...]  
Qui peut dire où la mémoire commence  
Qui peut dire où le temps présent finit (pp. 53-54.)

Ici le strict parallélisme syntaxique (« Qui peut dire ») tient lieu de structuration métrique.

### ● La césure dans l'alexandrin

Quant à l'alexandrin, Aragon le fait lui aussi quasiment toujours selon les conventions classiques, assouplies et complétées harmonieusement par la pratique des poètes romantiques. En particulier, Aragon ne continue pas ici les techniques d'Apollinaire, auxquelles il reviendra plus tard, du vers faux un peu, et exprès <sup>1</sup>. Si on examine « Cantique à Elsa », on voit que sur 296 alexandrins, 21 ou 22 sont d'un modèle un peu en écart sur la forme très classique de l'alexandrin à césure après la 6<sup>e</sup> syllabe.

Le « Cantique à Elsa » comporte des écarts marqués dans quelques vers ; certains appellent une lecture unie comme des vers amorphes, le cas extrême étant une sorte de prose à douze syllabes :

De Madame la Duchesse de Montbazon (p. 107.)

Dans « Elsa-valse », quatre fois de suite deux strophes juxtaposent trois alexandrins tétramétriques\* modélisés sur le rythme de la valse, et deux vers (un octosyllabe, et à nouveau un alexandrin) marqués tous les deux par une rupture de concordance et de symétrie :

Vaisons-la      comme on saute un mur  
Ton nom s'y murmure      Elsa valse      et valsera (p. 110)

rythme décalé pour vers sans césure et correspondant à un deuxième temps sans doute dans la configuration de la danse.

Finalement, c'est encore dans les « Nuits » que se produisent le plus grand nombre d'écarts à la régularité. Par exemple, deux vers comme :

1. Ainsi le poème d'Alcools « Les colchiques » comporte plusieurs vers de 13 ou même 14 syllabes selon un compte syllabique traditionnel, mais de 12 si l'on élide un ou plusieurs e muets, notamment à l'hémistiche, si bien que la diction hésite :

Ils cueillent les colchiques) qui sont comme les mères  
Filles) de leurs filles) et sont couleur de tes paupières

et A-t-il fait nuit si parfaitement nuit jamais (p. 38)

Passe-t-il toujours des charrettes de légumes (p. 44)

du fait du déplacement des coupes rythmiques basculent dans la prose. Le premier garde par la répétition du mot « nuit » quelque chose de la forme vers. Le second est une de ces lignes de prose nue qui produisent un effet marqué du fait de la simplicité de leurs éléments et de leur relatif isolement dans un environnement métrique et harmonique puissant. Voir aussi dans « La Nuit de Mai », strophe 2, la séquence d'un parfait trimètre romantique\* et d'un vers-prose, ici aussi par effacement de la césure et déplacement des coupes rythmiques :

Un aéro / dit son rosaire / et te balance  
Une fusée au-dessus d'Ablain Saint-Nazaire. (p. 37)

## LA STROPHE

Les analyses du vers prennent tout leur sens évidemment par rapport au cadre de la strophe, l'ensemble des systèmes strophiques du recueil. Tous les poèmes, ici, sont de forme strophique, ce qui est à prendre sans doute comme un hommage à l'ancienne poésie lyrique française, qui est, d'abord uniquement, puis, depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle, majoritairement strophique.

### L'agencement des vers

Ici aussi nous avons une poésie sous le signe du pair. 14 pièces sont sur la base de strophes de 2, 4 et 8 vers. Ajoutons le sonnet, forme fixe de 14 vers. 6 poèmes seulement adoptent la strophe impaire du quintil. Un grand nombre de fois, essentiellement dans les longs poèmes, le nombre des strophes est pair.

La diversité des strophes n'est pas très grande ; mais on voit aussi que le poète y a multiplié les schémas de rimes, et les combinaisons de vers. Distiques\* et quatrains sont isométriques (de même mesure), les quintils<sup>1</sup> combinent souvent entre eux par la rime deux vers de mesure différente.

1. Quintil : strophe de cinq vers.

Trois quintils utilisent ainsi des dispositifs de vers assez originaux : le plus banal est celui qui combine quatre alexandrins et un hexasyllabe (« Plainte pour le Grand Descort de France »), plus rare est le schéma de « Cantique » : 3 alexandrins + 1 octosyllabe + 1 alexandrin ; encore plus rare celui de « Contre la poésie pure » : 1 décasyllabe + 3 alexandrins + 1 octosyllabe.

Les strophes n'enjambent presque jamais sur une autre strophe.

## Les schémas de rimes

C'est surtout dans les schémas de rimes qu'il y a une considérable variation d'un poème à l'autre.

– « La Nuit de Dunkerque », distique, ouvre sur une rime féminine, mais qui est, dans le système nouveau, vocalique ; comme on le voit dès le 2<sup>e</sup> distique avec la rime *varechs / évêque*, et il fait alterner jusqu'au bout rimes vocaliques\* et rimes consonantiques\*, le poème se fermant sur un couple de rimes consonantiques. Équilibre parfait.

L'autre poème écrit en distiques, le très crucial « C », est construit comme une laisse monorime (suite continue à une seule rime) de 18 vers alignés sur une riche rime vocalique\*.

– Les poèmes en quatrains adoptent deux dispositifs très réguliers : l'un, très minoritaire, en accord avec le souffle, l'alacrité, le mouvement en avant, la combativité presque heureuse du texte de « Plus belle que les larmes », est un dispositif de rimes « croisées\* ». 32 fois la figure consonne / voyelle / consonne / voyelle ; mais plusieurs strophes bousculent le dispositif initial. L'autre dispositif a les caractères d'un système officiel. C'est la configuration, respectée strictement, en rimes « embrassées\* », avec alternance consonne / voyelle / voyelle / consonne, d'une part, et voyelle / consonne / consonne / voyelle d'autre part. C'est la configuration de « Les yeux d'Elsa », de « La Nuit de Mai », de « La Nuit d'Exil », et de « Lancelot ». Pour les quatrains de vers décasyllabiques en revanche, le dispositif est, trois fois, en rimes croisées. Sans doute le vers plus court, et la tension satirique, affective, ou de combativité, explique-t-elle ce choix. L'autre dispositif paraît mieux convenir au ton plus purement lyrique, par le différé et l'attente plus longue de la rime d'écho du premier vers, et par l'expansion donnée entre-temps à la double rime centrale, surtout si des chaînes de sons dans le vers viennent en outre

nourrir ces effets. Il y a un lien métaphorique de la rime « croisée » à l'esprit de croisade, et de la rime « embrassée » au climat de repli sur le bonheur intime, ou sur la souffrance personnelle.

– Dans les huitains, quatre dans le recueil, et à des places qui paraissent très concertées, à chaque fois le dispositif de rimes est traité un peu différemment, avec une subtile recherche.

– Les quintils varient aussi les schémas de rimes, le plus concerté étant « Plainte pour le Grand Descort de France » (voir la préface).

On peut dire, en conclusion, que, dans « Les Yeux d'Elsa », chaque poème a sa physionomie propre, grâce à la variation très travaillée des mètres, mais surtout des systèmes de strophes et de rimes.

## 13 La rime

Lorsqu'Aragon parle de ses vers de ces années-là, outre les procédés généraux de la contrebande\*, il pense surtout à son travail sur la rime. Sans doute parce que dans sa mémoire proche de dadaïste\* et de surréaliste\*, la rime est le comble de l'inacceptable : la rime c'est Anna de Noailles, Paul Valéry, Edmond Rostand ou Déroulède. C'est peut-être la partie la plus vieillie, la plus mécanisée du vers. Pourtant, lorsque en 1939 il se remet à écrire des vers dans la perspective vite reconnue de réactiver la mémoire collective, et de construire une contrebande, il se décide tout de suite pour une poésie de forme régulière, et de ce point de vue il ne peut pas laisser la rime de côté.

Mais il va travailler – et s'en expliquer – dans deux grandes directions : d'une part en posant le principe que peuvent figurer à la rime pratiquement tous les termes du lexique, d'autre part en englobant le travail sur la rime dans des recherches systématiques sur le matériau et l'architecture phonique des vers. Ce qu'il désignera plus tard comme « ce goût de l'orchestration auquel trop souvent je cède ».

### TOUT LE DICTIONNAIRE

La rime est donc cardinale dans cette poésie. Elle est presque toujours riche, ou très riche\*. Et les phonèmes\* qui s'y rencontrent sont souvent anticipés (ou continués) dans le vers par des phonèmes (ou des groupes de phonèmes) identiques, ou apparentés.

L'idée, dont Aragon n'est pas propriétaire (il faut chercher ici aussi du côté d'Apollinaire), est donc l'ouverture de la rime à la totalité théorique des mots du français. Il ne faut pas se faire d'idées fausses : la disproportion dans le lexique est telle, et aussi sur un autre plan, le poids de l'habitude d'avoir un mot « plein » à la rime est si grand qu'on ne trouvera pas énormément d'adverbes, de pronoms, de déterminants, ou de formes du verbe *être* ou du verbe *avoir* dans leurs valeurs de verbes à tout faire. Voir tout de même, au fil des poèmes, *hélas*, *où*, *eurent*, *êtes*,

on, mais, veux-tu, avant, etc. Noms, adjectifs, et verbes de valeur pleine sont l'essentiel.

Mais il suffit de regarder les rimes de « La Nuit en plein midi », ou de « Folies-Giboulées » pour voir défiler en fin de vers (et aussi en écho à l'intérieur) toute une population d'éléments hétéroclites, qui dans le cas précis réfèrent à une situation vécue du mouvement permanent et incohérent de tout le manège social, dans laquelle le caractère hétéroclite est le trait dominant des objets et des comportements : *miniatures / dés / Architectures / caricature / orchidées / abcd / stucatures / accoudée // figurines / gris-gris / Lohengrin / chagrine / Marie / Walkyries / Fornarine / mari*, etc. Noms propres, mots techniques, mots savants, mots familiers ou exotiques, tout est bon. Mots anciens et mots d'aujourd'hui, mots compliqués ou rares et mots ordinaires, mots de belle langue et mots de tous les jours sont ainsi appariés.

## TOUTES LES FORMES DE RIMES

À côté de cette volonté affichée de mettre tout le dictionnaire à la fenêtre, les recherches sur des formes de rimes adaptées de la grande rhétorique sont au total assez peu de choses : rimes complexes\*, rimes enjambées\*, ou les deux à la fois.

La rime complexe est celle qui apparie avec un mot de plusieurs syllabes la séquence des sons qui le constituent, mais réalisés dans plusieurs autres mots de la langue à la suite. L'inverse est aussi possible. Voir « La Nuit de Dunkerque » : « étoffe usée-refusée » et « faiblesse eurent-blessure ».

La rime enjambée, qui n'est possible que dans un système de rimes consonantiques, consiste à laisser à la fin du vers la voyelle tonique de la rime dans une fin de mot, et à reporter au début du vers suivant la consonne ou les consonnes prononcées qui achèvent la rime, mais à l'initiale d'un tout autre mot ; en voici le relevé complet :

« Les Yeux d'Elsa »,

v. 22-23 : hél[as + Tr]op / astres

« La Nuit de Mai »,

v. 22-23 : hél[ice + Q]ui / risque

« La Nuit de Dunkerque »,

v. 27-28 : ver[re ou + J] / vin rouge

v. 31-32 : s'embar[quèrent + Q]ui / Dunkerque

« La Nuit d'Exil »,

v. 22-23 : col[ombes + R]ien / L'ombre

« L'Escale »,

v. 36-37 : Andro[mède / mais + De] / remèdes...

« Pour un chant national »,

3<sup>e</sup> strophe : Chéhéra[zade / brise A + d] / croisade

La rime enjambée est une trouvaille. Mais on peut douter de sa perception effective. En effet elle suppose une liaison syntaxique et rythmique très étroite d'une fin de vers sur le début du vers suivant, ce qui n'est pas souvent le cas, et de toute façon, elle s'inscrit trop contre les règles de la diction et de la forme du vers pour pouvoir être réalisée sans artifice.

On voit bien le double intérêt de ces recherches : d'une part le monde entier est convoqué par la rime dans le poème pour des rencontres parfois cocasses, parfois inattendues ; d'autre part Aragon fait tout pour que la langue des vers, même si elle reste largement une langue écrite, soit une langue moderne et naturelle. Il est évidemment question aussi dans tout cela d'harmonie et de plaisir pour l'oreille et l'esprit, par exemple lorsqu'un couple de rimes traditionnelles et attendues est contrasté avec une tierce rime rare qui le fait passer. Sur tous ces points, relire les textes en prose qui ouvrent et ferment le recueil.

## LE PRINCIPE D'ALTERNANCE

Reste à dire un mot du principe de base de tout cet agencement. La rime est un être de son, un être de sens, mais c'est aussi un objet que la tradition française a codifié dans un système d'alternances : les alternances phoniques, les oppositions sémantiques, les différenciations ou les appariements\* quantitatifs n'ont rien d'obligatoire. Mais l'alternance de fond rimes féminines\* / rimes masculines\*, stricte dans les poèmes en vers suivis, répartie un peu différemment dans les divers types de strophes,

telle qu'elle a été fixée au XVI<sup>e</sup> siècle, est devenue une règle de fer respectée par tous les poètes.

À mesure toutefois que le temps passe, les oppositions de prononciation vivantes dans la langue que cette règle codifiait à l'origine (en gros des fins de mots à « e » muet non encore complètement disparu de la prononciation, opposées à des fins de mots sans « e » muet) sont devenues vides ; oppositions purement graphiques et pour l'œil. Un peu comme si la langue des vers avait maintenu sur ce point, artificiellement, et pendant longtemps, une fiction de prononciation. C'est Apollinaire qui change radicalement la règle du jeu, en décidant de substituer à cette opposition archaïque et morte une opposition voyelle / consonne, qui a le mérite de rendre d'un coup la prononciation de la poésie à la langue vivante, et à l'oreille.

Aragon emboîte le pas, et adopte pour l'essentiel dans sa poésie régulière cette alternance. L'alternance ancienne n'est pas forcément complètement éliminée. Mais il est clair que l'alternance dominante, et réellement pertinente, est désormais pour lui celle-là. Pour prendre un exemple simple, dans le poème « Les larmes se ressemblent », on pourrait lire les strophes 2-3-4-6 et 7 comme faisant jouer la vieille opposition entre rimes féminines et rimes masculines. Mais la strophe 1 et la strophe 5 ne peuvent pas être lues ainsi<sup>1</sup>, elles bloquent donc cette lecture archaïque, et du même coup, elles projettent sur les cinq autres strophes la lecture moderne qui est la bonne.

Il ne faut pas oublier que la langue de la poésie régulière en français diffère de la langue de tous les jours, attirant ainsi l'attention sur le matériau linguistique lui-même. Dans la langue de tous les jours, 80 % des mots se terminent par des consonnes prononcées, 20 % par des voyelles. Or en poésie, la rime entraîne une répartition 50/50, à peine modifiée par quelques strophes à nombre de vers impair. Aragon s'inscrit dans ce schéma, mais si l'on compte dans le détail, on découvre que chez lui le nombre de finales consonnes à la rime est un peu plus élevé que celui de finales voyelles.

Indice de plus que, tout en écrivant une langue de poète, Aragon vise aussi à retrouver en partie, sur ce terrain aussi, la langue naturelle vivante.

1. Dans la strophe 1 : « étouffés », rime masculine et « filles-fées », rime féminine. Dans la strophe 5 : « m'émurent », rime féminine et « murs », rime masculine.

## 14 Les sons et les structures de répétition

Quand un poète écrit, comme c'est le cas pour *Les Yeux d'Elsa*, de la poésie de tradition classique en français, les contraintes qui règlent le mètre, la rime, éventuellement la strophe, ne sont pas élastiques, ni facultatives. En revanche, on constate qu'en poésie contemporaine surtout, les poètes parfois s'imposent des contraintes facultatives ou, mais c'est la même chose, laissent jouer souvent librement la logique des mécanismes de la langue des vers, qui est celle de la répétition, de l'écho. Et cela à deux niveaux : celui des sons, celui des constructions.

Les sons, à l'échelle du segment de vers, du vers, parfois de la strophe ; les constructions, à l'échelle d'un groupe de strophes, d'un segment de poème, parfois d'un poème entier.

Si les parallélismes peuvent presque toujours être mis en relation avec des effets de sens, généralement célébration, adjuration, tension émotive, les plus ou moins longues chaînes de sons ne peuvent, elles, être interprétées qu'avec beaucoup de prudence.

### LES SONS

Dans toute son œuvre poétique, Aragon laisse volontiers s'écrire dans ses poèmes une langue qui procède par associations sonores, et par séries d'associations.

#### Les allitérations

Ainsi, dans le poème « Les Yeux d'Elsa », on rencontre, sans doute en accord avec le mouvement de célébration, et de dédicace enthousiaste qui le marque, des enchaînements de sons très nombreux :

*bleu / blés* let au vers précédent le groupe *bl* dans *tablier*  
*Mère / lumière / mouillée*

prisme / poignant / point / pleurs  
mois / Mai / mots  
marin / meurt / mer, mois, etc.

Il s'agit ici de suites de sons qui procèdent par consonnes identiques (parfois simplement proches) à la même place, ou à des places différentes, dans deux ou plusieurs mots, sur un demi-vers, ou sur un vers. C'est ce que l'on appelle « allitérations ». On remarque que la valeur sonore de ces consonnes dépend en partie des autres consonnes, et aussi des voyelles qui sont en contact avec elles. On voit aussi qu'il serait aventureux de relier ces faits à des significations précises.

Le même phénomène peut être utilisé pour associer dans un vers deux mots dans des positions privilégiées (initiale, hémistiche, finale), et aussi pour esquisser un jeu sur les significations. Par exemple, à la strophe 3 du poème « Les Yeux d'Elsa », l'association *lui / luit* dans un environnement où domine par ailleurs une allitération en [l] : *clairs / lui / lorsque / longue / larme / luit... jaloux / ciel / pluie*. Par exemple aussi, à la strophe 8, la jolie trouvaille *filet / filantes*, deux mots en position forte dans le vers, dont le rapprochement produit la métaphore, « le filet des étoiles », et amorce la grande comparaison du dernier vers qui associe l'atmosphère dramatique à la splendeur : « Comme un marin qui meurt en mer en plein mois d'août » (p. 34).

## Les assonances

On retrouve bien sûr des effets du même ordre dans l'autre grande catégorie des associations phoniques, celle des associations de voyelles identiques, ou proches, les « assonances\* ». Pour les recherches de ce type, le travail est le plus souvent double : associations, répétitions, échos, mais aussi contrastes, par exemple entre voyelles fermées et voyelles ouvertes. Ainsi on peut dire que dans la strophe 1 de ce même poème, les vers 1 et 4, qui riment entre eux, opposent vocaliquement leurs voyelles plutôt ouvertes, et d'arrière, aux voyelles plutôt fermées, et d'avant, des vers 2 et 3.

Enfin, on remarquera que allitérations et assonances sont parfois et logiquement associées avec des répétitions de construction. Ainsi, ici, les suites :

Tes yeux sont si profonds qu'... boire  
Tes yeux sont si profonds que... mémoire

[...]  
Tes yeux plus clairs que lui... luit  
Tes yeux jaloux... ciel... pluie

Inversement, on peut dire que partout où l'on rencontre des faits de parallélisme morphosyntaxique<sup>1</sup>, ces parallélismes déterminent au surplus des associations, parfois très complexes, de sonorités consonnes et voyelles, ou groupes de consonnes et de voyelles. Globalement ces recherches sont donc des recherches d'insistance, de soulignement, d'orchestration, et il est souvent difficile de prétendre y lire des significations précises. Cependant la facilité à articuler, ou au contraire l'accumulation de difficultés articulatoires peuvent être mises généralement en relation avec des sentiments ou des états affectifs. Et on peut en dire autant des oppositions entre voyelles ouvertes et fermées, aiguës et graves.

Évidemment, pour que toutes ces associations ou tous ces enchaînements accèdent au statut du fait ou de l'effet poétique, il est nécessaire qu'ils se produisent avec une certaine insistance. Par ailleurs, on voudrait croire que ces faits ne sont jamais de l'ordre de la virtuosité gratuite dans un recueil de vers où virtuosité et gratuité ne sont pas vraiment de saison.

## LES CONSTRUCTIONS

C'est presque à tout le recueil qu'il faut s'intéresser ici. Les répétitions et parallélismes dont il s'agit s'entendent de segments de longueur semblable. Les éléments d'une même séquence syntaxique sont ainsi répétés un certain nombre de fois, soit à l'identique soit avec de petites variations ; ceci dans une même strophe, ou sur plusieurs, et à des places variables, le plus souvent identiques. On trouve différents exemples du procédé dans « Cantique à Elsa ».

### Répétition partielle

La répétition partielle la plus simple est la reprise de « treize ans » dans les dernières strophes de la section 1 du poème, ou

1. Parallélismes de formes grammaticales et syntaxiques.

de « tes mains » dans la section 3. Plus significatives, parce qu'en anaphore<sup>1</sup>, en début de vers ou de strophe, les reprises de « Tu me dis », section 3, ou, dans la même section, de « Que ton poème soit... » d'abord en cours de strophe, puis en initiale de strophe. Même chose pour, section 5 :

Un soir j'ai cru te perdre et chez nous...  
[...]  
Un soir j'ai cru te perdre et de ce soir...  
[...]  
Un soir j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle  
[...]

Enfin, section 6, c'est la reprise avec variantes de :

Puis la vie a tourné sur ses talons de songe.  
[...]  
Puis la vie a tourné sur ses talons de verre  
[...]  
Puis la vie a tourné sur ses talons de rage  
[...]  
Et la vie a tourné sur ses talons de paille

qui dessine un léger fil narratif dans le dernier mouvement du « Cantique ». On le voit, ces effets correspondent à des moments de tension dans le poème, ou à des passages d'une soudaine plus grande solennité.

Tension et émotion par exemple encore dans « La Nuit de Dunkerque » où les mots apparaissent en cours de vers pour ensuite glisser en début de vers et de strophe cinq fois, et se redoubler les deux dernières fois :

Moi du moins je crierai...  
[...]  
Je crierai...

Le procédé est à usages multiples. Ainsi, il sert couramment à lancer un poème :

S'il se pouvait un chœur...  
S'il se pouvait un cœur...  
[...]  
S'il se pouvait encore... (p. 67)

ou

Si l'univers ressemble...  
[...]  
Si l'étranger sillonne...  
Si le jour aujourd'hui n'en finit plus

[...]  
Je ne dois pas regarder...  
[...]  
Ni s'en aller...  
[...]  
Je ne dois pas dire...  
Ni murmurer... (p. 73)

Dans « Les Larmes se ressemblent », on observe le retour de segments, identiques ou presque, *par couples*, strophes 1, 2, 3, 4, 5 et 6, même si les positions et les schémas varient un peu : c'est l'occasion de se souvenir que tout le poème expose une confrontation à demi-cachée entre deux époques aux caractéristiques identiques : la répétition est ici un élément de l'écriture de contrebande\*.

## La répétition généralisée

Le procédé peut, enfin, donner le corps de tout un poème. Nous en avons un bon exemple avec « Fêtes galantes ». La répétition comique de « On voit » 18 fois réfère à un observateur-énonciateur mobile, multiple, indistinct et masqué, un bric-à-brac de carnaval, un triste / gai et très incohérent manège, comme des poupées de carnaval qui tourneraient dans une espèce de ronde, aux accents d'une sorte de comptine.

Dans tous ces exemples, il est aisé de remarquer que ces systèmes de récurrences se redoublent et se démultiplient souvent en reprises syllabiques ou phoniques. Nous avons là des automatismes de la langue exploités et concertés à plaisir et très consciemment par le poète. Chaque poète a ses habitudes propres en ces matières, et signe ainsi sa poésie.

Par ces dispositifs, nous touchons à deux choses importantes : la question de la cohérence du poème et du recueil, et la question du ou des rythmes : le rythme de la langue, et le croisement de celui-ci avec les mécanismes du vers et leur logique rythmique propre.

1. Répétition d'un ou de plusieurs mots au début de plusieurs vers.

## 15 La question de l'intertextualité

Écrire ne va pas sans son envers : lire. Aragon expliquera dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (Skira, 1969), quel acte fondateur représente la lecture pour l'écrivain qui vit dans le rapport constant avec l'ensemble des textes écrits avant lui. L'intertextualité désigne cette spécificité qu'a la littérature de se constituer dans ce dialogue avec des textes antérieurs repris et transformés. Cette notion est particulièrement efficace pour comprendre l'œuvre de ce grand lecteur qu'est Aragon.

Parmi les multiples références culturelles qui traversent *Les Yeux d'Elsa*<sup>1</sup> (Chrétien de Troyes, Michel-Ange, Racine, Musset, Apollinaire, Barbusse, etc.), nous retenons dans ce chapitre quelques exemples puisés pour l'essentiel dans « Les Nuits »<sup>2</sup> : la relation au romantisme de Musset, la présence cachée d'un tableau de Brueghel dans « La Nuit de Dunkerque », le souvenir des poètes et des peintres dans « La Nuit d'Exil », « La Nuit en plein midi » et les deux poèmes suivants.

### L'INTERTEXTE LITTÉRAIRE : LE ROMANTISME

Les quatre « Nuits » de Musset<sup>3</sup>, dont le titre ne correspond qu'aux dates précises de publication, sont un chant de douleur du poète blessé par l'amour après la rupture avec George Sand et une invitation de la Muse à ne pas abandonner le chemin de la poésie. Les quatre « Nuits » d'Aragon, dont la première reprend

1. Voir nos pages 22, 25, 27, 28, 42, 53, 56, 75, 82, 86 ...

2. « Les Nuits » sont étudiées plus loin sous une autre optique, comme groupe de textes (voir chap. 20).

3. « La Nuit de Mai », « La Nuit de décembre », « La Nuit d'août », « La Nuit d'octobre », poèmes publiés dans *La Revue des deux mondes* du 25 juin 1835, du 1<sup>er</sup> décembre 1835, du 15 août 1836 et du 15 octobre 1836. Repris dans *Poésies complètes* (1840).

explicitement le titre de Musset, sont une réécriture de la douleur romantique dans le contexte de la Débâcle et de l'Occupation.

### De la blessure amoureuse à la blessure de la défaite

Aragon sait bien comme la Muse de Musset que « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux », et il y a dans « Les Nuits » de ces deux poètes bien des points communs dans l'expérience et l'expression de la douleur, puisque toujours « Les larmes se ressemblent » comme le dit un autre poème du recueil. Aragon est frère de ce Musset qui sait des chants immortels « qui sont de purs sanglots ». Mais le contexte de la défaite de mai-juin 1940 donne à cette blessure un sens nouveau qu'exprime « La Nuit de Mai » :

A-t-il fait nuit si parfaitement nuit jamais  
Où sont partis Musset ta Muse et tes hantises  
Il flotte quelque part un parfum de cytises  
C'est mil neuf cent quarante et c'est la nuit de Mai

Car la nuit la plus noire n'est pas celle du malheur de l'amour (les « hantises » de Musset), mais celle de la guerre, surtout quand on en a fait deux fois l'expérience à vingt ans d'intervalle, comme Aragon et toute sa génération des « revenants bleus de Vimy ». Ainsi la première des quatre Nuits s'ouvre sur cette évocation saisissante des spectres de la guerre de 14 mêlés à ceux de l'armée française en déroute de juin 40. Le poète a été des leurs les deux fois, dans l'enfer de Verdun comme dans l'apocalypse de Dunkerque :

Interférences des deux guerres je vous vois  
Voici la nécropole et voici la colline  
Ici la nuit s'ajoute à la nuit orpheline  
Aux ombres d'aujourd'hui les ombres d'autrefois

### De l'expérience individuelle à l'expérience collective

Dans cette profondeur de la nuit qu'Aragon emprunte à Musset, ce n'est plus la « forme voilée » de la Muse qui vient pour exhorter le poète à écrire, mais les fantômes des jeunes soldats de l'autre guerre qui se réveillent pour réclamer au poète une autre parole que celle des commémorations factices. On passe ainsi d'une inspiration individuelle à la problématique plus collective

de toute une génération : celle des jeunes gens qui ont fait la guerre de 14, ces jeunes poètes « dada » par exemple qui ont été antipatriotes après l'Armistice de 1918 par refus de la guerre et contestation de l'ordre bourgeois, et qui se retrouvent comme Aragon dans la France occupée de 1940 avec l'exigence d'un patriotisme au sens nouveau.

## L'INTERTEXTE PICTURAL : BRUEGHEL

L'expérience la plus angoissante vécue et racontée par le poète, de manière presque réaliste, est celle de l'enfer de Dunkerque où les soldats de l'armée en déroute, pris au piège dans la ville encerclée par les armées allemandes, attendaient sous les bombes d'embarquer pour l'Angleterre :

Je me souviens des yeux de ceux qui s'embarquèrent  
Qui pourrait oublier son amour à Dunkerque

Aragon a décrit ailleurs, dans le dernier des romans du *Monde réel*, *Les Communistes*<sup>1</sup> (1949-1951), cette Apocalypse de Dunkerque sur la plage « où les morts se mêlent aux varechs » avec les chevaux pourrissants et les bateaux renversés par les bombardements.

Mais quand en 1966 il réécrit ce roman qui le laissait insatisfait, il ajoute à cette description de Dunkerque un collage capital qui l'éclaire comme il éclaire le poème des *Yeux d'Elsa*, le tableau de Brueghel : *Le Triomphe de la mort*.

« Et cette image-ci que le peintre Brueghel nous a laissée, je jure Dieu qu'elle est la *photographie* de Dunkerque [...]. Les morts abandonnés dans leur chemise, les bateaux frappés, les bassins du port, les départs des squelettes sur une barque, l'incendie à tous les bouts, la poursuite insensée des disputes parmi le bétail humain chassé par la peur, le bruit de la faux mortelle à nos oreilles, les oiseaux du sang, les règlements de comptes, les jugements sommaires, les suspects abattus... et le heurt monstrueux des idées dans les têtes, pareil au cliquetis bleu et noir des aciers... »

Pour donner à voir le réel de la guerre dans toute son horreur, les mots ne suffisent pas, il faut la force d'une image :

« Je n'ai pourtant rien à ma disposition que les mots. J'ai cherché partout une image, aux deux sens du terme, une chose peinte ou une métaphore, ne serait-ce qu'une métaphore pour vous parler de Dunkerque : orange éclatée, plomb fondu, haïlail noir, piège de tonnerre et d'écume, kermesse de l'agonie... tout n'est que dérision. » (*ORC*, t. 26, p. 248).

La seule image qui convienne c'est celle de l'art, ce tableau lointain peint par Brueghel en pleine crise de la Renaissance entre 1563 et 1569 et qu'Aragon a vu au Musée du Prado lors d'un voyage à Madrid dans les années 20. On s'explique alors par cet intertexte pictural implicite, révélé après coup par cet ajout au texte romanesque, certaines des métaphores médiévales incongrues de la « Nuit de Dunkerque » : « Les bateaux renversés font des bonnets d'évêque » comme en portent les damnés des enfers médiévaux ; la strophe où l'on voit les soldats qui « ont creusé des trous grandeur nature / Et semblaient essayer l'ombre des sépultures » dénote\* le réel du port de Dunkerque, mais connote\* l'imagerie picturale de la tradition des « triomphes de la mort ». Quant à « la ville qui brûle » au bord de la mer, on peut la voir aussi dans le haut du tableau de Brueghel. La référence picturale est ainsi donnée comme l'image d'une expérience vécue.

## POÉSIE ET MÉMOIRE

### « La Nuit d'Exil » : la nostalgie de Paris

Comme dans « La Nuit de Décembre » où Musset évoque les apparitions de son double vêtu de noir qui lui ressemble comme un frère, Aragon, dans la nuit de son exil à Nice, ne refuse pas de croire aux apparitions. Surgissent alors dans sa mémoire les lieux et les nuits du Paris de sa jeunesse surréaliste et de l'avant-guerre : le décor de pierre de l'Opéra, les petits matins du quartier des Halles avec ses laitiers et ses bouchers chers à Desnos, les nuits de Montmartre dans ce temps des débuts du couple... Si bien que dans la souffrance du poète exilé en zone libre, il y a tout à la fois la douleur de la guerre (« Nous savons maintenant ce que c'est que la nuit »), la tristesse du « paysan de Paris » séparé de sa ville et la nostalgie du « paradis lointain » de la jeunesse et de l'amour qui fait les nuits « couleur de la tendresse ». Cette nuit d'exil est aussi la nuit de la mémoire.

1. *Les Communistes*, *Œuvres Romanesques Croisées*, t. 26, p. 250.

Reverrons-nous jamais le paradis lointain  
Les Halles l'Opéra la Concorde et le Louvre  
Ces nuits t'en souvient-il quand la nuit nous recouvre  
La nuit qui vient du cœur et n'a pas de matin

### « La Nuit en plein midi » : un univers de carnaval

Le dernier poème des « Nuits » avec ses six huitains d'alexandrins dit « la lumière inverse » de Nice en 1941 où le couple s'est réfugié jusqu'à l'automne 42. Un poème directement autobiographique du *Roman inachevé* (1956) revient sur ce temps de l'exil à Nice et sur cette inversion des valeurs qu'a été l'Occupation : « Tu m'as conduit dans cet autre pays de la confusion / Dans ce pays de banqueroute où rien n'est que dérision ».

Et ceci sonne comme une réécriture de l'incipit de « La Nuit en plein midi » dont le titre dit bien sur le mode populaire le renversement de toute chose : « Il règne sur la ville une nuit négatrice / L'Arlequin blanc et noir noir et blanc devenu ». L'Occupation où toutes les valeurs sont sens dessus dessous devient un univers de pacotille dont la ville de Nice avec son Carnaval est le symbole bouffon. Dans cette lumière d'opéra et ce décor factice de Casino que le poète veut fuir, les personnages mythiques (Lancelot, Othello, Don Juan) que le recueil sollicite sont d'abord présentés comme des figures de carnaval. « Lancelot-du-Lac qu'une Manon chagrine » n'est d'abord que le personnage grimpé d'une mascarade à la Watteau.

### « Fêtes galantes » et « Les Folies-Giboulées » : humour et réalisme

Les deux poèmes suivants poursuivent le même thème. « Fêtes galantes » qui joint à Watteau<sup>1</sup> le souvenir de Verlaine transgresse cet intertexte délicat pour dire la folie de l'Occupation. Sont ajoutées à la litanie des renversements carnavalesques (« des marquis sur des bicyclettes », « des morveux avec des voilettes », « des voitures à bras », ...) des transformations humoristiques inspirées par l'univers dadaïste de la jeunesse du poète :

1. Le peintre Watteau (XVIII<sup>e</sup> siècle) est l'auteur d'un tableau intitulé « Fêtes galantes ». Verlaine a publié un recueil poétique portant le même titre.

On voit chômer les marchands de chaussures  
On voit mourir d'ennui les mireurs d'œufs  
On voit périliter les valeurs sûres  
Et fuir la vie à la six-quatre-deux (p. 50.)

« Les Folies-Giboulées » poursuit sur un mode humoristique, qui se souvient de la leçon du mouvement « Dada » , cette très réaliste évocation des années de marché noir et de crise des valeurs où tout prend des allures d'averse de mars ou de jeu de roulette au Negresco\* :

Diable de temps Pas de bonheur sans bon  
On a des chapeaux comme des bonbons  
En fait de bouquets on offre un jambon  
La consigne est d'en rire

La référence à Musset permet de dire l'univers tragique de la Débâcle et de la défaite (« La Nuit de Mai » et « La Nuit de Dunkerque ») comme celui déboussolé de l'Occupation (« La Nuit d'Exil » et « La Nuit en plein midi »). Mais le cycle des quatre « Nuits » n'est pas vraiment clos. Il lui manque l'univers de la lutte abordé dans le second versant du recueil. Il faut attendre le recueil suivant, *Brocéliande* écrit aussi à Nice et publié en 1942 à Genève par *Les Cahiers du Rhône*, pour que s'achèvent le cycle des « Nuits » et la leçon de Musset : avec « La Nuit d'Août », Aragon y remplit un devoir de mémoire envers ses camarades fusillés à Châteaubriant et au Mont-Valérien. Dans cette nuit inspirée de Musset, il entend la voix des victimes dont il doit taire les noms : Jean-Pierre Timbaud le métallo (« courbeur de fer »), Pierre Sémard le cheminot (« tes yeux clairs d'aiguilleur »), Georges Politzer (« philosophe aux cheveux roux »).

On voit là quelle fonction vitale peut remplir l'écriture et on comprend pourquoi cette littérature-là est de celle qui a aidé des hommes et des femmes à vivre malgré leurs chaînes et leur douleur et à garder l'espoir.

## 16 L'héritage médiéval

Ce sont les lectures d'Aragon dans les années d'avant-guerre qui expliquent la présence de la littérature médiévale dans *Les Yeux d'Elsa*.

Comme Pierre Daix l'a souligné, Aragon avait « recueilli et lu entre 1937 et 1939 tout ce qu'il pouvait trouver d'une poésie française des origines qui, le plus souvent, n'avait plus été rééditée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, déchiffrant chansons de geste, romans courtois, poèmes lyriques des troubadours et des trouvères ».

La référence au Moyen Âge apparaît ici comme une pièce maîtresse dans une stratégie d'écriture délibérée, qui consiste à utiliser toutes les possibilités légales pour faire passer en contrebande un message de résistance<sup>1</sup>.

La préface aux *Yeux d'Elsa* et « La Leçon de Ribérac » expliquent le recours aux œuvres du Moyen Âge. Il faut voir dans cette présence de l'héritage médiéval une triple signification : poétique, idéologique et humaniste.

### LES TROUBADOURS : UNE LEÇON POÉTIQUE

Dans « Arma virumque cano », Aragon, considérant que la poésie de résistance s'accompagne d'un travail incessant sur les formes, explique la nécessité pour lui de recourir à la rime et de « lui refaire une jeunesse ».

Dans « La Leçon de Ribérac », il médite sur la double leçon d'Arnaud Daniel et de Chrétien de Troyes.

La leçon du troubadour occitan Arnaud Daniel est celle de l'art subtil du « trobar clus » qui produit une métrique savante imitée par Aragon. Enrichir la rime habituelle au bout de l'alexandrin d'une rime intérieure non pas à l'hémistiche mais à la huitième syllabe et faire ainsi entendre deux rythmes et deux chants : celui

1. Voir p. 70.

de la strophe octosyllabique (un sizain d'octosyllabes) qui se superpose à la strophe alexandrine (un quatrain d'alexandrins) comme Aragon le fait avec la strophe majeure de « La Nuit de Mai » où la rime intérieure isole les « revenants bleus de Vimy » et la thématique des spectres (« Morts à demi », « Où vous errez » sont les rimes nouvelles du sizain caché dans le quatrain). Aragon relève encore l'exemple de la « Plainte du Grand Descort de France » : sous la strophe initiale (un quatrain d'alexandrins complété par un hexasyllabe qui a valeur de refrain puisqu'il reprend le premier hémistiche du dernier vers du quatrain) on entend une autre strophe (un huitain d'hexasyllabes complété par le même refrain) dont les rimes transforment la structure de rimes embrassées du quatrain en structure de rimes croisées.

Mais cette imitation des strophes médiévales ou des rimes savantes des Grands Rhétoriciens n'est pas qu'un jeu gratuit. Toujours le son souligne le sens. Ainsi dans ce poème le double chant des rimes lie les mots cœur / coeur / descort en soulignant la double thématique musicale et tragique du « descort » : la dissonance d'une aniette et la discorde et le deuil régnant dans le pays. Aragon lui-même en analysant dans « Arma virumque cano » la rime « fautive » séparés / gré du « Cantique à Elsa » et l'effet de sens apporté par la faute (« jours du vivre séparés » préféré à « jour du vivre séparé ») donne un exemple de l'extrême subtilité de ce travail poétique où les problèmes de versification ne sont pas séparés des problèmes d'expression.

### LES ROMANS DE LA TABLE RONDE : UNE LEÇON IDÉOLOGIQUE

Dans « La Leçon de Ribérac » après avoir proclamé sa reconnaissance envers Arnaud Daniel, c'est à évaluer l'ampleur du modèle de Chrétien de Troyes qu'Aragon s'attache.

Ce qui retient Aragon dans les romans de la Table Ronde de Chrétien de Troyes, c'est la manière dont à l'origine du roman français la poésie et le roman se mêlent et la manière dont le merveilleux au réalisme se joint. C'est ce qu'a montré Gustave Cohen, que cite Aragon, en faisant du romancier médiéval le Balzac du XII<sup>e</sup> siècle : ainsi *Érec et Énide* décrit les vêtements, les modes de l'époque, *Perceval* l'art de la chevalerie et ses codes,

*Yvain ou le chevalier au lion* les ouvrières des ateliers de la soie... Mais ce qui retient surtout Aragon dans la poésie-roman de Chrétien de Troyes reprenant la matière de Bretagne d'origine celtique pour y développer l'amour provençal dans une fusion hardie du Nord et du Midi, c'est la manière dont les rimes et les règles savantes du « clus trover\* » expriment une morale nouvelle, produite par les circonstances historiques du XII<sup>e</sup> siècle : cette morale courtoise née dans le règne de la violence d'une chevalerie guerrière qu'il s'agit de civiliser, de pacifier, développée dans les cours désertées par les Croisés, autour de femmes comme Aliénor d'Aquitaine et ses filles.

On le voit, cette référence à Chrétien de Troyes – et aux travaux de Gustave Cohen, ce professeur juif chassé de la Sorbonne en 1940 – prend une valeur de symbole dans le contexte nazi et vichyste et un sens de protestation. Drieu la Rochelle ne s'y est pas trompé, lui qui réplique à « La Leçon de Ribérac » par un article violent de « dénonciation » le 11 octobre 1941 (voir p. 14). « Dans certaines revues littéraires où se sont réfugiés l'opposition politique au maréchal Pétain, et l'esprit de guerre à tout prix et n'importe comment, on voit quelques-uns de nos nouveaux patriotes des dernières années s'occuper à fourbir ces armes étrangères qui ont plus servi à découvrir la patrie qu'à la défendre. Par exemple les armes qui étincellent sur la petite enclume délicate d'Aragon ». Après lui avoir reproché de prôner un étrange Moyen Âge dans la ligne de l'analyse marxiste, et un Chrétien de Troyes « un tantinet communiste », après avoir basement ironisé sur Gustave Cohen, Drieu attaque : « Aragon est resté le grand pasticheur qu'il a toujours été, le pervers pasticheur qui altère toutes les valeurs sur lesquelles il fait main basse et qui les transforme dans sa monnaie de singe, dans sa monnaie de russomane et de russophile, d'internationaliste impénitent pour qui les trémolos sur « mon pays » ne sont qu'un truc à l'usage des badauds littéraires ».

Cet article donne la mesure du contexte idéologique dans lequel Aragon se trouve au moment où il entreprend d'introduire l'héritage médiéval dans la poésie de la Résistance<sup>1</sup>.

1. Le sujet de l'énonciation se constitue face à un interlocuteur neutre, un lecteur de bonne foi, dans la double réponse au lecteur vichyste et au lecteur surréaliste. Aragon est en quelque sorte sommé de contre-argumenter face aux critiques des écrivains de la collaboration qui lui

De même que la référence aux vieilles chansons françaises n'a rien à voir avec la valorisation du folklore dans l'idéologie nationaliste et la propagande du gouvernement de Vichy pour les chantiers de jeunesse<sup>1</sup>, la référence aux mythes du Moyen Âge n'a rien à voir avec leur utilisation nationaliste dans les grandes fêtes nazies et les défilés à grand spectacle de l'avant-guerre. Aussi Aragon précise-t-il dans « La Leçon de Ribérac » que le Perceval français de Chrétien de Troyes diffère largement du Parsifal allemand de Richard Wagner car il est le justicier qui protège les femmes et les faibles. Aragon ne sollicite pas ces hautes figures de l'imaginaire européen que sont les chevaliers du Moyen Âge comme images de la virilité ainsi que le faisait l'idéologie nazie de l'Aryen mais comme représentants de la morale courtoise et du culte de la femme.

Contre l'idéologie de la pureté de la race aryenne qu'impose l'occupant, Aragon non seulement revendique la grandeur de la culture française, mais aussi le bien-fondé de tous les métisages culturels : ainsi au moment où il montre dans « Arma virumque cano » la grandeur de la poésie française qui naît au Moyen Âge au point d'inspirer Dante et Pétrarque, Aragon montre aussi ce que cette poésie française doit « au parler de toute la terre et de toute l'histoire ». Chaque poète français est un « héritier », du portugais Camoëns ou de l'espagnol Quevedo par exemple, qui sont traités de « métèques » par l'idéologie raciste qu'impose l'occupant. De même que prennent sens par opposition à l'idéologie vichyste, la valorisation dans le poème « Lancelot » d'une culture métisse qui mêle la culture latine classique au jazz des boxons\* montmartrois des années 20,

reprochent de masquer son marxisme sous un patriotisme de mauvais aloi et face aux critiques de ses anciens amis surréalistes qui en restent à la double condamnation de la prosodie classique et du patriotisme, comme le montrera B. Péret dans *Le Déshonneur des poètes* en 1945. Aux uns Aragon répond par le poème « Pour un chant national ». Aux autres, les anciens amis surréalistes, il répond que ce retour vers l'héritage français des siècles passés ne signifie pas le reniement de l'expérience surréaliste : « Je reconnais le bien-fondé de passablement d'aventures poétiques, encore mal comprises, et trop souvent décriées. J'atteste qu'elles m'ont été précieuses, et je proteste contre qui voudrait amputer de la plus folle de ses fumées l'histoire de notre poésie : il la tuerait toute entière. » (« Arma virumque cano », p. 28.)

1. « J'adore *Auprès de ma blonde* ou *J'ai descendu dans mon jardin*, mais il faut bien le dire de façon colorée : on nous scie les pieds avec le folklore ces temps-ci » (« Arma virumque cano »).

les dessins animés aux fados\* portugais, la grand-messe au music-hall et l'insistance à désigner Jeanne Duval aimée de Baudelaire par la périphrase provocatrice de « sang-mêlée ».

## « LANCELOT » ET LA « CHANSON DE RÉCRÉANCE » : UNE LEÇON D'HUMANISME

Le poème « Lancelot » qui s'ouvre sur le regret de la jeunesse surréaliste (strophe 1) et le refus de la trahison (« Songes des jours naissants vais-je vous méconnaître »), revendique la modernité d'une culture métisse dans un « monde qui se noie ». Refusant l'idéologie vichyste de la décadence moderne (« On ne sait plus par cœur les paroles latines ») et les « folles chanteries » des poètes contemporains gagnés par la poésie pure (« Ce jongleur disputant d'iambe et d'anapeste [...] / Et regarde les morts sans comprendre la peste »), Aragon en vient à revendiquer une poésie inspirée de la morale courtoise réhabilitée :

Je suis ce chevalier qu'on dit de la charrette  
Qui si l'amour le mène ignore ce qu'il craint

Contre ceux qui se moquent du culte de la femme déjà sensible dans *Le Crève-Cœur*, Aragon se dit frère des grands fous d'amour de la poésie médiévale, Lancelot ou Tristan. Ces types humains sont des thèmes poétiques qui parlent à Aragon dans le contexte de 1942 : la valorisation de la morale libératrice de l'amour courtois, revanche des femmes sur la brutalité de l'hégémonie maritale et seigneuriale, prend un sens d'actualité dans le contexte de l'idéologie fasciste de la virilité.

Le poète s'identifie à Lancelot que l'amour mène au point qu'il accepte de paraître se conduire en lâche en montant dans la charrette d'infamie, épreuve que lui impose la reine Guenièvre qu'il aime. Mais Chrétien de Troyes – et Aragon à sa suite – développe une conception optimiste de l'amour où la dame se donne au bout d'une quête douloureuse de l'amant et de prouesses militaires : l'amour est ainsi la récompense d'une générosité active au service de la société. L'humanisme de Chrétien de Troyes fait de la chevalerie un ordre exemplaire au service de la justice.

Comme pour les héros de ces romans de la Table Ronde qui concilient la passion amoureuse et le service des armes, pour Aragon le choix de l'amour n'est pas geste de lâcheté dans la tourmente de la guerre comme le montre la « Chanson de récréance » suivie de « Richard Cœur-de-Lion » qui fait couple avec elle. Certes le poète se laisse gagner par « la tendresse d'aimer [qui] a l'accent des guirlandes ». Mais l'amour ne le détourne pas de sa mission : « comme Perceval au jardin de sa mère » il va « écouter longuement le latin des oiseaux », mais comme Perceval aussi il va apprendre le maniement des armes et se mettre au service de la liberté.

L'humanisme et le féminisme d'Aragon se mesurent à cette valorisation de *Perceval*<sup>1</sup> où Chrétien de Troyes avait déjà exprimé conjointement le pacifisme de la mère du chevalier qui l'élève dans l'ignorance des armes et la conception positive de la chevalerie que l'ermite à la fin enseigne au jeune naïf devenu adulte. Pour Aragon le culte de la femme n'exclut pas la mission de l'homme, du poète, symboliquement formulée dans « Richard Cœur-de-Lion » par la référence à la chanson de Blondel.

Ce chant du poète est ce qui permet la délivrance, mais il doit être codé, la censure règne : « je ne dois pas dire ce que je pense » et impose la contrebande : la référence à Blondel et à tout l'inter-texte médiéval est une large part de cette contrebande-là.

1. Dans le débat qui l'oppose à Montherlant au sujet de la « morale de minidette », Aragon répond, en donnant l'exemple de *Perceval*, que la courtoisie ne produit pas la lâcheté.

## 17 Modernité et imitation

Si la modernité, pour un artiste, un poète, consiste à inventer une langue, une forme, capables d'extraire du présent fugace la beauté qu'il recèle, de manière à être en affinité avec son temps<sup>1</sup>, Aragon la pratique d'une double manière : nous avons vu<sup>2</sup> qu'il l'a recherchée en ouvrant le vers à tous les mots de la langue. Mais la modernité des *Yeux d'Elsa* tient aussi au dialogue vivant que le poète entretient avec les œuvres du passé.

Ce dialogue emprunte plusieurs modes : il réactive la pratique de l'« innutrition<sup>3</sup> » chère aux écrivains du XVI<sup>e</sup> siècle (illustrée ici par « Les Plaintes ») ; il joue avec l'imitation d'autres auteurs (« Imité de Carnoëns ») ; enfin, il actualise et réécrit des textes qui entrent en résonance avec sa propre sensibilité (comme l'histoire de Rancé).

### L'INNUTRITION : « LES PLAINTES »

La présence énigmatique des trois poèmes des « Plaintes » au cœur du recueil pose problème. Seul le dernier sur « le Grand Descort de France » inscrit dans son titre même la thématique de la plainte. Les deux autres qui renvoient non plus au Moyen Âge, mais à la Renaissance ne se rattachent pas directement à cette problématique nationale : constituant une sorte de méditation littéraire<sup>4</sup>, ils apparaissent vite comme des sortes de

1. Voir Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Curiosités esthétiques*, Ed. Garnier, 1987.

2. Chapitre « La rime », page 113.

3. Innutrition : il s'agit de se nourrir des modèles dont on s'inspire ; non pour les reproduire mais pour inventer une expression poétique originale. Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'innutrition concerne les modèles antiques et italiens.

4. Ils sont d'ailleurs parus ensemble dans *Profil littéraire de la France*, n° 9, avril 1942.

méta-poèmes (ou poèmes de commentaire de l'écriture poétique) emblématiques de la démarche d'Aragon.

### Plainte 1

La « Plainte pour le quatrième centenaire d'un amour » qui médite à la fois sur la pérennité de l'amour (« L'amour survit aux revers de nos armes ») et sur la légende d'Olivier de Magny et Louise Labé, ces deux poètes et amants dans le Lyon de la Renaissance, est une véritable défense et illustration d'une écriture qui puisse se nourrir du dialogue avec d'autres poètes. Lecture et écriture à la fois dans une conception de l'« innutrition » dont les poètes de la Pléiade – et Olivier de Magny en particulier – se sont faits les théoriciens. Pour Olivier de Magny la poésie est dans le plaisir de lire et dans le plaisir d'écrire par l'échange entre poètes<sup>1</sup>.

Aragon imagine le couple de poètes dont il se sent proche, et dans l'éternité de la poésie, il finit par s'identifier à Olivier de Magny rêvant à la jeune femme après son départ pour Rome et leur séparation : « Je me souviens mal C'est un rêve d'hier » (p. 62). Si le « je » désigne ici un sujet incertain (Aragon ? Magny lui-même ?) c'est parce que par-delà le temps leurs poésies se répondent et que la lecture opère ce miracle. Ainsi, Aragon découvre dans cette poésie ancienne (celle des troubadours et celle de la Pléiade) lue pendant l'Occupation une parole vivante, si bien que sa propre poésie peut être « le chant prolongé » de l'ancienne :

Quatre cents ans les amants attendirent [...]
Quatre cents ans et je reviens leur dire
Rien n'est changé ni nos cœurs ne le sont
C'est toujours l'ombre et toujours la mal'heure (p. 64.)

La lecture d'Aragon est telle qu'elle perçoit l'écho du présent dans la parole des poètes, qui n'est pas l'écrit figé de la littérature.

1. Il a écrit bien des poèmes en collaboration avec ses amis, il passe pour avoir composé avec La Belle Cordière (Louise Labé) de magnifiques poèmes d'amour, et toute sa poésie est faite pour être lue et chantée devant les amis.

## Plainte 2

De cette « innutrition » qu'Aragon finalement emprunte aux poètes de la Pléiade et aux poètes baroques, la « Plainte pour la mort de Madame Vittoria Colonna Marquise de Pescara » donne un exemple subtil et mystérieux qui témoigne que le poète a lu dans le texte italien les sonnets et madrigaux de Michel-Ange non encore traduits ni publiés en 1942. La première strophe de la « Plainte » peut ainsi être considérée comme une traduction d'un quatrain de Michel-Ange<sup>1</sup> : « La Nuit parle » se réfère à l'allégorie de la Nuit que l'artiste sculpta dans la Nouvelle Sacristie des Chapelles Médicis à l'église San Lorenzo avant son départ de Florence en 1534. Aragon ne dit pas ici « Imité de Michel-Ange », pourtant les sources sont citées de manière allusive<sup>2</sup> : la première strophe n'est pas attribuée à Aragon (« Qui parle dans la chambre où la mort fait silence »), mais à Michel-Ange méditant sur la mort de Vittoria Colonna ; et la strophe 5 renvoie aux sculptures de la chapelle Saint-Laurent. Il n'y a donc pas plagiat pur et simple, mais invention baroque à partir des images que laisse un artiste dans la mémoire des lecteurs : dormant « le songe de la pierre », Aragon rêve sur cet amour platonique et spirituel du vieil artiste<sup>3</sup> auquel il s'identifie jusqu'à en être jaloux<sup>4</sup>. Cette hésitation sur le sujet de l'énonciation permet à Aragon le langage codé de la contrebande\* : la Victoire aux yeux clos, lointaine et perdue. Mais l'amertume de l'exil n'efface pas une autre

1. « *Caro m'è'l sonno, e piu l'esser di sasso, / mentre che'l danno e la vergogna dura ; / non veder, non sentir m'è gran ventura ; / pero non mi destar, deh, parla basso.* » Pour plus de précisions sur la genèse des *Yeux d'Elsa*, voir l'ouvrage de M. Apel-Müller aux Annales de l'Université de Besançon, indiqué dans la bibliographie.

2. Aragon cite en italien le troisième vers du quatrain « La Nuit parle », en mentionnant l'auteur, dans l'épisode de Venise des *Voyageurs de l'impériale*, roman terminé en 1939 et publié en 1942.

3. Michel-Ange a rencontré à 63 ans Vittoria Colonna Marquise de Pescara, pieuse veuve de 46 ans, retirée dans un couvent et devenue, jusqu'à sa mort en 1547, l'amie spirituelle à qui il adressait poèmes et dessins religieux. Il la considérait comme une médiatrice – à la manière de la Béatrice de Dante – entre le Ciel et lui.

4. L'ambiguïté syntaxique de la strophe 2 laisse planer un doute sur le sujet de l'énonciation. Aragon est peut-être jaloux de cette extraordinaire première strophe de Michel-Ange où c'est la statue qui parle ; il ne peut que traduire en inventant à son tour de jouer avec les mots étrangers : *sonno* / sommeil / songe, et en se souvenant que Baudelaire aussi avait imaginé une beauté idéale, belle « comme un rêve de pierre »...

tristesse : celle du « pauvre cœur vieilli » qu'on trouve dans les sonnets de Michel-Ange et qui annonce les poèmes de la dernière période d'Aragon.

## L'IMITATION : « IMITÉ DE CAMOËNS »

Le mystère du titre « Imité de Camoëns » est expliqué par Aragon dans la préface où il fait la clarté sur la mécanique de l'écriture et la part capitale de l'imitation dans l'invention poétique :

« Pour moi, je n'écris jamais un poème qui ne soit la suite de réflexions portant sur chaque point de ce poème, et qui ne tienne compte de tous les poèmes que j'ai précédemment écrits, ni de tous les poèmes que j'ai précédemment lus.

Car j'imité. Plusieurs personnes s'en sont scandalisées. La prétention de ne pas imiter ne va pas sans tartuferie, et camoufle mal le mauvais ouvrier. Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas. » (p. 13)

Aragon dans une longue note donne plusieurs exemples érudits dans la poésie classique et dans la sienne propre : quelques vers qui sont moins des imitations que des traductions avec tout ce qu'une traduction comporte de liberté et de créativité dans le travail de la langue. Car l'imitation est aussi transgression. C'est ce que montre justement ce premier vers « Imité de Camoëns » où la matrice sonore du vers du poète portugais de la Renaissance produit la variante de sens : on passe de « *perpetuas saudades\** » à « *perpétuels orages* ». À la tristesse du poète auteur de l'épopée nationale des *Lusiades* s'ajoute la violence de l'histoire qui n'efface pourtant pas l'angoisse de la vieillesse et la nostalgie de la jeunesse. Il semble que l'angoisse de la guerre ait produit une autre angoisse, un doute sur le chemin parcouru depuis la jeunesse surréaliste qui explique peut-être le désir en 1940 d'écrire *Aurélien*, le roman qui la fera revivre. Et il n'est pas indifférent que cet aveu d'un regret sur l'itinéraire choisi trouve à s'exprimer en filigrane dans ce poème énigmatique comme une sorte de thème secondaire.

Ainsi se trouve illustrée, semble-t-il, la leçon donnée par la femme aimée dans « Ce que dit Elsa ». Cet art poétique inspiré par la romancière se développe en deux temps : d'abord le refus de la référence savante au nom de la lisibilité de l'écriture, puis

la nécessité du discours indirect. Elsa reproche au poète ses vers obscurs qui nécessitent l'usage des dictionnaires et le supplie de ne pas se laisser griser par les « philtres anciens » (p. 103). Pourtant en même temps Elsa revendique la notion de thème secondaire qu'elle pratique elle-même : le thème caché dans le thème qui se formule par l'étonnante métaphore du « ver vivant au fond du chrysanthème » (p. 105). Le chrysanthème est évidemment le seul nom de fleur qui rime avec thème mais il donne à la métaphore de la fleur une étrange connotation de mort qui permet d'embrancher sur « Le regard de Rancé », la non moins étrange cinquième partie du « Cantique à Elsa ».

## ACTUALISATION ET RÉÉCRITURE : « LE REGARD DE RANCÉ »

Ce poème a sa place dans le « Cantique à Elsa » où le poète par « l'orchestre des tonnerres » et « la louange énorme » dresse la statue de la femme aimée : il introduit le thème de la mort qui donne à la passion son immortalité et sa dimension de légende. Mais si Aragon reprend le mythe, il le réécrit, car Elsa n'a fait que frôler la mort et peut se remettre à valser à la fin du poème qui s'achève sur le triomphe de la vie. Il y a en effet ici comme arrière-texte un épisode tragique, mais qui demeure secret, dans la vie du couple : « Un soir j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle » (voir p. 108).

Le deuil que dans mon sein comme un renard je cache  
Dites si vous voulez qu'il n'est pas de saison  
Le sens de ma chanson qu'importe qu'on le sache (p. 109.)

Le seul indice réside dans l'analogie avec l'histoire de Rancé et de la duchesse de Montbazou qui par une sorte de détour ou de thème secondaire va constituer l'essentiel du poème. En douze strophes (des quatrains d'alexandrins qui portent en leur cœur un octosyllabe) Aragon raconte comme une séquence de roman la mort de Mme de Montbazou qu'il a lue dans *La Vie de Rancé* (1844) de Chateaubriand. Tout y est de cet épisode qui décida le brillant abbé de Rancé à fuir la cour de Louis XIV pour l'abbaye bénédictine de la Trappe qu'il réforma dans le sens d'une plus grande austérité : le goût mondain pour la chasse, le

retour tragique, la tête coupée de la duchesse, la fin des valeurs et la retraite (voir p. 53). Dans ce dernier livre de Chateaubriand où chancellent les certitudes des *Mémoires d'outre-tombe*, Aragon s'intéresse à Rancé pour ce drame : « Ce moment de Rancé sur le seuil de la chambre » permet l'aveu d'une angoisse mortelle réellement vécue par Aragon.

Mais si ce souvenir est la matrice de toutes les autres angoisses qu'il ravive (« Les couplets interdits dont il est le refrain » p. 108) il demeure un secret. Si l'on devine qu'il s'agit d'une grave maladie d'Elsa dans le geste de la veiller en lui tenant le poignet (strophe 12), rien de plus n'est dit. Il faudra attendre la levée des secrets dans les textes plus directement autobiographiques de la dernière période : le poème du *Roman inachevé* (1956) « Toute une nuit j'ai cru tant son front était blême » et la postface « Elsa » du tome VII de l'*Œuvre poétique* qui raconte enfin le dramatique épisode de la péritonite d'Elsa en 1937 à l'origine de ce poème de 1942.

On le voit, la modernité de l'écriture d'Aragon tient dans un paradoxe qui n'existe qu'autant qu'on ne tient pas compte des mécanismes subtils de la lecture – et d'une lecture dans le temps. Aragon imite les anciens (Chrétien de Troyes, Michel-Ange, Camoëns, Musset, Chateaubriand) ; mais ce n'est pas simplement par jeu ou par pure esthétique : le lecteur qu'il est entend une parole vive dans le texte des autres et la partage ou l'assimile pour parler à son tour.

## 18 Poésie pour initiés ou poésie pour tous ?

Le désir de s'adresser à tous existait chez Aragon bien avant la guerre. Il avait déjà contribué à l'éloigner du Surréalisme\* qui, tout en réverant la phrase d'Isidore Ducasse citée dans la préface des *Yeux d'Elsa*, « La poésie doit être faite par tous », n'avait pas réussi, à son gré, à établir la communication avec le lecteur. Pendant la guerre, pour que la poésie devint une arme, il fallait impérativement parvenir à se faire lire et comprendre (d'une compréhension qui n'est pas d'ordre uniquement rationnel). Les faits – l'écoute extraordinaire obtenue par la poésie résistante dans les années de guerre, et le succès de vente des *Yeux d'Elsa* – paraissent répondre d'eux-mêmes, et prouver qu'Aragon y a réussi. Mais la question est moins simple qu'il ne semble et mérite qu'on s'y arrête.

### « TU ME DIS QUE CES VERS SONT OBSCURS... »

Par la voix d'Elsa dans « Ce que dit Elsa », Aragon met lui-même en relief certaines difficultés de ses poèmes. Leur relative obscurité peut tenir à plusieurs raisons.

#### L'obstacle culturel

Certaines qualités du texte d'Aragon peuvent être des obstacles pour la compréhension par le commun des lecteurs :

– Un vocabulaire riche, avec l'emploi de mots rares : Elsa réclame au poète des « mots ordinaires » que l'on n'ait pas à « chercher dans les dictionnaires » (p. 104), comme c'est le cas pour ceux qui justifient, dans le présent volume, l'existence d'un lexique : phlogiston, vallaire, autogyre, périhélie, etc. Quelques-uns exigeraient le recours à un dictionnaire d'Ancien Français : descort, récréance, etc. Ce même obstacle de lecture peut se rencontrer chez d'autres poètes, comme Apollinaire ou Saint-John Perse.

– Une culture littéraire étendue : bien des poèmes usent d'allusions mythologiques, d'emprunts non expliqués à des œuvres du Moyen Âge (« Lancelot »), de références littéraires prises à toutes les cultures (ainsi le vers « Charriar Charriar que la hache s'arrête », p. 97, renvoie aux *Mille et une Nuits*). Le rôle de ces références est parfois limité à un seul vers, mais il arrive qu'elles sous-tendent toute la signification du poème : ex. la chanson de Blondel, p. 74 ; l'histoire de Rancé, pp. 106-107.

– Des connaissances historiques précises : elles sont souvent indispensables au lecteur. Ainsi « Les larmes se ressemblent » est-il compréhensible si l'on n'y reconnaît pas la période d'occupation française de l'Allemagne vaincue après 1918 ?

– Des allusions autobiographiques : lorsque le poète ne livre pas lui-même la clé, le poème peut en être obscurci (ainsi les « couleurs fausses » oniriques des images de Paris dans « La Nuit d'Exil » ; voir notre note p. 155).

#### Une « contrebande » pour initiés

Nous avons vu au chapitre « Poésie et résistance » que l'écriture de contrebande supposait une connivence entre l'auteur et le lecteur. Celle-ci peut être affective et très générale, mais il n'est pas rare que le poème ne prenne tout son sens que s'il est déchiffré par un lecteur capable de le décrypter. L'allusion au congrès communiste d'Arles est le cas typique d'un langage à deux niveaux de lecture (voir notre p. 71). D'autres exemples peuvent être compris par un public plus large : « l'hirondelle / Qui parle au ciel un langage interdit » et « le nuage [...] / Ce vieux passeur des rêves de jadis » (p. 73) franchissent librement la ligne de démarcation qui coupe en deux la France cependant que le prisonnier aspire à cette même liberté.

Dans un compte rendu des *Yeux d'Elsa* publié en 1942, Marcel Raymond parlait d'« une poésie qui est presque un art fermé<sup>1</sup> », au sens du « *clius trover*\* » d'Arnaud Daniel évoqué dans « La leçon de Ribérac ». Le message de ces poèmes, manifestement, passait. Mais il est plus difficile à percevoir pour de jeunes lecteurs d'aujourd'hui moins familiers avec les faits historiques, les noms de lieux chargés d'émotion, les réalités quotidiennes de l'Occupation. À l'obscurité voulue de la contrebande\* s'ajoute la difficulté d'une lecture décalée dans le temps.

1. M. Raymond, revue *Traits*, juillet-août 1942.

Aragon lui-même était d'avis<sup>1</sup> que certains poèmes du passé, pour être pleinement lus, appellent la présence de notes informatives, qui rétabliraient les conditions de la communication perdue. S'il n'y procède pas dans *Les Yeux d'Elsa*, il éclairera de notes certains de ses recueils ultérieurs. Mais il fait du moins rentrer son lecteur dans ses « secrets de fabrication » et dans les motivations de son œuvre.

Malgré les causes d'obscurité que nous avons énumérées, les vers d'Aragon connurent à leur date et après la guerre un retentissement qui dépasse de loin le cercle des lettrés. Il faut d'abord en apprécier l'ampleur, prendre conscience de cette réalité, pour s'interroger sur ce qui rendait, et rend encore transmissible cette poésie difficile.

## DES POÈMES SUS « PAR CŒUR »

### La poésie et son public

Les témoignages ne manquent pas sur l'extraordinaire retour du public à la poésie, qui ne fit que grandir au fil des années d'Occupation. « Jamais écrit Georges Sadoul depuis les temps du romantisme, la poésie n'avait conquis un aussi vaste public que durant ces derniers mois de l'Occupation<sup>2</sup> ». La poésie devenait (redevient) populaire. C'est à propos de poèmes de 1942, « Liberté » d'Éluard, et de 1943, « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », que Pierre Daix témoigne : « Des milliers d'hommes et de femmes qui n'avaient jamais appris de poèmes depuis l'école respiraient, vivaient avec des poèmes comme cette *Ballade* ou *Liberté* d'Éluard. La poésie avait rejoint le peuple, et le peuple, ses poètes<sup>3</sup> ». Les poèmes d'Aragon cités à ce propos sont plus souvent ceux de la clandestinité, que réunit *La Diane française*, et en particulier la *Ballade* dédiée à Gabriel Péri : « Le poème, appris par cœur, copié et recopié, connaît une diffusion foudroyante, en France et hors de France », écrit P. Seghers<sup>4</sup>.

1. Dans *Chroniques du Bel Canto*, éd. Skira, 1946, p. 246.

2. G. Sadoul, *Aragon*, collection « Poètes d'aujourd'hui », éd. Seghers, 1967, p. 45.

3. P. Daix, *Aragon*, éd. Flammarion, 1994, p. 414.

4. P. Seghers, *La Résistance et ses poètes*, éd. Seghers, 1974.

Mais lorsque le général de Gaulle prit la parole à Radio Alger en 1943, c'est bien une strophe de « Plus belle que les larmes » qu'il lut, en l'accompagnant de ce commentaire sur les poètes de la Résistance : « Comment ne pas sentir la déchirante qualité de ces poèmes qu'aujourd'hui toute la France récite en secret ? »

### Le paradoxe d'un hermétisme communiqué

On peut penser que « Plus belle que les larmes » parle plus simplement, et de manière plus directe, que d'autres poèmes des *Yeux d'Elsa*. Il est vrai que les différents poèmes du recueil n'offrent pas d'égales difficultés de lecture. Mais même une poésie très allusive et codée, comme *Brocéliande* (1942), a connu une surprenante réception : « Ce livre que je croyais assez hermétique connut une sorte de vogue, que peu de livres ont eue », constate à la Libération Aragon<sup>1</sup>. Le résistant Pierre Kaldor témoigne qu'il en fit la lecture à ses camarades, en prison, en 1943<sup>2</sup>. On voit qu'il serait hasardeux de s'en tenir à l'assimilation d'une poésie devenant populaire à une poésie simple, comme le fait un manuel : « Pendant la guerre est née une poésie qui, par sa simplicité directe a su toucher un public populaire », en énumérant parmi ces « émouvants témoignages » des titres de recueils, dont *Les Yeux d'Elsa*<sup>3</sup>.

Pourquoi alors cet accueil, et pourquoi Aragon est-il devenu, plus que d'autres poètes (à l'exception d'Éluard) ce « poète pour tous », titre que lui décerne comme une évidence Dominique Arban<sup>4</sup> ?

### Quand la solitude des poètes s'efface

C'est Paul Éluard qui avait déclaré en 1937, au moment de la guerre d'Espagne : « La solitude des poètes aujourd'hui s'efface ». La raison la plus forte en est le partage avec les lecteurs d'une

1. Aragon, *De l'exactitude historique en poésie*.

2. Voir P. Kaldor, « Entretien avec Maryse Vassevière », *Recherches croisées* n° 3, 1991.

3. Castex et Surer, *Manuel des Études Littéraires, XX<sup>e</sup> siècle*, Hachette, 1967.

4. Aragon, *Entretiens avec Dominique Arban*, p. 131.

expérience commune, de sentiments douloureux, « simples » au sens de « fondamentaux », « constitutifs de leur identité », de leur humanité aussi. À la Libération François Mauriac prononça un discours où, parlant de l'écho rencontré par les poètes, il déclarait : « ce contact avec leur terre souffrante les guérissait du mal de n'être pas compris ». À travers cet enracinement national, et au-delà de lui, il s'agit aussi d'une mise à l'épreuve des fondements moraux de toute action.

Dans un texte de mars 1944, « Poésie et défense de l'homme », le résistant Pierre Lescuré écrit que « l'exercice de la poésie » a été pour les poètes résistants « la mise en demeure la plus grave de ne rien ignorer de leur condition d'homme et de la lutte qu'elle exige pour sa libération ». En ce sens, la poésie donne une forme, un langage, à ce qui motive assez profondément des hommes pour qu'ils y trouvent, comme l'écrit Aragon dans « Pour un chant national », « *Les raisons de vivre et d'aimer les raisons d'aimer et d'en mourir* » (p. 75).

Aragon partage cette responsabilité, ou ce privilège, avec de nombreux autres poètes. Pourquoi, plus que d'autres, a-t-il été entendu ?

## ARAGON POÈTE POUR TOUS

### La médiation du vers français

Nous l'avons vu au chapitre « Une poésie nationale », le choix de la forme d'apparence traditionnelle est lié chez Aragon au désir de faire porter sa voix par le grand courant de la poésie française : « j'ai reconnu la nécessité, si on veut parler aux gens et être compris de tous, de reprendre un langage qui ne serait pas mis en discussion, de faire que la discussion porte sur ce qui est dit, et non sur comment c'est dit. Il ne s'agissait pas pour autant de reprendre le langage de la rue, parce que ce langage, une fois écrit, serait toujours remis en discussion, mais un langage de tradition nationale<sup>1</sup> ».

1. Aragon parle avec Dominique Arban, p. 136.

### Un seul chant

Les poèmes des *Yeux d'Elsa* touchent aussi les lecteurs par l'alliance intime, dans le langage poétique, dans ses images et dans le mouvement qui le porte, de l'amour pour une femme, pour un pays, et pour une cause. Albert Béguin attribuait la réussite poétique de ce recueil au fait que les mêmes images « signifiaient à la fois l'amour d'Aragon, sa passion de la France et sa foi révolutionnaire [...] il y avait un seul chant, un seul monde de poésie confondant l'un et l'autre » (dans *Esprit*, juin 1949). Les poèmes y puisent une force d'authenticité, si leur sens littéral n'est pas toujours clair, grâce au pouvoir de suggestion de leur rythme, de leur musique, de leurs images :

L'oubli courbe sa paille aux doigts bruns des vanniers  
L'oubli courbe sa paille (p. 68.)

Des vers très directs nous atteignent dans les poèmes les plus subtils : ainsi « O ma France ô ma délaissée » est comme le cœur sensible du poème « C » et le porte vers le lecteur. Mais la simplicité de sens de ces vers s'accompagne d'un très efficace agencement de sons et de rythmes. Ainsi le vers de « Plus belle que les larmes » :

Paris plus déchirant qu'un cri de vitrier

reste dans la mémoire parce que le sentiment passe par l'image (« un cri de vitrier » ambulante), et par la répétition interne lancinante des sons, assonance en *i* et groupes de consonnes.

Laissons ce seul exemple, dont il est aisé de poursuivre l'analyse, parler pour tout le recueil.

Les poèmes des *Yeux d'Elsa* marient la simplicité la plus nue à l'art le plus raffiné<sup>1</sup>, le style de la chanson populaire à celui de la lyrique savante. S'ils cultivent la demi-obscurité de « l'art fermé » des troubadours, la préface et l'appendice l'éclairent, et dans le corps des poèmes, l'évidence poétique de certains vers illumine le sens<sup>2</sup>. Ainsi l'on peut dire que cette poésie raffinée est aussi une poésie pour tous.

1. Ex. : le vers : « J'ai traversé les ponts de Cé » p. 55, avec rime intérieure à l'hémistiche.

2. Qu'un lecteur connaisse ou non l'histoire de Richard Cœur-de-Lion, il percevra le message du poème transmis par ce beau vers : « La liberté comme un bruissement d'ailes » (p. 74).

# 19 Poésie de circonstances et poésie de l'universel

Née dans l'événement et pour une large part de l'événement, la poésie des années de guerre allait-elle n'avoir qu'une portée et une audience éphémères ? Dès 1945, la question a été soulevée, en termes vivement polémiques, où revenait l'expression dédaigneuse de « poésie de circonstances ». Ceci animait un débat de fond bien antérieur à la guerre, et jamais éteint, un débat dans lequel Aragon est impliqué et a pris clairement position : celui de la relation entre un « absolu » pur et universel qui serait l'idéal de la poésie, et la particularité des circonstances. Avec *Les Yeux d'Elsa*, Aragon répond à ce problème poétique par une poésie qui, tout en étant située dans le concret des événements, dépasse les limites circonstancielles.

## UNE POLÉMIQUE DATÉE

Dès la Libération, on assiste à un double phénomène : cependant que les poèmes écrits pendant la guerre connaissent une audience immense, qu'Aragon est fêté, lu en public, édité<sup>1</sup>, la poésie dite de la Résistance fait l'objet de vives contestations, et ceci de plusieurs côtés.

### L'hostilité à la poésie de résistance

Certains des surréalistes exilés, qui étaient restés à l'écart de la Résistance, attaquèrent violemment une poésie qui avait à leurs yeux un triple tort : exalter l'idée de patrie (attitude taxée

1. *Les Yeux d'Elsa* est publié en France par Seghers ; *La Diane française* réunit les poèmes clandestins (décembre 1944).

de « chauvinisme »), remettre en honneur le christianisme, et surtout être mise « au service d'une action politique<sup>1</sup> ». Pour Benjamin Péret, il s'agit là d'une trahison des missions de la poésie. À propos de l'anthologie clandestine *L'Honneur des poètes* (1943), il a ce jugement aussi provocateur que le titre de son pamphlet : « Pas un de ces « poèmes » ne dépasse le niveau lyrique de la publicité pharmaceutique ».

Une égale violence polémique se déchaîne dans des cercles non surréalistes, mais anticomunistes, à Londres en 1943 et à Paris en 1945 : « La littérature de la Résistance française, celle par exemple d'Aragon et de Vercors, n'est que charlatanisme littéraire<sup>2</sup> ».

À côté de ces outrances, d'autres voix élèvent une contestation plus nuancée, mais non moins fondamentale.

### La mise entre parenthèses de la poésie de résistance

Plus fréquemment, les milieux littéraires et politiques rendent hommage à la poésie de la Résistance, mais la considèrent comme un épisode clos : « Le 27 octobre 1944, écrit P. Seghers<sup>3</sup>, une soirée est organisée au Théâtre-Français selon le vœu et sous la présidence du général de Gaulle : hommage aux poètes de la Résistance. Sur les années du chant profond, c'est à cette date que le rideau se baisse ». Estimable, cette poésie aurait été « occasionnelle », disent certains critiques. Aragon s'indigne en 1945 que ces critiques « déniaient à cette poésie qui cria plus fort que la guerre autre valeur que celle d'une poésie de guerre, d'une poésie de circonstances, qu'il fallait bien souffrir par ce que c'était la guerre, mais qu'on va mettre au rencart<sup>4</sup> ».

Ce débat rouvre d'anciennes blessures chez Aragon, et pose un problème qui n'est pas nouveau.

1. Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, Association des amis de B. Péret, Corti J., 1986.

2. Arthur Koestler, *Le Yogi et le commissaire*, recueil d'articles publiés aux USA entre 1942 et 1944, édité en 1944.

3. P. Seghers, *La Résistance et ses poètes*, Éd. Seghers, 1974, p. 362.

4. Aragon, *Les Poissons noirs*, août 1945, voir *L'Œuvre poétique*, éd. en 7 vol., vol. 4.

### Position du problème

Ce qui est en jeu, c'est de savoir si la poésie peut, sans renier sa vocation, s'attacher à des sujets circonstanciels, et plus spécialement à des sujets historiques ou politiques. Nés d'une occasion trop particulière pour avoir une valeur universelle, les poèmes à contenu historique ou politique (comme *Les Châtiments* de Victor Hugo, *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné) « dateraient » trop vite pour être transmissibles.

Bien plus, ils puiseraient leur inspiration dans un « sujet extérieur » (A. Breton) plutôt que de plonger aux sources profondes de l'expérience poétique. Pour les surréalistes, en effet, la poésie vise à mettre au jour les domaines enfouis de l'inconscient et à en libérer les forces. D'autres poètes font de la poésie un « exercice spirituel » (*Fontaine*, mars 1942), ou une recherche sur le langage. Max-Pol Fouchet y fait allusion lorsqu'il écrit à propos de la poésie des années de guerre : « Il ne s'agissait plus, en l'occurrence, de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu<sup>1</sup> », mais de donner à la tribu des mots dans le sens de ses épreuves. Était-ce trahir la poésie, comme d'aucuns l'ont prétendu ? Il y avait alors une trahison incroyablement plus grave, qui était de ne pas se servir de tous les moyens possibles contre le crime<sup>2</sup> ».

### Le point de vue d'Aragon

Aragon avait publié en 1931 un poème politique, « Front rouge », qui lui attira des poursuites judiciaires (pour « provocation au meurtre » et « incitation de militaires à la désobéissance »). Tout en défendant son ami, André Breton avait alors jugé que cette œuvre à « sujet révolutionnaire » n'était que « poésie de circonstance<sup>3</sup> » sans enjeu poétique. À l'inverse, dans les années

trente, Aragon avait fustigé la poésie qui, se voulant « pure à la façon du diamant », finissait par ressembler à des « natures-mortes<sup>1</sup> ».

Il se moquait alors des poètes qui acceptent l'anecdote dans un poème quand il s'agit d'un événement sentimental (on pense à la rencontre d'une femme dans « Tournesol » de Breton), mais reculent devant l'entrée de l'événement historique dans le poème. Or la conception dominante chez les critiques de l'entre-deux-guerres va dans le sens de ce refus : « quels que fussent les exemples de poésie politique, d'expression directe par les poètes du temps où ils avaient vécu, tous ces exemples étaient tenus pour des vieilleries, des erreurs négligeables<sup>2</sup> ».

Dans la préface aux *Poissons noirs*, il écrit : « nous vivons à une époque où règne cette étrange conception lunaire que la poésie n'est pas de circonstance quoique en ait dit Goethe<sup>3</sup> ; que la poésie commence où la circonstance se perd ». L'« expérience poétique », pour Aragon, passe par l'immersion du poète dans une réalité à la fois extérieure et intérieure qu'il vit intensément, et dont les circonstances historiques font partie : l'histoire ne relève pas d'une sphère étrangère à notre sensibilité. Il développe sa pensée dans une chronique de Janvier 1946 : « 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<sup>4</sup> ».

1. Formule de Mallarmé. Il veut dire par là que la poésie doit briser la signification conventionnelle des mots du langage courant et rompre avec les automatismes de la syntaxe.

2. Max-Pol Fouchet, « La poésie et l'espérance », *Europe*, juillet-août 1974.

3. A. Breton, *Misère de la poésie* (1932), in A. Breton, *Œuvres complètes*, II, coll. « La Pléiade », Gallimard, 1992. Breton y juge ce poème « poétiquement régressif ».

1. Aragon, « La souris rouge », *Commune*, 1933, repris dans l'*Œuvre poétique*, vol. 2, 1969.

2. Aragon, *J'abats mon jeu*, Éditions Français Réunis, 1959.

3. Goethe, *Conversations avec Eckermann*, 18 septembre 1823 : « ... les sujets de poésie ne feront jamais défaut. Mais il est nécessaire que ce soit toujours des poésies de circonstance, autrement dit il faut que la réalité fournisse l'occasion et la matière. Un cas singulier devient général et poétique du fait précisément qu'il est traité par un poète. Mes poèmes sont tous des poèmes de circonstance, ils s'inspirent de la réalité [...] ».

4. *Chroniques du Bel Canto*, Éd. Skira, 1947, chronique parue dans *Europe*, janvier 1946.

## UN « UNIVERSEL CONCRET<sup>1</sup> »

Nous avons vu dans la plupart des chapitres précédents à quel point les poèmes des *Yeux d'Elsa* font référence à des situations historiques précises : Aragon n'exclut ni les localisations particulières (Ablain Saint-Nazaire, Dunkerque, Les Ponts de Cé), ni les détails d'époque : « On voit des marquis sur des bicyclettes », et « On voit des voitures à gazogène » (« Fêtes galantes »), parce que l'essence manque. Il ne recule pas devant la circonstance personnelle (« À Tours en France où nous sommes reclus », p. 73). Tout le recueil est indirectement daté par ses allusions et ses thèmes.

Une œuvre aussi circonstancielle peut-elle dépasser ce cadre pour devenir universelle, c'est-à-dire capable de toucher des hommes qui n'ont pas vécu la même expérience ? Peut-elle aller jusqu'à franchir l'obstacle des différences de situation dans le temps pour devenir « éternelle » ? C'est le pari que fait Aragon. Car pour lui, la lecture d'une œuvre poétique exige qu'elle soit restituée à ses circonstances : « Éternelle enfin d'être datée » (*Chroniques du Bel Canto*).

Le poète des *Yeux d'Elsa* ne veut être que le porte-parole de son pays souffrant. Son individualité ne s'efface pas, mais elle entre en communion avec la sensibilité collective. Albert Béguin justifiait ainsi en 1942 l'accueil aux « mille visages » que peut prendre la poésie chez les poètes contemporains : « à chaque poète nous avons été obligés de redire [...] certaines choses semblables, que leur poésie naissait tout près de la commune destinée en même temps qu'au cœur de leur vie la plus personnelle ; et qu'elle n'était poésie qu'à partir de l'instant où une langue était trouvée, capable de transporter la réalité, intérieure et extérieure, dans cette diction qui la fait exister d'une façon nouvelle, communicable aux autres hommes<sup>2</sup> ».

Cette « commune destinée » dont parle Albert Béguin est généralisable : au-delà de l'intérêt historique des poèmes d'Aragon, le lecteur d'aujourd'hui peut en ressentir, transposables à d'autres situations, l'angoisse de perdre la liberté, l'appel à une parole de

vérité (« débâillonner les grillons », p. 77) et à l'amour comme ressource de la vie.

Certains modes d'écriture poétique, dans *Les Yeux d'Elsa*, contribuent à rendre général le particulier, comme c'est la tâche du poète, ainsi que le suggère Goethe. Comme la plupart des poètes, Aragon use d'images à valeur universalisable. Rien ne limite le champ d'application de « lorsque vint la grêle » (p. 76) ou de l'« aronde » fidèle au souvenir des morts (pp. 80-81). La belle comparaison : « La liberté comme un bruissement d'ailes » survit à l'occasion qui la fit naître. Mais Aragon a aussi recours à une démarche plus originale : ses réminiscences culturelles, grâce à des figures mythologiques ou littéraires<sup>1</sup>, prennent d'autres époques comme miroirs des expériences actuelles, ainsi étendues et généralisées. On a rencontré (pp. 53-54, 138-139) l'un des exemples les plus frappants, « Le regard de Rancé » : Aragon y fait confluer la réminiscence littéraire et historique, l'angoisse éprouvée personnellement par lui à un moment précis de sa vie (le particulier le plus intime), et l'angoisse des Français devant la perte de leur patrie en 1942 :

Mon pays faut-il que tu meures  
Et tout un peuple avait le regard de Rancé

Il n'y a donc pas à choisir entre une poésie des circonstances et une poésie de l'universel ; le même texte les recèle simultanément, comme les lignes entrelacées d'un même dessin.

1. Nous empruntons la formule -et la formule seule- à Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », *Situations II*, Gallimard, 1948.

2. Albert Béguin, revue *Fontaine*, juin 1942.

1. Voir plus haut (pp. 82, 85, 86, 136, 137, etc.).

## 20 **Fonction et importance des « Nuits »**

« Les Nuits » forment une suite de quatre poèmes qui, d'après les indications de la bibliographie d'Aragon, sont les premiers à avoir été écrits. Ces quatre poèmes fonctionnent comme une « ouverture », au double sens narratif et musical du terme. C'est le tout premier moment d'une quête orientée par « Les yeux d'Elsa ». Le titre même de la section signale son rôle dans la formation de la structure symbolique qui organise le recueil : l'opposition de la nuit et de la lumière, des ténèbres du « pays déchiré » et de la « flamme » de l'amour (voir la préface, pp. 31-32).

Cette structure élémentaire est renforcée par la référence à *La Divine Comédie* de Dante, citée dans l'appendice. Aragon évoque là en particulier ce passage du poème dantesque qui raconte le moment où Dante et Virgile trouvent leur « issue pour revoir les étoiles » et quittent l'Enfer pour le Purgatoire (p. 117). Le parcours des poèmes des *Yeux d'Elsa* peut ainsi se lire en référence à l'organisation de l'univers dantesque, divisé en trois mondes distincts : l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. Chez Aragon, cette structure mythique n'a pas de valeur métaphysique ou religieuse, mais uniquement poétique. C'est pour lui un moyen de construire son recueil en lui donnant l'ampleur d'un mythe fondamental de notre culture.

« Les Nuits » sont nécessaires dans la structure du recueil comme l'est « l'Enfer » dans la première partie du poème de Dante. Elles constituent l'expérience fondatrice du malheur absolu, où s'éprouve la menace du néant mais où s'alimente aussi l'énergie créatrice qui permet de repousser cette menace, et de commencer l'ascension vers les « étoiles ». Mais l'originalité d'Aragon consiste à donner à ce schéma mythique la dimension d'une expérience historique concrète. Voilà du moins la perspective qui oriente les trois temps de l'analyse suivante.

## CHRONIQUE D'UNE CRISE HISTORIQUE

« Les Nuits » sont ordonnées chronologiquement à l'intérieur d'une structure en diptyque\* qui oppose les poèmes deux à deux.

### **Le désastre et l'exil**

Les deux premiers évoquent les combats de mai 1940 près d'Arras, puis l'attente des troupes qui, encerclées dans la poche de Dunkerque, vont être évacuées vers l'Angleterre.

Ce premier volet est la chronique d'une déroute qui s'achève sur le désastre définitif qui voit « mourir le Mai dans les dunes du Nord ». En contraste avec les fureurs de cette guerre perdue, les deux autres poèmes évoquent la fausse paix de l'« exil » intérieur des Français réfugiés dans la Zone Sud. Cet exil se dit de deux façons. C'est d'abord l'évocation nostalgique de Paris, au moment où la capitale est aux mains des Allemands, et n'est plus, vue de Nice, qu'un « paradis lointain ». Par rapport à ce Paris du souvenir, le Nice du présent n'est qu'un carnaval de mauvais goût où se traîne une foule louche de « passants à faux-nez ». De la défaite à la paix de l'armistice, sur un mode d'abord réaliste pour les faits militaires précisément datés puis plus allégorique pour le désenchantement de l'exil, « Les Nuits » sont une chronique précise rapportée par un acteur des événements.

### **Les conséquences de la défaite**

Ces faits d'Histoire sont filtrés par un regard extrêmement lucide qui en montre la signification profonde. La défaite apparaît comme la cause d'une double crise. Son premier effet est la dissolution de la communauté des Français, que les soldats battus ressentent au plus profond de leur être. Le « nous » qui englobe le narrateur et ses compagnons de désastre n'est en effet qu'une illusion. La vision des soldats massés sur la plage de Dunkerque n'est que celle d'un agglomérat de consciences en déroute. « Cent mille amours battant au cœur des Jean-sans-terre » ; la précision du nombre dit l'éclatement du corps social ; l'assimilation à Jean-sans-terre, le frère félon du roi Richard Cœur-de-Lion qu'évoquera plus loin le recueil, suggère en sous-main que ces frères d'armes pourraient très bien devenir des frères

ennemis. Le lien social menace de se rompre. Ce qui semble fait dans l'univers niçois où règne l'agressivité entre les passants.

C'est alors que s'éprouve la seconde conséquence de la défaite. Le faux carnaval qu'évoque « La Nuit en plein midi » symbolise la confusion de toutes les valeurs dans la fausse paix de l'armistice. Même « Lancelot-du-Lac », appelé pourtant à incarner plus tard l'identité retrouvée du « je » lyrique, n'est plus ici que le comparse d'une fête grotesque où l'héroïsme et l'amour ne sont que leurs propres grimaces.

## La dérive du « je »

Dans cette perversion profonde de tout ce qui assure la cohésion d'une société, l'individu est la victime d'une dérive où il éprouve la perte de son identité. Il est significatif que dans les deux premiers poèmes, le « je » disparaisse aux dernières strophes, comme s'il était tétanisé par les visions d'horreur qu'il subit. Dans l'exil, le « je » ne peut s'affirmer à nouveau que sur le terrain de l'artifice : c'est le « je » rapporté de « La Nuit d'exil », qui ne s'exprime qu'indirectement à travers une voix anonyme qui répète, comme une litanie ironique, « dit-il », en écho à l'exil du titre ; puis c'est le « je » du dernier poème qui ne trouve à s'affirmer que dans le rôle dérisoire de metteur-en-scène du faux carnaval de Nice.

Ce tableau de la France en décomposition justifie par avance l'appel à la restauration de l'unité nationale, qui va retentir par la suite. Mais que signifie cette remémoration pour le sujet qui fait les comptes du désastre ? Ne risque-t-il pas d'être absorbé dans son évocation, et de se perdre dans la tristesse sans fin de cette « Nuit en plein midi » qui clôt « Les Nuits », semble-t-il, sur une impasse ?

## LA MENACE DU NÉANT

### Omniprésence de l'imaginaire

En général, un récit manifeste une maîtrise sur les faits, fondée sur la distance qui sépare le narrateur du monde qu'il évoque.

Dans « Les Nuits », il n'existe vraiment de récit qu'à l'amorce des deux premiers poèmes, et encore se fait-il au passé

composé, ce qui marque le retentissement de l'événement évoqué dans le présent du narrateur. Le discours, passant très vite au présent, conduit à l'absorption du narrateur dans ses visions : à la fin de « La Nuit de Dunkerque », celui-ci semble comme pétrifié par la contemplation des « visages de cailloux » de ses semblables. Par la suite, le présent du discours devient dominant et sert à l'expression hallucinée du réel. Le discours accueille d'abord les souvenirs du Paris perdu de la jeunesse. Un Paris d'autant plus imaginaire qu'il sort de la contemplation d'images dont les couleurs sont « fausses<sup>1</sup> » : c'est un Paris de cartes postales, avec ses monuments bien connus. Son évocation a pour effet de radicaliser la noirceur du monde présent, en la transformant en cette « nuit qui vient du cœur et n'a pas de matin ».

La remémoration conduit le sujet à se perdre dans l'imaginaire. Le mouvement culmine dans « La Nuit en plein midi » où le sujet, s'efforçant justement de se détourner du « carnaval imaginaire » de ses « ténèbres mentales », se raccroche au « monde tel qu'il est sur les cartes postales », à d'autres images donc, et plus médusantes que les précédentes, puisqu'alors c'est le réel lui-même qui devient une image, toute distance abolie entre la réalité et sa représentation. L'achèvement du processus s'exprime à travers la personnification finale de la nuit, qui absorbe la tristesse du sujet en la figeant dans un cliché photographique.

### Le piège mélancolique

Suivant cette progression, il semble bien que « Les Nuits » fonctionnent comme un piège pour le sujet. C'est ici que prend son sens symbolique le champ lexical de la nuit qui donne son unité sémantique à l'ensemble. La nuit est profondément le signe de la mélancolie. La « mélancolie », « l'humeur noire » en grec, appartient au vocabulaire littéraire courtois et désigne un état de tristesse pouvant aller jusqu'à la folie et au délire. L'image du dernier titre, « La Nuit en plein midi », symbolise bien cette détresse,

1. E. Triolet note à propos de l'appartement que le couple occupait à Nice en 1941-1942 : « les murs étaient couverts d'épreuves de photographies tirées en bleu, représentant un Paris d'avant la guerre de 70 » (Préface à une « Vie de Michel Vigaud », *Œuvres Romanesques croisées*, vol. 17). P. Seghers précise qu'il s'agissait de clichés du photographe Nadar, tirés en bleu et en sépia (*La Résistance et ses poètes*, p. 127).

en l'amplifiant jusqu'à lui donner les dimensions d'un phénomène cosmique (on songera ici au « soleil noir de la mélancolie » de l'*El Desdichado* de Nerval). Le paradoxe du titre exprime bien l'horreur d'une situation où l'ombre et la lumière se mêlent inextricablement, où la vie et la mort sont devenues interchangeable, comme le révélait déjà la rencontre avec les morts « malentendus » de Vimy.

« Les Nuits » peuvent ainsi apparaître comme un piège pour le sujet qui parle à partir du désastre. Prisonnier de la défaite dont il se fait l'écho, le poète voit sa conscience menacée de sombrer. C'est par cette expérience du néant que « Les Nuits » deviennent véritablement un enfer qui dessine en creux l'exigence de chercher au-delà, dans la suite du recueil, une « issue vers les étoiles ».

## LE CHANT COMME ISSUE

Mais d'une certaine façon, on peut dire que l'issue est déjà trouvée. Le poète ne sombre pas dans le néant, précisément parce qu'il lui oppose la création de son poème.

### La double stratégie d'Aragon

La référence aux *Nuits* de Musset inscrit au revers de l'expérience mélancolique la quête d'un chant nouveau. Musset faisait de la douleur vécue par le poète la matière même de la création. Mais il n'envisageait que ses « hantises » individuelles. Les hantises d'Aragon sont à la fois personnelles et collectives. La leçon de Musset n'est plus applicable dans la situation de la guerre. Aussi bien « La Nuit de Mai » constate-t-elle l'absence du poète romantique. Reste l'exigence de trouver un chant nouveau capable d'exprimer en la maîtrisant la souffrance moderne.

Aragon est confronté, lui, à l'expérience radicale du néant, et la solution de son lyrisme consiste à assumer la mélancolie pour la dépasser par le chant qui la dit. Mais le poème n'est pas la simple négation de la nuit. La dérive mélancolique du poète est inséparable de la mission qu'il s'est donnée de faire les comptes du désastre. Le désastre ne serait pas si profondément le désastre, si la parole qui le prend en charge ne courait pas le risque d'être contaminée par les forces du néant. Deux vers de

« La Nuit de Dunkerque » révèlent la double stratégie que met en œuvre le poète pour tenir à distance cette mélancolie inévitable :

Moi du moins je crierais cet amour que je dis  
Dans la nuit on voit mieux les fleurs de l'incendie (p. 40.)

Il y a ici d'une part l'affirmation catégorique que l'amour existe et qu'il sera chanté (l'amour vaut comme réponse au néant), d'autre part la réalisation immédiate, dans le présent de la voix, de l'alliance de la parole et de la lumière grâce à la rime « dis / incendie » (le chant donne forme et force à l'amour).

### Inverser les ténèbres en lumière

La solution poétique au désastre du monde est donc tout entière dans la « construction sonore » des poèmes, qui dessine dans la trame de la nuit une autre trame qui inverse les ténèbres en lumière. C'est là que la rime prend toute son importance. Mais elle n'est pas seulement une force de liaison, elle est aussi ce qui combat la fusion insupportable de la vie et de la mort qui caractérise l'état mélancolique. Elle entrelace ainsi sans les confondre des termes d'orientation contraire, comme fait, par exemple, dans la sixième strophe de « La Nuit d'Exil » l'association « colombe / ombre » qui relie l'envol et l'obscurité accablante, tout en marquant, par le léger achoppement de la rime enjambée\*, leur différence. L'entrelacement des mots par le jeu des rimes maintient ainsi, en la surmontant, la tension entre la vie et la mort. C'est le plus sûr moyen de répondre au piège de la mélancolie. C'est la valeur qu'on peut donner au double chant porté par les strophes de « La Nuit de Mai », qu'analyse Aragon dans la préface (pp. 19-20). Le dédoublement qu'opère le jeu des rimes permet de distinguer, au moment même où se dit leur interférence, entre la vie et la mort. La possibilité, par exemple, d'accentuer la fin de vers soit sur « vous errez », soit sur « je me risque » permet de séparer l'errance des spectres de celle du sujet, tout en maintenant entre elles un lien indissociable. Le chant du poème maintient un écart là où la mélancolie tend à effacer toute frontière.

## Absence / Présence d'Elsa

C'est donc en incarnant la nuit dans une voix qui assume sa force négatrice et la dépasse, que « Les Nuits » préparent, pour le lecteur capable d'entendre le chant dans toutes ses dimensions, le renversement de l'obscurité en lumière. Le rôle de l'auditoire du poète est essentiel. La voix du poème doit être soutenue par l'écoute : seule la compréhension du chant empêchera la poésie de sombrer dans le naufrage du monde. Or l'auditoire premier du poète est la femme aimée. La présence de celle-ci est encore mal assurée dans « Les Nuits ».

Elsa est bien l'interlocutrice à qui s'adresse la voix à travers le « nous » des dernières strophes de « La Nuit d'exil » ou l'apostrophe « Amour » de la fin de « La Nuit en plein midi ». Mais elle reste muette et ce silence est le signe de son éloignement. Ce que dit par ailleurs la rime dans « La Nuit de Dunkerque » : « [...] Mes yeux que j'aime où êtes- / Vous Où es-tu mon alouette ma mouette » (ma mouette). « Les Nuits » inscrivent seulement en creux la présence d'Elsa. Il faudra attendre la fin du recueil pour la voir surgir et entendre « Ce que dit Elsa ». Il s'installe ainsi une tension qui est le moteur même de l'écoute des poèmes suivants, et qui entraîne au-delà de l'espace clos de l'enfer vers le « paradis cent fois retrouvé reperdu » des « yeux d'Elsa ».

On voit donc que « Les Nuits » jouent un rôle essentiel dans le recueil. Elles mettent en place aussi bien la thématique historique et personnelle que la voix du poète. Elles instaurent aussi une tension qui emporte le lecteur dans la recherche d'une résolution, au sens musical du terme, d'autant plus désirable qu'il s'agit de triompher du néant. Elles découvrent enfin, dans l'espace clos de ce premier ensemble de vers, la trame qui va tisser au revers de la nuit l'image du « visage resplendissant de l'amour » (p. 32).

## BIBLIOGRAPHIE

### Les éditions des *Yeux d'Elsa*

– Première édition : *Les Yeux d'Elsa*, collection des Cahiers du Rhône, Éditions de La Baconnière, Neuchâtel, 15 mars 1942.  
Première édition publiée en France : Édition Seghers, 1945.

### Éditions courantes disponibles :

Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, Éd. Seghers, coll. « P.S. » 1983, brochée ; rééditée en 1995 avec pagination identique. Il existe aussi une édition reliée, avec un dossier de documents iconographiques et des reproductions de manuscrits, Éd. Seghers, 1995.

### Éditions annotées :

Il n'existe pas d'édition critique. On trouvera quelques renseignements et des documents reproduits dans la collection Aragon. *L'Œuvre poétique*. Cette collection donne accès à toute la poésie d'Aragon et à la plupart de ses textes théoriques ou critiques. On peut en consulter deux éditions :

– Aragon, *L'Œuvre poétique*, en 15 volumes, t. IX (1939-1942), Livre-Club Diderot, 1979. Notes de Jean Ristat.

– Aragon, *L'Œuvre poétique*, en 7 volumes, t. IV (1942-1952), Livre-Club Diderot, 1990, édition revue et enrichie. Notes de Jean Ristat et d'Édouard Ruiz.

### Biographies d'Aragon

– Chronologie établie par Édouard Ruiz dans *Europe* n° 745, « Aragon poète », mai 1991.

– Pierre Daix, soit *Aragon. Une vie à changer*, Éd. du Seuil, 1974, soit une version un peu différente et complétée, sous le titre *Aragon*, Éd. Flammarion, 1994. Un essai de reconstitution de la personnalité et de l'itinéraire d'Aragon.

– Hubert Juin, *Aragon*, coll. La bibliothèque idéale, Éd. Gallimard, 1960. Biographie vivante, analyse des choix littéraires et politiques d'Aragon jusqu'en 1958, brève anthologie, un entretien avec Aragon.

– Bernard Lecherbonnier, *Aragon*, coll. Présence littéraire n° 805, Éd. Bordas, 1971. Petite introduction avec tableaux chronologiques, en particulier sur les années de guerre, étude de quelques thèmes, riche bibliographie.

– Georges Sadoul, *Aragon*, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, 1967. Avec des souvenirs sur les années de guerre et de Résistance, et une anthologie théorique et poétique.

– Valère Staraselski, *Aragon. La faison délibérée*, Éd. L'Harmattan, 1995. La relation entre l'œuvre et les choix politiques et civiques de leur auteur est exposée dans ce livre qui replace les écrits dans leur contexte et cite de nombreux articles d'Aragon.

## Études sur *Les Yeux d'Elsa*

Actuellement, il n'existe pas d'ouvrage spécifique sur ce recueil. Mentionnons quelques articles spécialisés :

– Wolfgang Babilas, « Sur un poème poétologique d'Aragon : "Richard Cœur-de-Lion" in *Revue des Sciences Humaines* n° 204, "Écrivains dans la guerre", Presses Universitaires de Lille, Lille III, 1986, pp. 133-186. Et du même auteur : « "Contre la poésie pure". Lecture d'un poème poétologique d'Aragon », in *Recherches Croisées Aragon / E. Triolet*, n° 2, Annales Littéraires de l'Université de Besançon n° 399, diffusion Les Belles Lettres, 1989, pp. 233-252.

– Jean Jaffré, « C », in *Faites entrer l'infini*, n° 9, mai 1990, pp. 9-11. (Journal trimestriel de la Société des Amis d'Aragon, Paris.)

– Claude-André Tabor, « Étude de texte : Aragon, "Les Yeux d'Elsa" », in *L'École des Lettres*, n° 3, année 1982-1983.

Un ouvrage approfondi paraîtra au 1<sup>er</sup> semestre 1996 :

– Michel Apel-Muller, *Aragon : « Le Crève-Cœur » et « Les Yeux d'Elsa »*, Poésie et contrebande de 1939 à 1942. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, diffusion Les Belles Lettres.

## Sur la poésie d'Aragon

– Revue *Europe*, « Aragon poète », n° 543-544, mai 1991.

– Claude-Marie Baujeu, *L'Alexandrin dans « Le Crève-Cœur » d'Aragon. Étude de rythme*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993.

– Suzanne Labry, « Note sur Aragon et la perfection en poésie », revue *La Nouvelle Critique*, n° 89, 1957.

– Olivier Barbarant, *Aragon. La mémoire et l'excès*, Éd. Champ-Vallon. (À paraître au printemps 1996.)

## Sur la poésie dans la Résistance

– Revue *Europe*, « La poésie et la Résistance », n° 543-544, juillet-août 1974.

– Yves Ménager, « Les périodiques littéraires et la Résistance intellectuelle en France de 1940 à 1944 », in *L'École des Lettres II*, n° 14, 1990-1991. Article intéressant, clair et bien informé.

– Louis Parrot, *L'Intelligence en guerre*, Éd. La Jeune Parque, 1945. Réédité avec préface de Jean Rousselot, Éd. Le Castor Astral, 1990. Témoignage et analyse.

– Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, Éd. Seghers, 1974. À la fois témoignage passionné, ouvrage d'histoire et anthologie, ce livre restitue les conditions historiques de l'écriture poétique. Aragon y est très souvent évoqué.

## LEXIQUE

Ce lexique comporte :

- les termes qui dans ce Profil sont suivis d'un astérisque,
- les noms propres ainsi que les mots rares ou complexes employés par Aragon dans *Les Yeux d'Elsa*.

**À la six-quatre-deux** : locution familière ; à la diable, à la va-vite. *Les Yeux d'Elsa*, p. 50.

**À réméré** : clause de vente d'après laquelle on se réserve le droit de racheter le bien que l'on vend, dans un certain délai, à condition de rembourser à l'acheteur le prix payé par lui, plus les frais. Vente à réméré. *Les Yeux d'Elsa*, p. 92.

**Ablain Saint-Nazaire** : localité au Nord d'Arras, dans le Pas-de-Calais. Voir Vimy. *Les Yeux d'Elsa*, p. 37.

**Acanthe** : n. fém. ; plante à grandes feuilles très découpées, copiée en architecture comme motif d'ornement. « Le naufrage est acanthe au peintre », c'est-à-dire traité comme un motif esthétique. *Les Yeux d'Elsa*, p. 90.

**Alexandrin** : adj. ; « une musique alexandrine », digne de la poésie alexandrine, poésie raffinée du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. *Les Yeux d'Elsa*, p. 78.

**Alezan** : adj. et nom ; couleur d'un cheval alezan, dont la robe et les crins sont d'un jaune rougeâtre. *Les Yeux d'Elsa*, p. 63.

**Alhambra** : palais des souverains maures de Grenade (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle), très artistement décoré. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Anapeste** : n. masc. ; dans la poésie antique, mesure (ped) composée de deux syllabes brèves et une longue (l'inverse du dactyle). *Les Yeux d'Elsa*, p. 90.

**Andromède** : personnage de la mythologie grecque. Offerte en victime à un monstre marin, attachée à un rocher, elle fut délivrée par le héros Persée, monté sur le cheval ailé Pégase. *Les Yeux d'Elsa*, p. 57.

**Apollinaire (Guillaume)** : 1880-9 novembre 1918. Poète, auteur notamment d'*Alcools* (1913), où figure un groupe de 9 poèmes inspirés par un séjour en Allemagne dans la région du Rhin, « Rhénanes », et de *Calligrammes* (1918), dont plusieurs parties, comme « Lueurs de tirs », évoquent la guerre. Apollinaire fut le premier à supprimer complètement la ponctuation en poésie, et à généraliser la définition des rimes en rimes vocaliques / rimes consonantiques. Admirateur des peintres modernes, il fit entrer aussi dans ses vers tout le vocabulaire de la vie quotidienne et de la science, à côté de la tradition mythologique ou littéraire.

**Apparier** : assortir par paire ou par couple.

**Archimède** : mathématicien et physicien grec de Sicile, du III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. On lui attribue notamment la théorie du levier. Il aurait dit : « donnez-moi un point d'appui, et je soulèverai le monde ». *Les Yeux d'Elsa*, p. 57.

**Ardenne** : massif de moyenne altitude, au climat rude, boisé, qui s'étend en France au Nord-est de Reims et se prolonge en Belgique et au Luxembourg. Lieu de vifs combats pendant la première guerre mondiale, la région fut à nouveau exposée en 1940 et en 1944. *Les Yeux d'Elsa*, p. 87.

**Argonne** : massif forestier coupé de vallées profondes et de défilés, au Nord-est du Bassin parisien. Lieu de fixation du front et de célèbres combats pendant la guerre de 1914-1918. *Les Yeux d'Elsa*, p. 86.

**Arnaud Daniel** : troubadour né à Ribérac vers 1150, mort après 1210. Il pratiqua une poésie chantée, en occitan, de forme très savante (dont la « sextine », constituée de six strophes de six vers reposant sur six mots-rimes, dont la place change à chaque strophe de façon réglée). Son art est concentré, dense (« trobar ric », c'est-à-dire riche), et parfois obscur (« trobar clus »).

**Arrière-texte** : données autobiographiques ou culturelles qui sont à l'origine d'un texte et qui l'éclaircissent, mais qui y restent non dites ou signifiées de manière allusive.

**Assonance** : 1. à la fin de deux vers, l'assonance est une rime imparfaite, par répétition de la voyelle finale accentuée, sans répétition des consonnes environnantes : ex. « cachette » et « collège », dans « Zone » d'Apollinaire (Alcool). 2. À l'intérieur d'un vers, c'est un effet de répétition de voyelles : ex. assonances en i dans « Ces nuits t'en souvient-il Me souvenir me nuit ». *Les Yeux d'Elsa*, p. 43.

**Audisio (Gabriel)** : 1900-1978. Poète méditerranéen, ayant longtemps vécu en Algérie ; résistant emprisonné en 1943. *Les Yeux d'Elsa*, p. 120.

**Autogyre** : ou autogire, n. masc. ; type spécial d'avion à hélice pouvant rester presque à la verticale d'un point, comme les hélicoptères. *Les Yeux d'Elsa*, p. 102.

**Aymon (Les quatre fils)** : dans la chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle. Renaud de Montauban, les quatre fils du duc Aymes, dont l'un a tué un neveu de Charlemagne, sont en butte à la vengeance de l'empereur. Ils se réfugient dans la forêt d'Ardenne, où Charlemagne les assiège, puis dans d'autres régions, avant de retrouver leurs biens. Le roman de chevalerie des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles : *Les Quatre fils Aymon* a popularisé l'image des quatre frères montés sur leur unique cheval-fée, Bayard. *Les Yeux d'Elsa*, p. 87.

**Barville (Théodore de)** : 1823-1891. Poète très attaché aux formes fixes anciennes et aux rimes, auteur d'un célèbre *Petit Traité de poésie française* (1872). *Les Yeux d'Elsa*, pp. 146 et 154.

**Barbusse (Henri)** : il publia en 1916 le premier roman de guerre, *Le Feu*, journal d'une escouade, qui eut un immense retentissement, et en 1919 *Clarté*, dont L. Aragon reprend certaines images dans « La Nuit de Mai ». Après la guerre, il fonda un mouvement pacifiste d'anciens combattants. Aragon a beaucoup admiré *Le Feu*.

**Bedlam** : le plus ancien des hôpitaux psychiatriques d'Angleterre. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Béguin (Albert)** : 1901-1957. Critique suisse, auteur d'une thèse sur « Le rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne » (publiée sous le titre *L'Âme romantique et le rêve*). Il connaissait Aragon

depuis le Surréalisme. Il fonda en 1942 *Les Cahiers du Rhône* où fut publié le recueil *Les Yeux d'Elsa*. De 1950 à 1957, il dirigea la revue d'inspiration chrétienne *Esprit*.

**Belle Cordière (La)** : surnom de la poétesse lyonnaise Louise Labé, femme d'un cordier (1524-1566). Très belle, cultivée, aventureuse, elle aurait suivi à seize ans les troupes royales en Roussillon. Elle publia en 1555 des poèmes d'amour passionnés. *Les Yeux d'Elsa*, p. 62.

**Bérénice** : personnage de la pièce du même nom, qui est la pièce de Racine préférée d'Aragon. Reine juive aimée de Titus, empereur de Rome au I<sup>er</sup> siècle après J.-C., elle dut se séparer de lui, Rome refusant d'avoir pour souveraine une étrangère. *Les Yeux d'Elsa*, p. 98.

**Bermude** : archipel au Nord-Est des Antilles, les Bermudes représentant l'archétype des îles tropicales où se retirer du monde. *Les Yeux d'Elsa*, p. 97.

**Bertran de Born (ou Bertrand)** : troubadour du Périgord (1140-1215). Seigneur féodal belliqueux, auteur de poésies politiques et réalistes poussant à l'action. Il soutint le prince Richard qui devint roi d'Angleterre, mais refusa de le suivre à la Croisade. *Les Yeux d'Elsa*, pp. 75 et 78.

**Blondel** : trouvère picard de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Selon la légende, il aurait été un fidèle de Richard Cœur-de-Lion, et serait parti à sa recherche quand celui-ci fut retenu captif en Autriche à la fin de la troisième croisade. Il l'aurait retrouvé en se faisant reconnaître grâce à une chanson. *Les Yeux d'Elsa*, p. 74.

**Borne (Alain)** : 1915-1962. Poète du songe, de l'absence, de l'amour sans espoir de bonheur. *Neige et vingt poèmes* est l'un de ses premiers recueils. *Les Yeux d'Elsa*, p. 75.

**Bousquet (Joë)** : 1897-1950. Écrivain, poète, paralysé par une blessure de guerre en 1916, il exerça un grand rayonnement. Aragon le vit souvent fin 1940 à Carcassonne. *Les Yeux d'Elsa*, pp. 146, 149.

**boxon** : n. masc., familier ; maison de passe, bordel. *Les Yeux d'Elsa*, p. 90.

**Brantôme** : petite ville du Nord du Périgord, sur la Dronne. Ses caves furent des refuges clandestins pendant les guerres de religion. *Les Yeux d'Elsa*, p. 84.

**Breton (André)** : 1896-1966. Poète et théoricien, il fonda et anima le Surréalisme, qui lui doit nombre de ses textes de référence, comme *Les Champs magnétiques* (1919), le premier et le second *Manifestes* (1924 et 1929), *Nadja* (1928), etc. Étudiant en médecine comme Aragon, il rencontra ce dernier en 1917 et leur amitié dura jusqu'en 1932.

**Butterfly (Madame)** : jeune japonaise personnage du célèbre drame lyrique de Puccini *Madame Butterfly*, 1905. *Les Yeux d'Elsa*, p. 90.

**Camoëns** : (1525?-1580). Célèbre écrivain portugais, cultivé, « soldat-poète » à la vie aventureuse, grand voyageur, qui publia en 1572 une épopée nationale, *Les Lusitades*. Il a écrit aussi des poèmes brefs, dont de nombreux sonnets en décasyllabes à la manière italienne de la Renaissance. Aragon reprend le sonnet (mais en alexandrins), et le sentiment de nostalgie, de regret d'un bonheur perdu (« saudade ») des poèmes lyriques de Camoëns. *Les Yeux d'Elsa*, pp. 13 et 88.

**Cantine** : n. fém. ; malle d'officier. *Les Yeux d'Elsa*, p. 61.

**Carabin** : n. masc., familial ; étudiant en médecine. *Les Yeux d'Elsa*, p. 83.

**Cé (Les Ponts de)** : localité sur les deux rives et une île de la Loire près d'Angers, traversée par de longues chaussées. Il s'y trouve les restes d'un château du comte d'Anjou. Enjeu militaire, elle fut très endommagée en 1940. *Les Yeux d'Elsa*, p. 55.

**Céruleen** : adj. ; de couleur bleue ou bleuâtre. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Césure** : pause de la voix qui marque la limite d'un groupe rythmique à l'intérieur d'un vers.

**Chaland** : n. masc. ; bateau de transport à fond plat. Ici, bateau de commerce. La statue ailée connue sous le nom de Victoire de Samothrace provient de l'épave d'une galère hellénistique dont elle orna la proue. *Les Yeux d'Elsa*, p. 110.

**Chantiers de jeunesse** : sous le régime de Vichy, lieux d'enrôlement des jeunes gens pour des travaux à vocation agricole, dont la finalité principale était l'endoctrinement idéologique de la jeunesse. *Les Yeux d'Elsa*, p. 29.

**Charenton** : bourg d'Île-de-France où fut créé au XVII<sup>e</sup> siècle un célèbre asile d'aliénés. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Charriar** : dans *les Mille et une nuits*, le roi Charriar (ou Schahriar), ayant constaté l'infidélité de son épouse, décide de prendre chaque nuit une nouvelle épouse et de la faire mettre à mort le lendemain matin. Schéhérazade parvient à suspendre indéfiniment la mise à mort en racontant au roi des contes dont elle remet la fin au lendemain. *Les Yeux d'Elsa*, p. 97.

**Châtelet** : célèbre théâtre de Paris, doté d'une machinerie permettant les féeries et les grands spectacles. *Les Yeux d'Elsa*, p. 51.

**Chéhérazade** : ou Schéhérazade ; voir Charriar. *Les Yeux d'Elsa*, p. 76.

**Cherra** : futur du verbe choir (tomber), 3<sup>e</sup> pers. du sg. (« Tire la chevillotte, et la bobinette cherra », dans « Le Petit Chaperon rouge »). *Les Yeux d'Elsa*, p. 112.

**Cheval-jupon** : n. masc. ; jeu où un joueur, ou un danseur, anime un buste de cheval de bois prolongé par un jupon qui couvre les jambes du joueur. *Les Yeux d'Elsa*, p. 49.

**Chrétien de Troyes** : romancier de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, qui exerça une immense influence par ses romans en vers *Le Chevalier à la charrette* (Lancelot), *Le Chevalier au lion* (Yvain), *Erec et Enide*, *Cigès*, *Le Conte du Graal* (où l'on trouve le roi Arthur, Perceval, Gauvain, etc.).

**Chute** : n. fém. ; image ou idée sur laquelle se termine un poème bref. *Les Yeux d'Elsa*, p. 115.

**Cicerone** : n. masc. ; personne qui guide des touristes. *Les Yeux d'Elsa*, p. 38.

**Clus trover ou trobar clus** : art fermé, c'est-à-dire régi par un ensemble de règles de versification strictes et de contraintes d'écriture (et de ce fait accessible surtout aux initiés), pratiqué par les poètes lyriques des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles s'exprimant en langue d'oc dans le Midi de la France (troubadours), ou en langue d'oïl dans le Nord (trouvères).

**Coïon** : n. masc., familial ; couillon. *Les Yeux d'Elsa*, p. 49.

**Colonna (Vittoria)** : 1490-1547. Poétesse italienne, elle resta à 35 ans veuve du marquis de Pescara et se consacra au deuil et aux sentiments religieux. Retirée dans un couvent, elle fut l'objet de ferventes amitiés spirituelles, dont celle de Michel-Ange. Elle écrivit de nombreux sonnets dans le style de Pétrarque. *Les Yeux d'Elsa*, pp. 66-68.

**Connoter / dénoter** : « dénoter » correspond à désigner un concept sur lequel s'entend la communauté linguistique, en l'occurrence celle de langue française, et connoter, c'est éveiller à propos du mot énoncé des associations de significations qui peuvent être différentes selon les individus ou les groupes. On entend souvent par connotation les résonances affectives, émotionnelles d'un terme.

**Contrebande** : n. fém. ; ici, art de faire comprendre à demi-mot ou de façon détournée ce que la censure et la situation historique empêchent de formuler en clair.

**Courbet** : Orans 1819 - Suisse 1877. Peintre considéré comme le chef de file du réalisme après 1855. Membre de la Commune, il s'exila en Suisse en 1873. Aragon pourrait faire allusion au tableau de 1866 « La remise des chevaux », mais Courbet peignit plusieurs tableaux sur ce motif. *Les Yeux d'Elsa*, p. 86.

**Critique « prolétarienne »** : critique préconisant une culture prolétarienne à critères politiques reflétant des valeurs ouvrières. Mouvement influent en URSS surtout avant 1932, qui tendait à régir la vie littéraire.

**Cytise** : n. fém. ; arbrisseau à fleurs jaunes parfumées. *Les Yeux d'Elsa*, p. 38.

**Dada (mouvement) ou dadaïsme** : mouvement de contestation des contraintes idéologiques et esthétiques, qui anime dès 1916 un groupe d'artistes et d'écrivains insurgés contre l'absurdité de leur époque. Ce mouvement se constitue à Zurich autour de Tristan Tzara, et à New York autour des peintres Marcel Duchamp, Picabia, Man Ray. Il trouve son apogée et sa fin à Paris entre 1920 et 1922 après la rencontre de Tzara avec Breton, Aragon et Soupault. Le surréalisme à ses débuts doit beaucoup au dadaïsme.

**Dante** : 1265-1321. Aragon cite son œuvre la plus célèbre, *La Divine Comédie*, constituée par *L'Enfer*, *Le Purgatoire*, *Le Paradis*. Dante s'y représente accompagné de Virgile, sortant des régions souterraines de l'Enfer pour gravir le matin du dimanche de Pâques la montagne du Purgatoire. *Les Yeux d'Elsa*, pp. 117-120, 122.

**Delille** (L'abbé) : 1738-1813. Poète à succès en son temps, il s'est illustré surtout dans la poésie descriptive.

**Desbordes-Valmore (Marceline)** : 1786-1859. Écrivain et poète lyrique, dont les plus grands poètes du XIX<sup>e</sup> siècle ont vanté le naturel et l'écriture discrètement novatrice. Aragon lui voua une constante admiration. *Les Yeux d'Elsa*, pp. 10, 154.

**Descort** : au Moyen Âge, forme lyrique de la poésie occitane, constituée par des strophes (5 à 10) toutes différentes par le nombre de leurs vers, leurs rimes, leurs mètres, parfois leurs thèmes. Le terme peut signifier aussi discorde, dissonance. *Les Yeux d'Elsa*, p. 67.

**Desdémone** : épouse d'Othello (voir la pièce de Shakespeare et les opéras de Verdi et de Rossini), elle est tuée par son mari jaloux. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Diptyque** : n. masc. ; panneau, tablette ou tableau formé de deux volets. Au figuré, ensemble en deux parties égales.

**Distique** : n. masc. ; groupe de deux vers rimant entre eux, formant une unité de sens.

**Domino** : n. masc. Vêtement flottant à capuchon porté dans les bals masqués. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Douloir** : infinitif substantivé ; souffrir, souffrance. *Les Yeux d'Elsa*, p. 88.

**Drieu la Rochelle** : 1893-1945. Écrivain, ami d'Aragon jusqu'en 1926, il évolue plus tard vers le fascisme, dirige *La Nouvelle Revue Française* sous l'Occupation, et se suicide en 1945.

**Drôle de guerre** : période qui va de la déclaration de guerre en 1939 à l'invasion allemande de mai 1940, où les troupes étaient mobilisées sans qu'il y ait d'affrontement armé général sur le territoire français.

**Ducasse (Isidore)** : 1846-1870. Après avoir écrit sous le pseudonyme de Comte de Lautréamont *Les Chants de Maldoror*, expérience-limite du mal, il les renverse dans ses Poésies (1870). *Les Yeux d'Elsa*, p. 28.

**Duguesclin** : ou Du Guesclin, homme de guerre du XIV<sup>e</sup> siècle, connétable en 1370, qui resta très populaire pour avoir chassé les Anglais de France ; il préconisait une guerre de partisans contre l'occupant. *Les Yeux d'Elsa*, p. 87.

**Dulie** : n. fém. ; culte de dulie, hommage religieux rendu aux anges et aux saints. *Les Yeux d'Elsa*, p. 99.

**École romane** : école poétique fondée en 1891 par Jean Moréas, et, entre autres, Maurras. Elle célébrait l'esthétique antique et le classicisme français, et répudiait le romantisme et le symbolisme. *Les Yeux d'Elsa*, p. 27.

**Empenné** : adj. ; se dit d'une flèche munie d'une empenne, ou plumes raidées (vocabulaire du blason) ; muni de plumes (archaïque) ; ici, percé d'une flèche empennée. *Les Yeux d'Elsa*, p. 72.

**Empyrée** : n. masc. ; partie la plus élevée du ciel ; ciel (voc. poétique). *Les Yeux d'Elsa*, p. 99.

**Énéide** : voir Virgile.

**Enjambement** : n. masc. ; franchissement de la limite du vers, ou plus rarement de la limite de la strophe, par la syntaxe et la signification de la phrase enjambante. Ex. : « [...] et pour toujours je garde / Le regret de n'avoir osé toucher ton front ». *Les Yeux d'Elsa*, p. 66.

**Épigraphie** : n. fém. ; inscription placée sur un édifice ; citation placée en tête d'un livre ou d'un chapitre.

**Eschatologie** : n. fém. ; théorie de ce qui est au-delà de la vie terrestre de l'homme, conception de ses fins dernières.

**Ex cathedra** : expression latine signifiant : à partir de la chaire, du haut de la chaire. Au sens figuré : sur un ton dogmatique, doctoral (faire un cours ex cathedra).

**Fado** : n. masc. ; chanson populaire portugaise, douloureuse. *Les Yeux d'Elsa*, p. 89.

**Fandango** : n. masc. ; air de danse espagnol, vif. *Les Yeux d'Elsa*, p. 106.

**Faro** : n. masc. ; bière belge légère (dialecte wallon). *Les Yeux d'Elsa*, p. 82.

**Faut** : 3<sup>e</sup> pers. du sing. du verbe faillir, au sens de manquer, se dérober. *Les Yeux d'Elsa*, p. 97.

**Feintise** : n. fém. ; langue classique. Action de feindre. *Les Yeux d'Elsa*, p. 81.

**Formalisme** : n. masc. ; mouvement de réflexion sur la littérature et le langage poétique, développé en URSS à partir de 1915 et surtout dans les années vingt, et dans le cercle linguistique de Prague vers 1926. Il était lié à ses débuts à l'avant-garde artistique, le futurisme.

**Fornarine (La)** : ou La Fornarina : belle italienne du XVI<sup>e</sup> siècle, qui servit de modèle au peintre Raphaël. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Francesca da Rimini** : italienne du XII<sup>e</sup> siècle, tuée par son mari pour avoir partagé un amour illicite avec son beau-frère Paolo. Dante s'imagina rencontrant les ombres enlacées de ce couple, aux Enfers, parmi les victimes de l'amour (chant V de *La Divine Comédie*). *Les Yeux d'Elsa*, pp. 98 et 133.

**Frappe** : n. fém. ; mot populaire désignant un jeune voyou (une petite frappe). *Les Yeux d'Elsa*, p. 51.

**Futurisme** : n. masc. ; mouvement littéraire et artistique d'avant-garde, recherchant des formes qui correspondent au monde moderne, et qui s'est développé entre 1909 (Italie : Marinetti) et les années 20 dans plusieurs pays d'Europe, notamment en URSS.

**Garance** : adj. invar. ; rouge garance (qui est teint avec la racine de la garance). *Les Yeux d'Elsa*, p. 57.

**Gazogène** : n. masc. ; appareil produisant des gaz combustibles, utilisé pendant la seconde guerre mondiale pour fournir du carburant aux automobiles. *Les Yeux d'Elsa*, p. 49.

**Ghil (René)** : 1862-1925. Écrivain et poète resté célèbre pour son *Traité du Verbe* (1885), réflexion sur la correspondance entre la poésie et la science. Mallarmé écrit un important « avant-dire au Traité du Verbe ».

**Golconde** : ville de l'Inde aux trésors légendaires, capitale d'un empire détruit au XVII<sup>e</sup> siècle. *Les Yeux d'Elsa*, p. 34.

**Gorgerin** : n. masc. ; 1. partie inférieure d'un casque, couvrant le cou. 2. plus rarement, synonyme de « gorgerette », collerette féminine couvrant le cou et le haut de la gorge. *Les Yeux d'Elsa*, pp. 80 et 85.

**Guerre froide** : état de forte tension internationale sans conflit armé (1947 / 1948-1953 environ), où se constituent deux blocs politiques antagonistes dominés respectivement par les États-Unis et l'URSS.

**Gynécocratie** : n. fém. ; pouvoir exercé par les femmes. *Les Yeux d'Elsa*, p. 126.

**Happy few** : formule anglaise désignant le cercle restreint des favoris. Stendhal déclarait écrire pour les « happy few » : il entendait par là non

les favorisés de la fortune, mais les rares lecteurs capables de goûter son œuvre. *Les Yeux d'Elsa*, p. 117.

**Harrar** : ou Harar, région d'Afrique en Éthiopie, où vécut Rimbaud après 1880, quand il eut renoncé à la poésie. *Les Yeux d'Elsa*, p. 97.

**Hégire** : n. fém. ; point de départ de la datation dans la chronologie musulmane (date où Mahomet doit quitter La Mecque pour Médine : l'an 1 de l'Hégire correspond à 622-623 ap. J.-C.). *Les Yeux d'Elsa*, p. 102.

**Hémistiche** : la plupart des vers de plus de 8 syllabes sont constitués de deux blocs appelés hémistiches. Les deux hémistiches sont séparés par une pause respiratoire, la césure. Le mot « placé à l'hémistiche » se trouve à la fin du premier hémistiche.

**Iambe** : dans la poésie antique, mesure (pied) formée d'une syllabe brève suivie d'une longue. Mesure usitée dans la satire. *Les Yeux d'Elsa*, p. 90.

**Incipit** : n. masc. ; mot latin signifiant : il commence. Première phrase d'un texte. Par extension, début d'un roman : première page ou première séquence.

**Intertexte** : n. masc. ; voir « intertextualité ». L'intertexte est le texte de référence auquel renvoie le texte et qu'il transforme (Ex. le vers de Florian cité p. 14, modèle du vers de « Lancelot » « Je suis ce chevalier qu'on dit de la charrette »). Ce peut être un texte d'un auteur contemporain ou un texte ancien, un classique. Mais ce peut être aussi un discours social, un ensemble d'idées dans un débat contemporain, ou même une autre œuvre d'art (tableau, œuvre musicale, film).

**Intertextualité** : n. fém. ; un texte se constitue dans le rapport à d'autres textes antérieurs. L'intertextualité est l'ensemble de ces traces (références, allusions, citations, colloges, transformations...) explicites ou implicites.

**Juan Tenorio** : personnage de la pièce de Tirso de Molina *Le Trompeur de Séville* (1625), modèle de *Don Juan*. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**La Bassée** : localité près d'Arras. Voir Vimy. *Les Yeux d'Elsa*, p. 37.

**Lai** : n. masc. ; au Moyen Âge, le lai narratif est un court récit en vers (ex. « Le lai du chevrefeuille », de Marie de France, inspiré par Tristan et Iseut). Le lai lyrique est un poème chanté de strophes variables, en vers brefs. *Les Yeux d'Elsa*, p. 55.

**Lancelot-du-lac** : l'un des plus célèbres chevaliers des romans de la Table Ronde, héros du roman en vers de Chrétien de Troyes *Le Chevalier à la charrette* (XII<sup>e</sup> siècle) et d'un *Lancelot* en prose (XIII<sup>e</sup> siècle). Il devient l'amant de la reine Guenièvre, épouse du roi Arthur. *Les Yeux d'Elsa*, pp. 46 et 89.

**Léthé** : le Léthé, dans la mythologie grecque, était l'un des fleuves des Enfers, qui faisait oublier aux ombres des morts qui buvaient ses eaux leur vie terrestre. *Les Yeux d'Elsa*, p. 76.

**Magny (Olivier de)** : 1527 ?-1561. Poète ami des poètes de la Pléiade, cultivant l'amitié et l'inconstance en amour. Une légende contestable veut qu'il ait rencontré et aimé Louise Labé à Lyon en 1555, sur le chemin qui le menait à Rome où il suivit son protecteur, le diplomate d'Avanson. *Les Yeux d'Elsa*, p. 63.

**Maïakovski (Vladimir)** : 1893-1930. Poète et auteur dramatique russe moderniste et révolutionnaire, proclamant la poésie « à pleine voix » et exaltant l'amour fou ; Maïakovski s'est suicidé en 1930. Elsa Triolet, dont il aime la sœur Lili, a traduit certaines de ses œuvres. *Les Yeux d'Elsa*, pp. 58 et 99.

**Malandrin** : n. masc. ; bandit de grand chemin. Par extension, voleur, larron. Jésus fut crucifié entre deux larrons. *Les Yeux d'Elsa*, p. 91.

**Male** : adj. ici au fém. ; mauvais, malheureux (emploi ancien). *Les Yeux d'Elsa*, p. 90.

**Malherbe** : vers 1555-1628. Poète et critique, il a fixé les règles strictes de la poésie classique, et reste considéré comme « le législateur des lettres ». *Les Yeux d'Elsa*, p. 27.

**Malo** : les dunes de Malo au Nord-Est de Dunkerque ; ces kilomètres de sable servirent de camp pour les soldats attendant d'être embarqués pour l'Angleterre en juin 1940. *Les Yeux d'Elsa*, p. 39.

**Mandore** : n. fém. ; instrument de musique à cordes de la famille du luth. *Les Yeux d'Elsa*, p. 18.

**Mandragore** : n. fém. ; herbe dont les grosses racines, à la forme bizarre vaguement humaine, étaient censées avoir des propriétés magiques. *Les Yeux d'Elsa*, p. 86.

**Manon** : héroïne séductrice du roman de l'abbé Prévost *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), et du très populaire opéra-comique de Massenet *Manon* (1884). *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Marly (Les chevaux de)** : groupe sculpté par Coustou, ornant sous Louis XIV l'abreuvoir de Marly-le-Roi ; il se trouvait en 1942 à l'entrée des Champs-Élysées. *Les Yeux d'Elsa*, p. 44.

**Mélanide** : personnage du drame symboliste de Maeterlinck : *Pelléas et Mélanide* (1892), mis en musique par Debussy. Dans une scène célèbre, Mélanide se penche à une fenêtre du château, et ses longs cheveux descendent jusqu'à Pelléas. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Merci** : n. fém. ; langue littéraire et ancienne : pitié, grâce, miséricorde. *Les Yeux d'Elsa*, p. 63.

**Merencolie** : ou « mérancolie », ancienne forme de « mélancolie ». *Les Yeux d'Elsa*, p. 72.

**Métaphore filée** : métaphore qui se continue parfois sur une phrase ou un groupe de phrases.

**Métonymie** : figure de style qui consiste à remplacer le mot désignant une notion ou un objet par un mot désignant une notion ou un objet qui, dans la réalité, se trouve en relation de proximité logique ou temporelle, ou d'englobement avec le premier. Il y a donc transfert de signification. Ex. : trente voiles (Corneille) : trente bateaux à voiles. Boire un verre : boire le contenu d'un verre.

**Michel-Ange** : 1475-1564. Surtout connu comme sculpteur, architecte et peintre italien, qui vécut à Florence et à Rome, Michel-Ange est aussi un poète. Ses poèmes, graves, sont souvent habités par la contemplation de la mort. Aragon fait allusion à l'une de ses statues, *La Nuit*. Voir Colonna (Vittoria). *Les Yeux d'Elsa*, p. 65.

**Midinette** : n. fém. ; nom familier des ouvrières de mode à Paris. Elles étaient considérées comme d'une sentimentalité un peu naïve, et se laissant séduire par les clichés. *Les Yeux d'Elsa*, p. 127.

**Minos** : dans la mythologie grecque, roi de Crète devenu juge des morts aux Enfers. Époux de Pasiphaé, et père d'Ariane et de Phédre. Le vers de la pièce de Racine *Phédre* : « La fille de Minos et de Pasiphaé » (p. 17) était cité comme exemple de « poésie pure » dans le débat soulevé depuis 1925 par la théorie de Brémont appuyé sur Valéry, qui faisait reposer la poésie « pure » ou « absolue » sur le seul langage, sans qu'y intervienne la pensée.

**Montbazou (Duchesse de)** : 1612-1657. Dame de la cour de Louis XIII, qui participa à la Fronde. Sa mort contribua à la conversion de Rancé. *Les Yeux d'Elsa*, p. 107.

**Naouroze (Seuil de)** : col situé sur la ligne de partage des eaux entre l'Atlantique et la Méditerranée, au Sud-Est de Toulouse. *Les Yeux d'Elsa*, p. 85.

**Navré** : adj. ; pris dans son sens ancien : blessé, frappé à mort. *Les Yeux d'Elsa*, p. 92.

**Negresco** : luxueux hôtel de Nice à la façade blanche très ornée, sur la Promenade des Anglais. *Les Yeux d'Elsa*, p. 51.

**Opéra** : « La Nuit d'Exil » évoque l'Opéra Garnier de Paris, aux toits en coupole verts, et à la façade ornée de groupes sculptés dont le plus célèbre est « La Danse » de Carpeaux. *Les Yeux d'Elsa*, p. 42.

**Orfroi** : n. masc. ; étoffe brochée ; large bande bordée d'or ou d'argent. *Les Yeux d'Elsa*, p. 131.

**Orient** : éclat brillant (sens figuré) ; en langue classique, aube, commencement. *Les Yeux d'Elsa*, p. 86.

**Orpailleur** : n. masc. ; celui qui lave les sables aurifères pour en extraire des paillettes d'or. *Les Yeux d'Elsa*, p. 112.

**Otto (Liste)** : liste publiée à Paris le 28 septembre 1940 par les autorités d'Occupation, des « ouvrages retirés de la vente par les éditeurs ou interdits par les autorités allemandes » (ouvrages d'auteurs juifs, par ex. Freud, d'auteurs marqués à gauche, de livres politiques, etc.).

**Oxymore** : n. masc. ; alliance paradoxale de deux mots contradictoires. Ex. « le soleil noir » (Nerval).

**Paladin** : n. masc. ; l'un des douze seigneurs de la suite de Charlemagne ; ou par extension, un chevalier plein de vaillance. « Absurde paladin », Renaud abandonne les combats pour rester auprès d'Armide qui le retient dans son île enchantée. *Les Yeux d'Elsa*, p. 143.

**Palmyre** : ville et oasis dans le désert de Syrie (territoire sous mandat français en 1940), dont il reste d'imposantes ruines datant du 1<sup>er</sup> au 3<sup>e</sup> siècle après J.-C. En juin 1941, des combats eurent lieu à Palmyre entre troupes françaises favorables à la Collaboration et troupes britanniques soutenues par les Forces françaises libres. *Les Yeux d'Elsa*, p. 85.

**Paolo** : voir Francesca.

**Paradigme** : n. masc. ; pris au sens large, le mot équivaut à : exemple, ou modèle.

**Pasiphaé** : Voir Minos.

**Pavois** : n. m. ; grand bouclier des Francs ; élever au pavois : exalter, faire accéder à la puissance. *Les Yeux d'Elsa*, p. 49.

**Pechblende** : n. fém. ; minéral de couleur sombre d'où est extrait le radium. *Les Yeux d'Elsa*, p. 34.

**Pelléas** : voir Mélisande.

**Périhélie** : n. masc. (bien qu'Aragon l'emploie au fém.) ; point de l'orbite d'une planète le plus proche du soleil.

**Pétrarque** : 1304-1374. Érudit humaniste et poète, que les troubles politiques chassèrent d'Italie et qui trouva refuge dans la terre des papes, Avignon. Il y rencontra en 1327 la blonde Laure, à qui il voua une passion fervente, et qui mourut en 1348. Son œuvre poétique où domine le sonnet exerça une influence considérable au XVI<sup>e</sup> siècle. Les poètes « pétrarquisent » en idéalisant l'amour et en usant d'un style raffiné riche en métaphores. Aragon l'imite p. 84.

**Phlogiston** : transcription du grec, participe passé ; 1. consumé par la flamme ; 2. inflammable. *Les Yeux d'Elsa*, p. 67.

**Phonème** : n. masc. ; étym. « son de la voix », plus petite unité de son fonctionnelle dans une langue.

**Pouchkine (Alexandre)** : 1799-1837. Poète russe, écrivain phare qui s'est illustré dans tous les genres. Aragon lui a voué une grande admiration, et s'est inspiré de son roman-poème *Eugène Onéguine*.

**Quintil** : n. masc. ; strophe de cinq vers, sur deux rimes.

**Rancé** : voir Profil pp. 53 et 138 et *Les Yeux d'Elsa*, pp. 106-108.

**Récréance** : n. fém. ; actuellement, le mot n'est plus employé que comme terme de droit. Au Moyen Âge, « récréance » signifie répit, réparation d'un tort, et le sens de « lâcheté » n'est attesté que pour « récréantise » et « récréantie ». Mais l'adj. et le nom « récréant » ont les sens de : celui qui se déclare vaincu ; fourbu ; lâche, qui abandonne le combat. Chez Aragon, répit réparateur hors des combats et lâcheté semblent associés dans le poème « Chanson de récréance ». *Les Yeux d'Elsa*, p. 71.

**Redoute** : n. fém. ; la fête. Le mot « redoute » a été mis en circulation dans ce sens au XVIII<sup>e</sup> siècle, en traduction de l'italien « ridotto », lieu où l'on joue et danse ; par métonymie, la fête. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46. Ce terme ne s'est pas maintenu dans la langue.

**Reverdie** : n. fém. ; au Moyen Âge, pièce de vers évoquant le printemps, ou, au figuré, joie (XIII<sup>e</sup> siècle). *Les Yeux d'Elsa*, p. 71.

**Rime complexe** : la rime complexe fait rimer avec un mot de plusieurs syllabes la même séquence de sons produite par une suite de plusieurs mots. *Les Yeux d'Elsa*, ex. p. 39 ; étoffe usée / refusée ; p. 75 haieine / la laine.

**Rime consonantique** : rime se terminant par une consonne prononcée, qu'elle soit suivie ou non d'un e muet. *Les Yeux d'Elsa*, ex. p. 41 : ignore / Nord ; p. 61 : armes / larmes.

**Rimes croisées** : disposition des rimes du type abab ; *Les Yeux d'Elsa*, ex. p. 53 : ruelles / couteau / cruelle / coteaux.

**Rimes encadrées** : Aragon appelle « rimes encadrées », p. 24, la disposition de rimes dites plus souvent « embrassées », du type abba ; ex. : p. 37 dans « La Nuit de Mai », ou p. 89 dans « Lancelot » : fenêtrés / obscurci / soie / méconnaître.

**Rime enjambée** : voir dans ce Profil, pp. 114-115, leur définition et leur liste et dans *Les Yeux d'Elsa*, pp. 142-145.

**Rime faible** : 1. rime comprenant la répétition de la seule voyelle tonique et de ce qui éventuellement la suit. 2. Ou rime trop facile, par ex. de deux adverbes en -ment, ou de deux verbes à la même forme grammaticale. *Les Yeux d'Elsa*, p. 21.

**Rime féminine** : dans la versification traditionnelle, rime se terminant par un e muet, dit aussi e caduc, *Les Yeux d'Elsa*, ex. p. 18 : presse / laisse (Racine) ; p. 10 : princes / provinces (Rotrou).

**Rime masculine** : dans la versification traditionnelle, toute rime ne se terminant pas par un e muet, *Les Yeux d'Elsa*, ex. p. 10 : miens / chiens (Rotrou) ; p. 22 : châté / pitié (Hugo).

**Rime vocalique** : rime se terminant par une voyelle prononcée, y compris une voyelle nasale, *Les Yeux d'Elsa*, ex. p. 40 : obus / bu ; p. 110 : brûlant / chaland.

**Rimes plates** : disposition de rimes où les finales identiques se suivent, de type aabb.

**Rime riche** : depuis le romantisme, on définit la rime riche comme l'identité, à la fin de deux ou plusieurs vers, de trois éléments phoniques, *Les Yeux d'Elsa*, ex. : volées / étoilée (p. 67), déraile / muraille (p. 69). C'est le cas le plus fréquent chez Aragon.

**Rotrou** : 1609-1650. Auteur dramatique ; *Venceslas* est de 1647-1648. *Les Yeux d'Elsa*, pp. 10-11.

**Rythme** : n. fém. ; dans le texte de Du Bellay, graphie ancienne et étymologique du mot « rime ». *Les Yeux d'Elsa*, p. 152.

**Saint-Eustache (Pointe)** : espace près des Halles de Paris du côté de l'église Saint-Eustache, réservé à la boucherie. *Les Yeux d'Elsa*, p. 44.

**Salamandre** : n. fém. ; amphibien. Au Moyen Âge, on croyait qu'elle pouvait vivre dans le feu. *Les Yeux d'Elsa*, p. 77.

**Saudade(s)** : n. fém. ; mot portugais : tristesse nostalgique, regret. *Les Yeux d'Elsa*, p. 13.

**Saxifrage** : n. fém. ; plante herbacée aux feuilles variées utilisée dans l'ornement. *Les Yeux d'Elsa*, p. 90.

**Schliemihl (Peter)** : héros de *La Merveilleuse Histoire de Peter Schliemihl*, récit fantastique d'Adalbert von Chamisso (1814), histoire de « l'homme qui a perdu son ombre » pour l'avoir vendue au diable. Aragon lui consacre une longue note dans *Les Yeux et la mémoire* (Gallimard, 1954). *Les Yeux d'Elsa*, p. 52.

**Schoenbrunn** : château impérial du XVIII<sup>e</sup> siècle près de Vienne (Autriche). *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Scie** : n. fém. ; air de musique, chanson, qui lasse par sa répétition ; rengaine. *Les Yeux d'Elsa*, p. 89.

**Sciomancier** : n. masc. ; mot rare. Devin qui lit l'avenir dans les ombres ou qui évoque les ombres des morts. *Les Yeux d'Elsa*, p. 103.

**Seghers (Pierre)** : 1906-1994. Poète, fondateur à Villeneuve-les-Avignon de la revue de poésie *Poètes casqués* en 1939, devenue *Poésie 40* (p. 41, 42, etc.), il contribua beaucoup à faire connaître la poésie de la Résistance. Éditeur, il réalisa en particulier la collection « Poètes d'aujourd'hui ». Aragon le rencontra en 1940 à Carcassonne et la amitié avec lui.

**Stance** : n. fém. ; strophe combinant des vers de mètres différents. *Les Yeux d'Elsa*, p. 106.

**Stucature** : n. fém. ; décoration de stuc en architecture. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Surréalisme** : n. masc. ; mouvement littéraire et artistique né au lendemain de la guerre de 1914-1918, qui se dresse contre la société bourgeoise, ses conventions et le positivisme de la raison, et lui oppose les valeurs du rêve, du désir et de la révolte. A. Breton, L. Aragon, Ph. Soupault, P. Éluard, ont été à Paris les fondateurs du surréalisme, conçu comme un nouveau fonctionnement de la pensée. Aragon le quitta en 1932, mais le Mouvement continua autour d'A. Breton jusqu'en 1966.

**Syllepse** : n. fém. ; accord des mots en genre et en nombre d'après le sens et non la grammaire. Ex. *Les Yeux d'Elsa*, p. 12, note 1 : « le pauvre », chez Racine, étant un collectif, est repris par le pluriel « eux » dans « comme eux vous fûtes pauvre ».

**Sylvie** : héroïne de la nouvelle de Nerval *Sylvie*, sous-titrée *Souvenirs du Valois* (1853). *Les Yeux d'Elsa*, p. 86.

**Tanagra** : village de Grèce où dans l'Antiquité on produisait des figurines de terre cuite gracieuses. Par extension, ces figurines elles-mêmes (ou toute statuette de terre cuite dans ce style), comme un « Saxe » désigne une statuette en porcelaine de Saxe. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Tétramètre** : n. masc. ; vers tétramétrique, à quatre accents, découpant quatre mesures régulières. La typographie les détache dans « Elsa-Vaise ».

**Trimètre romantique** : vers à deux césures, donc formé de trois mesures rythmiques sensiblement égales, sans coupe à l'hémistiche, ex. : « Comme un marin / qui meurt en mer / en plein mois d'août ». *Les Yeux d'Elsa*, p. 34.

**Tristan** : héros d'une légende celtique dont il existe plusieurs versions. Chrétien de Troyes aurait écrit un roman disparu, « Du roi Marc et d'Iseut la blonde ». De la version de Béroul ne restent que des fragments. Tristan, neveu du roi Marc, va rechercher en Irlande Iseut (ou Yseut), que le roi doit épouser. Par erreur, il boit avec elle un philtre d'amour, qui les entraîne dans une passion coupable. Dans un épisode, Tristan, pour rejoindre Iseut, feint la folie. *Les Yeux d'Elsa*, pp. 72 et 91.

**Tussor** : n. masc. ; étoffe de soie légère. *Les Yeux d'Elsa*, p. 58.

**Tzara (Tristan)** : 1896-1963. Principal animateur et théoricien, à Zurich et à Paris, du « Mouvement Dada ». Ami d'Aragon et Breton autour de 1920. *Les Yeux d'Elsa*, p. 27.

**Unicorne** : adj. substantivé ; qui n'a qu'une seule corne. Mot pris ici comme synonyme de licorne, animal fabuleux souvent figuré au Moyen

Âge (ex. tapisseries de « La dame à la licorne » au musée de Cluny). *Les Yeux d'Elsa*, p. 75.

**Ut de poitrine** : l'ut est la première note de la gamme ; donner l'ut de poitrine : donner le do à pleine voix, fournir la note à partir de laquelle le chanteur peut dérouler toute la gamme. *Les Yeux d'Elsa*, p. 78.

**Valéry (Paul)** : 1871-1945. Poète et théoricien qui s'était tu après son livre *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896) et rompit le silence en 1917 avec *La Jeune Parque* puis *Charmes* (1922). Il devint dans l'entre-deux guerres un maître à penser très admiré. Aragon et A. Breton l'ont fréquenté autour de 1919, mais Aragon vit ensuite en lui un écrivain académique et combattit les arguments puisés chez Valéry en faveur de la théorie de la « poésie pure ».

**Vallaire** : adj. ; dans l'Antiquité romaine, la couronne vallaire était décernée au soldat qui était le premier à avoir pénétré dans un camp ou dans une ville ennemis. *Les Yeux d'Elsa*, p. 102.

**Vérone** : ville d'Italie (Vénétie) où se situe l'histoire tragique de Roméo et Juliette, surnommés « Les amants de Vérone ». *Les Yeux d'Elsa*, p. 98.

**Vers libres** : se dit soit d'une combinaison libre de mètres de mesures différentes (ex. les *Fables de La Fontaine*), soit de vers sans mesure déterminée ni rime (ex. *La prose du Transsibérien* de B. Cendrars).

**Viélé-Griffin (Francis)** : 1863-1937. Poète symboliste, qui fut depuis 1890 le défenseur du vers libre. Aragon écrivit en 1924 une « Lettre à Francis Viélé-Griffin sur la destinée de l'homme », qui est à la fois un hommage et un adieu littéraire. *Les Yeux d'Elsa*, p. 27.

**Vimy** : lieu de grands combats dans les deux guerres. Tout près, au plateau de Lorette, une nécropole militaire aligne les sépultures de dizaines de milliers de morts. Les « revenants bleus » désignent les soldats de 1914-1918, en capote « bleu horizon ». *Les Yeux d'Elsa*, pp. 37-38.

**Virgile** : 70-19 avant J.-C. Poète latin dont Aragon cite l'épopée nationale *L'Énéide*, qui a pour héros Énée, ancêtre du fondateur de Rome Romulus ; « virum » (accusatif de « vir » latin), « l'homme » du premier vers, désigne chez Virgile ce héros, Énée, et non l'homme en général. *Les Yeux d'Elsa*, pp. 7 et 39.

**Walkyries** : ou Valkyries, déesses de la mythologie scandinave, qui accompagnent les guerriers au combat et à la mort. Popularisées par l'opéra wagnérien. *Les Yeux d'Elsa*, p. 46.

**Werther** : héros du roman de Goethe *Les Souffrances du jeune Werther* (1774). Werther, amoureux d'une jeune femme qui en épouse un autre, se tue. *Les Yeux d'Elsa*, p. 86.

**Zizanie** : n. fém. ; vraie, mauvaise herbe à fleurs bleues qui pousse dans les blés (*Les Yeux d'Elsa*, p. 83). Mot plus souvent pris dans son sens figuré : désunion, mésentente.

## INDEX DES THÈMES ET NOTIONS

(Les chiffres renvoient aux pages du Profil)

- Amour**, 8, 29, 35-36, 43-44, 48-50, 74  
**Apollinaire**, 6-7, 26, 42, 80, 92, 106  
**Autobiographie**, 6, 30, 33, 39  
**Circonstance(s)**, 10, 12, 147-148-149  
**Contrebande**, 10, 21, 70-71, 89, 141  
**Courtoisie**, 49-50, 83, 132-133  
**Clus trover**, 17, 26, 93  
**Écho**, 15, 63, 78  
**Elsa**, 37-40  
**Femme(s)**, 39, 45-47, 50, 54, 68  
**Feu**, 85, 101  
**Fonction du poète**, 59-60, 63-64, 69  
**France**, 12, 22, 47-48, 54, 74, 77  
**Guerre**, 7, 9, 56, 67, 76  
**Hermétisme**, 24, 95, 97, 140, 143  
**Hermétisme**, 24, 95, 97, 140, 143  
**Image(s)**, 21, 42, 53-58, 81-86, 125, 145  
**Imitation**, 134, 137  
**Intertexte**, 80, 122, 138  
**Invention**, 62, 115  
**Langage, langue**, 11, 28, 90-91, 105, 144  
**Lecture, lire**, 88-89, 122  
**Lexique**, 6, 80, 113-114  
**Lumière**, 34-35, 42, 93  
**Lyrisme**, 30, 45, 48  
**Métaphores(s)**, 42, 57, 125  
**Modernité**, 134, 139  
**Mort, deuil**, 10, 13-14, 53-56, 66  
**Moyen âge**, 23, 26, 76, 128  
**Mythe(s)**, 45, 78, 83, 86, 131, 152  
**Nation, national**, 25, 61, 73, 77  
**Nuit**, 20, 123, 155  
**Paris**, 6, 73, 88, 125, 155  
**Politique**, 10, 14, 32, 60-61, 71, 130  
**Répétition**, 117, 121  
**Résistance**, 10, 15, 35, 61, 65-70, 147  
**Rime(s)**, 25, 28, 92, 114-116  
**Souvenir**, 6, 43, 155  
**Strophe(s)**, 91, 101-103, 110, 129  
**Structure(s)**, 33-34, 92, 98  
**Surréalisme**, 7, 25, 140  
**Troubadour(s)**, 15, 62, 93, 96, 128  
**Universalité**, 35, 151-152  
**Vers, versification**, 72, 79, 99, 107-110  
**Yeux, regard**, 20, 41-43, 100, 152

Coordination éditoriale : Alain-Michel Martin  
Réalisation P.A.O. : Nicole Pellicieux