

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE – JEAN JAURÈS
UFR DE LETTRES, PHILOSOPHIE ET MUSIQUE
DÉPARTEMENT DE LETTRES MODERNES, CINÉMA ET OCCITAN

MÉMOIRE DE RECHERCHE

Pour l'obtention du Master Lettres – Métiers de la recherche

LETTRES MODERNES

SECTION LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

**POÉSIE ET GUERRE,
Poèmes de temps de guerre de Louis Aragon, Paul Éluard et Pablo Neruda**

Sous la direction de Mme Delphine Rumeau

Présenté par Sabine Sarny

Juin 2017

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Mme Rumeau pour ses conseils qui m'ont permis de prendre de la hauteur et de la distance par rapport à mon travail, pour nos échanges et sa disponibilité.

POÉSIE ET GUERRE

Poèmes de temps de guerre de Louis Aragon, Paul Éluard et Pablo Neruda

SOMMAIRE

<u>Introduction</u>	<u>7</u>
<u>Première partie : Une double rupture</u>	<u>13</u>
<u>CHAPITRE 1 : Impact de la guerre sur la poésie</u>	<u>14</u>
<u>CHAPITRE 2 : Poèmes de guerre, des arts poétiques ?</u>	<u>29</u>
<u>Seconde partie : Représenter la guerre</u>	<u>45</u>
<u>CHAPITRE 1 : Une poésie historique</u>	<u>46</u>
<u>CHAPITRE 2 : Poésie de témoignage, une description subjective du réel</u>	<u>69</u>
<u>Troisième partie : Poésie, utilité, efficacité</u>	<u>86</u>
<u>CHAPITRE 1 : Une poésie armée d'effets ?</u>	<u>87</u>
<u>CHAPITRE 2 : L'intertextualité pour plus d'efficacité</u>	<u>105</u>
<u>Conclusion</u>	<u>128</u>
<u>Bibliographie</u>	<u>134</u>
<u>Table des matières</u>	<u>141</u>

*Il n'y a rien d'essentiel à créer
Que la vie toute entière en un seul corps*

Paul Éluard,
« D'un seul poème entre la vie et la mort »

INTRODUCTION

Le lien entre poésie et guerre n'est pas nouveau. Dans l'*Illiade*, Homère, l'aède, raconte en vers les combats qui rythment la guerre de Troie. Il existe une relation originelle entre ces deux notions. Au fil des siècles, la poésie explore son rapport avec la guerre et par extension le politique. Au XVI^e siècle, pendant les guerres de Religion, Pierre de Ronsard prend position pour la cause catholique alors qu'Agrippa d'Aubigné prend la défense des protestants. La place politique du poète est bien existante. Un réel pouvoir est attribué aux poètes à tel point que les politiques « se méfient profondément de la poésie et font tout ce qu'ils peuvent pour attirer les poètes à leur service »¹. Dès lors, qu'en est-il au XX^e siècle ? La poésie a-t-elle un pouvoir efficace ?

Les guerres jalonnent le XX^e siècle. Dès la Première Guerre mondiale la poésie française, allemande ou encore anglaise accompagnent les conflits. Apparaissent alors plusieurs cas de figure. La Première Guerre mondiale « révèle des vocations, sinon des talents. [...] On ne compte plus les combattants devenus poètes, le temps d'un poème ou d'un recueil, et dont l'occupation habituelle est étrangère à l'écriture »². De même, « beaucoup de poètes devenus combattants continuent d'écrire des poèmes »³ ; c'est notamment le cas de Guillaume Apollinaire qui meurt en 1918. Ce qui semble avant tout réunir ces hommes c'est leur double occupation ; ils écrivent et combattent. Pour autant tous les textes écrits par ces combattants écrivant sont-ils des poèmes de guerre ? En effet, plusieurs notions qualifient la production poétique de l'époque. Le plus souvent, on rencontre l'expression « poème de guerre »⁴. On peut considérer que les poèmes de guerre sont des textes qui, non seulement sont écrits par des personnes prenant physiquement part au combat, mais qui choisissent aussi pour thématique poétique la guerre ; on rencontre alors parfois l'expression « poème de tranchée » pour parler de ces textes. Mais plusieurs problèmes se posent. Tout d'abord, il existe des poèmes écrits pendant la guerre qui ne prennent pas pour sujet explicite le combat. Ensuite, des poèmes sont écrits pendant la guerre par des poètes qui ne combattent pas physiquement. Peut-on alors parler de poèmes de guerre ou doit-on seulement parler de poèmes écrits en temps de guerre ?

¹ Michel Butor, *L'Utilité poétique*, Saulxures, Circé, 1995, p. 106.

² Laurence Campa, *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Paris, Classique Garnier, 2010, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, Laurence Campa propose dans son ouvrage un état des lieux concernant l'utilisation de ces expressions.

La guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale entraînent une production poétique aussi importante que variée. En Espagne, les poèmes écrits pendant la guerre forment le *Romancero de la guerra civil*¹. Paradoxalement, ces poèmes sont caractérisés par un retour à la tradition alors qu'ils défendent un nouvel avenir à la fois politique et poétique. Le poème devient une arme de combat. Parallèlement à l'engagement des poètes espagnols, d'autres poètes s'engagent dans le combat. C'est notamment le cas de plusieurs auteurs latino-américains tels que Pablo Neruda ou encore Cesar Vallejo. Comment ces auteurs, *a priori* extérieurs au conflit, interviennent activement dans les combats ?

De même, quelques années plus tard, on voit la production poétique perdurer en France malgré l'arrivée de la guerre. Avec la défaite française, l'Occupation nazie et la mise en place de la Résistance ; peut-on et doit-on parler de poèmes de guerre, de poèmes de la Résistance ou bien de poèmes écrits en temps de guerre ? Même si la poésie engagée pendant cette période est très présente, tous les poètes n'adoptent pas la même posture. Certains poètes comme Louis Aragon et Paul Éluard allient l'engagement physique dans le combat à l'écriture et à la publication de poèmes. Ils sont respectivement médecin auxiliaire dans une unité de chars de combat puis participant à l'organisation sanitaire des maquis et agent de liaison. D'autres poètes « entrent dans la résistance active »². René Char « dirige un réseau sous le nom de Capitaine Alexandre »³. Il écrit ses *Feuillets d'Hypnos* entre 1943 et 1944 mais ne les publiera qu'en 1946, une fois la guerre terminée. D'autres s'engagent en créant des revues poétiques. Ensemble, Pierre Emmanuel et Pierre Seghers créent *Poésie 1942*. Au contraire, certains poètes décident de ne pas intervenir pendant cette période. Ainsi, André Breton ou encore Benjamin Péret choisissent l'exil. D'autres poètes restent en France mais ne publient pas une seule ligne. C'est le cas de Pierre Reverdy qui écrit dans un feuillet retrouvé, à propos de la production poétique de cette époque : « Pendant quatre ans il n'a été pensé que du silence. Je veux dire que rien de ce que nous avons réellement pensé n'a été écrit ou en tout cas pas publié »⁴. Il considère même que l'« [o]n n'est pas poète par occasion - tous les poèmes de circonstance sont nuls, aucun ne

¹ Claude Le Bigot, *L'Encre et la poudre*, Toulouse, PUM, 1997. Claude Le Bigot s'interroge aussi sur le caractère hétérogène de la production poétique de cette période : « Est-ce que toute la production poétique [...] des années de guerre peut être classée massivement sous le signe du Romancero ? », p. 16.

² Nathalie Auber et Nicolas Wanlin, « Poésie et politique : poésie engagée », *Histoire de la poésie, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, PUF, 2014, p. 229.

³ *Ibid.*

⁴ Etienne-Alain Hubert, « Le « Bois vert de Pierre Reverdy » », *Circonstance de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Klincksieck, 2009, p. 231.

vaut rien »¹. Cette prise de position met en avant les polémiques qui sont apparues pour la plupart après la guerre concernant les poèmes écrits pendant le conflit. Certains poètes remettent en cause la qualité littéraire des textes écrits pendant la guerre. C'est par exemple le cas de Benjamin Péret qui dans *Le Déshonneur des poètes*, titre qui répond au recueil *L'Honneur des poètes*, s'attaque à ceux qu'il considère comme étant des « agents de publicité »². Il explique plus loin pourquoi les poèmes prenant pour sujet la guerre jettent le déshonneur sur leurs auteurs.

En réalité, tous les auteurs de cette brochure partent sans l'avouer ni se l'avouer d'une erreur de Guillaume Apollinaire et l'aggravent encore. Apollinaire avait voulu considérer la guerre comme sujet poétique. Mais si la guerre, en tant que combat dégagé de tout esprit nationaliste, peut à la rigueur demeurer un sujet poétique, il n'en est pas de même d'un mot d'ordre nationaliste [...] ³

Plus tardive, la réflexion de Roland Barthes sur l'engagement en littérature vient prolonger la pensée de Benjamin Péret. Selon Roland Barthes, les poètes engagés seraient de simples « écrivains »⁴, incapables de travailler leur art, c'est-à-dire le langage.

Ainsi, la poésie écrite en temps de guerre interroge et pose plusieurs problèmes. L'efficacité recherchée est-elle atteinte et remet-elle en cause la qualité des poèmes de circonstance ? Jusqu'à quel point le poète peut-il être engagé dans le conflit ? Il s'agira pour nous d'étudier les interactions réciproques entre poésie, poètes et guerre chez Louis Aragon, Paul Éluard et Pablo Neruda.

La relation entre Louis Aragon, Paul Éluard et la guerre est d'autant plus forte que le début de leur carrière poétique correspond au premier conflit mondial. Ces deux hommes « entrent simultanément en guerre et en poésie [...] [Paul Éluard] adopte son pseudonyme et imprime son tout premier recueil grâce au matériel d'impression de tranchées »⁵. Leurs vies sont intimement liées à la guerre. Leur première expérience de la guerre, au front, a d'une certaine manière préparé leur engagement politique et poétique dans le conflit en 1939. D'ailleurs Louis Aragon lui-même le confie.

Je m'étais toute ma vie juré une chose : après la guerre de 14-18, j'avais ressenti comme une humiliation le fait que le peuple français ait pu laisser s'établir cette guerre sans avoir protesté contre son déclenchement, ou enfin n'ait apporté à sa protestation contre elle, que de très faibles forces. Je m'étais juré que si mon pays devait être entraîné dans une nouvelle guerre de ce caractère, au moins quelqu'un, dans mon pays, élèverait la voix contre...⁶

¹ *Ibid.*, p. 234.

² Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, Paris, Mille et une nuits, 1996, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

⁵ Laurence Campa, *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, op. cit., p. 18.

⁶ Louis Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 134-135.

La vie de Pablo Neruda va également être marquée par l'expérience de la guerre. Comme le dit Louis Aragon dans « Le Romancero de Pablo Neruda », « [à] Madrid il est consul / En trente-six quand le feu / Change sur la péninsule / En ciel rouge le ciel bleu »¹. En effet, Pablo Neruda est installé en Espagne quand les premiers affrontements éclatent. Il écrit ce qu'il voit. C'est ainsi que le recueil *España en el corazón* est composé. Sa création part d'une réaction du poète qui voit son quotidien rattrapé par la guerre. Si la guerre bouleverse l'homme, elle bouleverse de la même manière le poète et son chant. Toujours dans « Le Romancero de Pablo Neruda », c'est Louis Aragon lui-même qui fait écho à ce changement poétique.

Neruda mon ami dans l'ère des chimères
Tu trouvais notre cœur par d'étranges chemins
Puis tes chants se sont faits terriblement humains
A Madrid où ton cœur fut la dernière pierre²

Cette expérience directe de la guerre, présente chez Louis Aragon, Pablo Neruda et Paul Éluard interroge aussi sur la portée testimoniale que peuvent avoir les textes poétiques écrits pendant les périodes de guerre. Le poète témoigne de son expérience personnelle de la guerre, son témoignage poétique peut-il avoir une valeur historique ?

L'expérience directe de la guerre réunit Louis Aragon, Pablo Neruda et Paul Éluard mais ils sont aussi liés d'amitié. D'ailleurs, le choix de rassembler ces trois auteurs sous un même objet d'étude part d'une volonté de mettre en exergue les liens qui les unissaient. La relation qu'entretenait ces trois poètes est assez bien résumée par Pablo Neruda lui-même.

La chance voulut que j'aie en France, et pour longtemps, comme amis intimes, les deux plus grands représentants de sa littérature : Paul Eluard et Aragon. C'étaient – ce sont toujours – deux curieux classiques de la désinvolture, que leur authenticité vitale situe au plus sonore de la forêt française. En même temps, ils sont les participants naturels et inébranlables de la morale historique. Peu d'êtres diffèrent autant entre eux comme ces deux hommes. Avec Paul Eluard, je pus souvent jouir du plaisir poétique de perdre mon temps. [...] Aragon, lui, est une machine électronique de l'intelligence, de la connaissance, de la virulence, de la rapidité d'éloquence. [...] Les deux ont été d'irrésistibles et loyaux amis et leur grandeur antagonique est peut-être ce qui me plaît le plus en eux.

L'antagonisme qu'évoque Pablo Neruda est intéressant à envisager. Tout d'abord, les deux poètes ont connu plusieurs phases dans leur relation amicale, ils se sont à certains moments éloignés. De plus, les œuvres des deux poètes bien qu'elles visent *a priori* le même but sont très différentes. Pour toutes ces raisons mais aussi parce qu'une partie de la critique considère

¹ Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. I), Olivier Barbarant (éd.), Paris, Gallimard, 2007, p. 1111.

² *Ibid.*, p. 1115.

que le recueil de Pablo Neruda a été « le modèle poétique des résistants français »¹, il nous semblait pertinent de réunir à nouveau ces trois amis et poètes. Ces liens sont aujourd'hui tangibles dans les textes que ce soit par l'intermédiaire de l'intertextualité, des paratextes, des citations ou des emprunts. D'ailleurs, un livre réunit ce trio amical et poétique. Dans les *Poèmes politiques*, recueil de Paul Éluard publié en 1948, ce dernier dialogue avec Pablo Neruda en lui empruntant des vers entiers. Louis Aragon signe la préface de cet ouvrage. Comme nous le verrons dans notre étude, bien d'autres textes illustrent de manière plus ou moins implicite les relations entre les trois hommes. Ces trois poètes sont aussi liés par leur engagement dans le parti communiste. Paul Éluard et Louis Aragon adhèrent au parti communiste français en 1927 ; le premier en est exclu en 1933 puis est réintégré en 1936 jusqu'à sa mort en 1952, Louis Aragon se détache du parti en 1956 lorsqu'il se rend compte de tous les crimes attribués au parti. Dix ans après cette séparation, il écrit l'« Élégie à Pablo Neruda ». Dans ce texte, on assiste à une communion poétique et amicale entre les deux hommes. Louis Aragon revient sur leur passé commun, c'est alors qu'on peut lire en filigrane l'évocation de leur engagement communiste.

Pablo mon ami qu'avons-nous permis
L'ombre devant nous s'allonge s'allonge
Qu'avons-nous permis Pablo mon ami
Pablo mon ami nos songes nos songes²

Ainsi, dans quelle mesure les œuvres de Louis Aragon, Pablo Neruda et Paul Éluard s'influencent-elles ? Des valeurs communes rassemblent les trois hommes mais leurs œuvres poétiques, bien qu'elles visent le même but, diffèrent les unes des autres.

Notre corpus principal d'étude sera d'abord composé du recueil de Pablo Neruda *España en el corazón*, paru en 1937. L'année suivante, ce texte est publié en France. Il sera alors traduit par Louis Parrot et préfacé par Louis Aragon. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Louis Aragon et Paul Éluard écrivent et publient beaucoup de poèmes. Nous étudierons en priorité ceux qui constituent les recueils *Le Crève-cœur* (1941) et *Les Yeux d'Elsa* (1942). Enfin, en ce qui concerne l'œuvre de Paul Éluard, nous nous centrerons sur *Poésie et vérité 1942* (1942) et *Au rendez-vous allemand* (1945). Si ces recueils ont été publiés pendant la guerre, les poèmes qui les composent ont parfois d'abord été diffusés dans des revues ou des journaux. Ainsi, une double publication entoure parfois les textes réunis dans les recueils. De façon ponctuelle nous

¹ Emir Rodríguez Monegal, *Neruda le voyageur immobile*, Paris, Gallimard, 1973, p. 102.

² Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. II), Olivier Barbarant (éd.), Paris, Gallimard, 2007, p. 1075.

ferons aussi écho aux autres poèmes que les deux poètes français ont écrit pendant la Seconde Guerre mondiale mais aussi aux poèmes qu'ils ont composés pendant la guerre d'Espagne.

À la lecture de ces œuvres, on se rend compte que le but visé par les trois poètes est identique. Ils veulent faire une poésie utile et efficace dans le conflit. Pourtant, même si des traits similaires sont identifiables d'un poème à un autre, leurs approches poétiques ne sont pas identiques que ce soit d'un point de vue formel ou thématique. Les poètes appréhendent la guerre de différentes manières. En revanche, un point commun qui pourrait paraître inattendu rassemble les poèmes écrits pendant la guerre. Chez les trois poètes, un certain nombre de leurs poèmes prennent la forme d'arts poétiques. Ainsi, le poème devient le lieu d'une théorisation sur la poésie et le lieu de l'application de cette théorie. Dès lors, nous tenterons dans notre étude de répondre aux problématiques suivantes qui se dégagent de notre corpus d'étude. Comment un fait historique peut-il influencer sur la poésie à tel point que les poèmes deviennent parfois des arts poétiques ? La rupture historique se transforme en rupture poétique. La guerre peut-elle annihiler la qualité poétique des textes ? Réciproquement, de quelle manière la poésie, peut-elle avoir un impact concret sur le fait historique ? La poésie peut-elle être efficace ?

Pour tenter d'apporter des réponses à cet ensemble de questions, nous organiserons notre étude autour de trois axes. Dans un premier temps nous verrons que la guerre est un moment de rupture à la fois historique et poétique. En nous appuyant sur les textes écrits par Paul Éluard, Louis Aragon et Pablo Neruda avant la guerre nous verrons que leurs poèmes et de fait, leurs poétiques sont bouleversées par les conflits. Dès lors nous verrons jusqu'à quel point le poème de guerre peut devenir un art poétique. Nous envisagerons aussi la portée paradoxale de ces arts poétiques qui deviennent liberticides dans un contexte où leurs auteurs défendent la liberté. Les poèmes, bouleversés par la guerre sont ancrés dans un réel particulier. Quel est le lien entre réel et poésie dans les poèmes de notre corpus ? C'est ce lien que nous étudierons dans un second temps. Enfin dans quelle mesure les poèmes de guerre peuvent-ils être engagés et avoir une incidence sur le conflit ? Plus généralement, la poésie peut-elle être utile et efficace ?

PREMIÈRE PARTIE

UNE DOUBLE RUPTURE

« Le monde a changé, sa poésie a changé »¹
Pablo Neruda

La guerre est un moment de rupture historique où la vie toute entière est bouleversée. La poésie et plus largement la vie littéraire ne font pas exception. En Espagne Pablo Neruda témoigne de son expérience ; ce témoignage entraîne un changement de poétique. En France, la défaite de 1940 et l'armistice conduisent à l'Occupation. Dès lors la situation politique mais aussi poétique, sont remises en question. « Le double dispositif mis en place par l'occupant nazi et par le régime de Vichy pour contrôler la production culturelle engendre une évidente perte d'autonomie et une véritable destructuration du champ littéraire. »² Tous les poètes ne réagissent pas à cet événement de la même manière. La guerre met alors en exergue ce que Gisèle Sapiro appelle « la guerre des écrivains ». Les prises de positions poétiques, très largement liées au politique deviennent souvent polémiques. Louis Aragon, Pablo Neruda et Paul Éluard sont convaincus que la poésie a un rôle essentiel à jouer pour l'homme pendant la guerre. Leurs poésies s'adaptent donc en conséquence. Si les trois hommes sont très liés par une vision commune de la poésie, ils ne rassemblent pas autour d'eux tous les poètes. La guerre met ainsi en exergue le clivage du champ poétique. Dès lors, les poèmes de guerre deviennent des lieux d'engagement, de théorisation, mais aussi, paradoxalement des lieux de condamnation. La guerre permet alors toute une réflexion sur la définition de la poésie au XX^e siècle et sur son rapport avec le monde.

¹ Note de 1939, en marge de « Les Furies et les peines », cité par Emir Rodríguez Monegal dans *Neruda le voyageur immobile, op. cit.*, p. 100.

² Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 22.

CHAPITRE 1 : IMPACT DE LA GUERRE SUR LA POÉSIE

1. Guerre et poésie

Avant de débiter l'analyse des textes de notre corpus, il est important de clarifier la relation que nos textes entretiennent avec la guerre. En Espagne, celle qui débute en 1936 prend la forme d'une guerre civile où deux camps s'affrontent dans des combats armés. Pablo Neruda, même s'il ne prend pas les armes vit les combats de l'intérieur, au cœur de la population. *España en el corazón* est un témoignage de la guerre composé en simultanéité avec les combats et écrit par un poète non combattant mais, comme l'ensemble de la population, impliqué dans le conflit. Le contexte d'écriture n'est pas le même pour Louis Aragon et Paul Éluard. Même si, comme nous l'avons rappelé dans l'introduction Louis Aragon participe aux combats en tant que médecin auxiliaire dans une unité de char de combat, très peu de poèmes sont écrits pendant cette période de lutte. Seul *Le Crève-cœur* est « [é]crit entre octobre 1939 et octobre 1940 »¹. Il est « traversé par la violence d'une guerre dont Aragon a connu les pires lieux de combats, de la campagne de Belgique à Dunkerque, accompagnant son auteur de sa mobilisation à sa démobilisation »². Outre les poèmes de ce recueil, la plupart des poèmes de Louis Aragon et de Paul Éluard sont écrits et publiés après la défaite de 1940 et la signature de l'armistice. Dès lors, ces poèmes composés sous l'Occupation sont en réalité des poèmes de temps de guerre écrits par des hommes qui prennent part à la Résistance intellectuelle. Toutefois ils restent des poèmes de guerre dans le sens où ils espèrent peser avec leurs armes sur celle-ci. Ainsi, la définition des « poèmes de guerre » est assez problématique.

La définition même de ce qu'est la « littérature de guerre » s'est révélée délicate. S'agissant des conflits antérieurs, on distinguait clairement la littérature de guerre, exclusivement centrée sur l'expérience et les représentations des combattants, et la littérature du temps de guerre. Or, tout devient aussitôt plus compliqué avec la Seconde Guerre mondiale, d'abord dans les pays occupés, où l'activité de résistance ne se limita pas aux combats des partisans et des maquisards ; ensuite en raison de la nature globale d'un conflit où les villes et leurs populations civiles devinrent des cibles militaires : dès lors, l'expérience civile des bombardements et de l'invasion est un aspect incontournable de l'événement et de sa présence dans la conscience nationale, au point de faire inextricablement partie des représentations de la guerre.³

¹ Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. I), éd. cit., p. 1425.

² *Ibid.*

³ Jean-François Muracciole et Guillaume Piketty (dir.), « Littérature de guerre », *Encyclopédie de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Robert Laffont et Ministère de la Défense, 2015, p. 734.

Il y a donc des différences majeures entre le recueil de Pablo Neruda et ceux de Paul Éluard et de Louis Aragon qui sont toutefois atténuées par le but commun que poursuivent les trois poètes. Comme nous le verrons à travers l'étude des arts poétiques, ils veulent faire des poèmes utiles pour l'homme.

Avant la guerre, la production littéraire de Louis Aragon était principalement romanesque. Mais la guerre constitue « un tournant décisif dans l'œuvre d'Aragon. À partir de 1939, il revient à l'écriture de poèmes qu'il publie dans *Le Crève-cœur* en 1941 »¹. Si ce changement est grandement lié à des raisons d'efficacité, il illustre toutefois l'impact de la guerre sur l'art littéraire. Chez Pablo Neruda et Paul Éluard le tournant intervient au cœur même de la poésie. Il existe dès lors un effet de rupture plus ou moins grand lorsque l'on considère les poèmes qui précèdent les recueils de notre corpus. Après avoir étudié ce changement, ce glissement, dans l'itinéraire poétique de Paul Éluard, nous verrons que la poétique revendiquée et récemment appliquée par Paul Éluard à l'entrée de la guerre rejoint la poétique nérudienne mise en place dans les poèmes de guerre.

Prémisses des poèmes de guerre

Dans l'œuvre de Paul Éluard c'est bien plus un glissement qu'une rupture que l'on voit se mettre en place dès 1936. Comme Pablo Neruda, c'est vers une poésie profondément humaine que Paul Éluard s'oriente. Déjà dans les années trente, les articles des surréalistes sur la poésie « esquissent [...] un programme pour une poésie qui se veut actuelle, c'est-à-dire impliquée dans la vie de son temps, et profondément politique. »² Or, « [l]a plus grande portée politique que la poésie puisse avoir donc, selon les surréalistes des années trente, est la mise en question de l'humain »³. On comprend alors que la première rupture poétique pour Paul Éluard vers la fin de cette décennie va concerner le courant surréaliste dans la mesure où le poète s'achemine vers la question de l'engagement poétique. Le poème « Les vainqueurs d'hier périront » publié pour la première fois dans *Chanson complète* en 1939 illustre à la fois la rupture poétique et les prémisses des poèmes de guerre des années quarante. En note de ce poème, Marcelle Dumas et Lucien Scheller expliquent que le texte a été publié dans la revue *Commune*, dirigée par Romain Rolland et Louis Aragon et c'est justement « [l]a participation

¹ Fadi Khodr, « De la circonstance politique à la circonférence poét(h)ique », *Poésie et politique au XX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 380.

² Effie Rentzou, « De la grande actualité de l'humain », *Poésie et politique au XX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 148.

³ *Ibid.*

de Paul Éluard à la rédaction de *Commune* » qui acte « la rupture Breton-Éluard »¹. Toutefois, cette revue « pour la défense de la culture »² permet à Paul Éluard de poursuivre son engagement pour la cause républicaine.

En effet, ce poème est l'un des trois composés par le poète durant la guerre d'Espagne. Dans ses *Raisons d'écrire*, il explique que les textes ont été « inspirés entre 1936 et 1938 par la guerre d'Espagne »³. Toutefois, il ajoute, et c'est ici particulièrement intéressant pour notre étude sur l'itinéraire poétique, que les poèmes « se trouvent, hélas ! naturellement liés au *Livre ouvert*, à *Poésie et Vérité 1942* et à [s]es derniers vers »⁴. Ainsi, ils préfigurent l'engagement du poète durant la Seconde Guerre mondiale et illustrent la progression de l'œuvre poétique vers l'engagement. D'ailleurs si le poète décidera, lors de la publication d'*Au rendez-vous allemand* d'intégrer ces trois poèmes au recueil c'est bien parce qu'ils partagent une même poétique que l'on retrouve dans les poèmes de la Seconde Guerre mondiale. Louis Aragon dit avoir perdu les poèmes qu'il a rédigés pendant la guerre d'Espagne, mais comme le rappelle Olivier Barbarant, un écho de ces textes « se trouve peut-être dans la prose lyrique intitulée « Ne rêvez plus qu'à l'Espagne ! », publiée en novembre 1936 dans *Europe* »⁵. Dans ce texte, « la référence à la chanson de Roland, l'évocation médiévale, le brassage de toute une tradition poétique de Corneille à Hugo, [...] pourrait en effet servir de préface au programme lyrique et national de la poésie à venir »⁶ pendant la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, pour les poètes français la guerre d'Espagne et ses poètes jouent un rôle particulier par rapport à la poétique qui sera adoptée pendant la guerre. Nous étudierons ici en parallèle les poèmes « Novembre 1936 », « La Victoire de Guernica », tous deux publiés en 1938 dans *Cours naturel* et « Les vainqueurs d'hier périront ». Le poème « Novembre 1936 » que nous reproduisons ci-dessous fait écho, ne serait-ce que par l'intermédiaire du titre, au poème de Pablo Neruda « *Madrid 1936* ».

Regardez travailler les bâtisseurs de ruines
Ils sont riches patients ordonnés noirs et bêtes
Mais ils font de leur mieux pour être seuls sur terre
Ils sont au bord de l'homme et le comblent d'ordures
Ils plient au ras du sol des palais sans cervelle.

*

On s'habitue à tout
Sauf à ces oiseaux de plomb
Sauf à leur haine de ce qui brille

¹ Paul Éluard, *Œuvres complètes* (t. I), Lucien Scheler et Marcelle Dumas (éd.) Paris, Gallimard, 1968, p. 1537.

² *Ibid.*

³ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, Paris, Minuit, 2012, p. 87.

⁴ *Ibid.*

⁵ Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. I), éd. cit., p. 1427.

⁶ *Ibid.*, p. 1427-1428.

Sauf à leur céder la place.

*

Parlez du ciel le ciel se vide
L'automne nous importe peu
Nos maîtres ont tapé du pied
Nous avons oublié l'automne
Et nous oublierons nos maîtres.

*

Ville en baisse océan fait d'une goutte d'eau sauvée
D'un seul diamant cultivé au grand jour
Madrid ville habituelle à ceux qui ont souffert
De cet épouvantable bien qui nie être en exemple
Qui ont souffert
De la misère indispensable à l'éclat de ce bien.

*

Que la bouche remonte vers sa vérité
Souffle rare sourire comme une chaîne brisée
Que l'homme délivré de son passé absurde
Dresse devant son frère un visage semblable

Et donne à la raison des ailes vagabondes.¹

Tout d'abord ce texte est bien un poème de circonstances sur la ville de Madrid en novembre 1936. En effet, la situation de guerre est bien identifiable mais l'évocation de la situation reste tout de même parfois allusive comme l'illustre le vers « Souffle rare sourire comme une chaîne brisée ». De même la métaphore de l'oiseau, thème central dans l'œuvre de Paul Éluard, utilisée à deux reprises dans le poème, bien qu'elle permette de souligner l'opposition entre la raison et le « plomb », donne une vision de la guerre particulière. Le poème dissimule par instant, par le travail métaphorique, le cœur de la guerre. Ce n'est pas encore la cruauté de la guerre et sa matérialité qui sont évoquée mais plutôt son absurdité, palpable dès le premier vers. Si dans « *Madrid (1936)* », le poète laisse voir « [...] les rues / laissant les sillons de [s]on sang glorieux »², Paul Éluard parle quant à lui du « ciel » qui se vide. De même l'évocation de la ville est habitée d'images poétiques : « Ville en baisse océan fait d'une goutte d'eau sauvée / D'un seul diamant cultivé au grand jour ». La même impression se dégage du poème « La Victoire de Guernica » dont nous reproduisons ci-dessous les sept dernières strophes.

VIII

Les femmes les enfants ont le même trésor
De feuilles vertes de printemps et de lait pur
Et de durée
Dans leurs yeux purs

IX

Les femmes les enfants ont le même trésor
Dans les yeux
Les hommes le défendent comme ils peuvent

¹ Paul Éluard, *Œuvres complètes* (t. I), éd. cit., p. 801.

² Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, Paris, Gallimard, 1972, p. 160.

X
Les femmes les enfants ont les mêmes roses rouges
Dans les yeux
Chacun montre son sang

XI
La peur et le courage de vivre et de mourir
La mort si difficile et si facile

XII
Hommes pour qui ce trésor fut chanté
Hommes pour qui ce trésor fut gâché

XIII
Hommes réels pour qui le désespoir
Alimente le feu dévorant de l'espoir
Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir

XIV
Parias la mort la terre et la hideur
De nos ennemis ont la couleur
Monotone de notre nuit
Nous en aurons raison.¹

Avec le poème « Les vainqueurs d'hier périront », écrit le 14 avril 1938, on remarque déjà une différence avec les poèmes de la guerre d'Espagne qui précèdent. Ce poème constitue un tremplin vers la poésie qui sera adoptée quelques mois plus tard par Paul Éluard. Si dans les poèmes précédents c'est l'espoir qui prédomine, le « bourgeon de l'avenir », dans le texte qui suit, c'est la dureté de la guerre qui est mise en relief et qui interpelle le lecteur. À cet égard les tout premiers vers illustrent parfaitement cette rupture, ce changement. C'est déjà une poésie du contraste qui est mise en avant et qui prendra particulièrement son sens pendant la Seconde Guerre mondiale quant à la notion d'efficacité poétique.

I
Des décombres soutiennent un agneau pourri
Les arbres aux pendus donnent couleur fraîcheur
Les diamants crus du jour polissent du sang dur

II
Ils ne rêvaient pas de combler leur tombe
De passer à la boue

III
Seul le feu pousse bien dans la terre des maîtres

IV
Un visage amer
De lait bleu de miel noir
Confit dans la fièvre
Gelé de misère

Un visage sans honte
Un visage assiégé
Ouvrant de grands yeux
Vivants comme un peuple
Et qui sauront veiller à tout

V
Seul le feu pousse bien dans ces yeux malheureux

VI
Veiller à tout à faire peur
A faire perdre pour avoir plus chaud au cœur

VII
Mais nos désirs sont moins lancinants dans la nuit
Frères que cette étoile rouge

¹ Paul Éluard, *Œuvres complètes* (t. I), éd. cit., p. 812-813.

Qui gagne malgré tout du terrain sur l'horreur.¹

Dans ce dernier poème, c'est la matérialité de la guerre qui intervient. Il n'est plus question de l'espoir, du trésor « De feuilles vertes de printemps et de lait pur / Et de durée / Dans [les] yeux purs ». Tout est dégradé par la guerre, le lait est « bleu » et le miel « noir » ; alors que les yeux véhiculent l'espoir dans « La Victoire de Guernica » ils sont ici « malheureux ». C'est un monde perverti par la guerre que présente le poète dès le début. Dans le premier et le troisième vers du texte, les « diamants » et « l'agneau » normalement symboles de pureté sont respectivement associés au « sang dur » et à la pourriture. De même dans le second vers c'est l'arbre qui apporte l'illusion de la vie à l'homme mort. On a donc une inversion causée par la guerre. Comme l'illustrent les deux vers de la seconde strophe, la poésie se débarrasse de certains artifices pour mettre en avant la réalité de la vie ; la « tombe » et la « boue » renvoient sans détour à la mort.

Ainsi, ces trois poèmes révèlent un itinéraire particulier tracé par Paul Éluard pendant la guerre d'Espagne qui préfigure et prépare la poétique développée durant la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, même si avant 1939 quelques poèmes évoquent l'engagement du poète au regard de la guerre, tous les recueils ne sont pas systématiquement traversés par cette notion d'engagement. C'est par exemple le cas dans le recueil *Médiuses* (1939), dans lequel le poète a le désir de constituer une « espèce de mythologie féminine »² ; les textes évoquent la femme tout en entretenant un lien avec l'image plastique. Il faut attendre le recueil *Le Livre ouvert I*, pour que la guerre traverse pleinement un recueil. « *Le Livre ouvert*, dans ses différentes parties, est le livre du renouvellement total : à l'amour s'est ajouté une dimension historique universelle, une dimension de dignité retrouvée, et, dès lors, les harmonies éluardiennes sont moins précieuses, plus graves, plus intenses. »³ D'ailleurs, le poète écrit à propos de ce recueil : « En octobre 1940, je publie aux Cahiers d'Art le premier tome du *Livre ouvert* (1938-1940). La blême avant-guerre, la guerre grise aux prises avec les éternels prodiges. Et si je ne résiste pas à la tentation d'introduire, dans ce que j'écris, de puériles devinettes [...], je laisse tout leur champ à la beauté et à l'horreur, au désir et à la rébellion. »⁴ Ainsi, la guerre s'immisce petit à petit dans la poésie mais on n'assiste pas encore à un engagement total de la poésie dans le conflit comme on pourra le voir dans les poèmes postérieurs. Il est intéressant de mettre ici en

¹ Paul Éluard, *Œuvres complètes* (t. I), éd. cit., p. 877-878.

² *Ibid.*, p. 1538.

³ Robert Sabatier, « Nés du surréalisme », *Histoire de la poésie française. Tradition et Évolution* (t. II), Paris, Albin Michel, 1986, p. 384.

⁴ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité* 1942, éd. cit., p. 77.

parallèle un extrait du poème « Nous n'importe où » extrait du *Livre ouvert I* avec quelques vers du poème au titre révélateur, « Critique de la poésie » publié dans *Au rendez-vous allemand*.

Nous parlerons ce soir de nous et des oiseaux	
Nous n'écouterons pas la longue et sourde histoire	
Des hommes chassés de chez eux	Pierres fanés murs sans écho
Par la mort aux mâchoires d'or	Je vous évite d'un sourire
Des hommes moins fiers que des bêtes	
Qui suivent le malheur partout	Decour a été mis à mort ²
Que n'arrivent-ils donc tout nus	
Dans un asile de clarté comme le nôtre ¹	

Dans le premier extrait, le poète est centré sur le duo amoureux et semble vouloir occulter de son texte les circonstances extérieures, « la longue et sourde histoire ». Toutefois, sans vouloir en parler, Paul Éluard accorde plusieurs vers au contexte historique. Sa position, assez paradoxale, renvoie alors au glissement vers une poésie entièrement dédiée à la guerre. Si dans cet extrait il veut placer le « nous » et les « oiseaux » au centre de la poésie. Dans le second extrait c'est une poésie aveugle, qui refuse de voir le réel, qui est critiquée. L'effet de rupture entre la fin de l'avant dernière strophe et le dernier vers est édifiant. La poésie ne doit pas fermer les yeux et « évit[er] » le réel, les « [p]ierres fanés » et les « murs sans écho » laissés par la guerre. Ainsi, *Le Livre ouvert* laisse entrevoir la transition progressive opérée par le poète vers les poèmes de guerre, exclusivement consacrés au fait historique. En effet, « si dans *Livre ouvert*, Paul Éluard exprime son opposition aux occupants de manière indirecte, voilée, allusive et non moins parlante pour qui sait bien lire, les recueils, les minces plaquettes qui seront réunis dans *Au rendez-vous allemand* en 1944 »³ sont clairement explicites. On peut en observer les prémisses avec le poème « Crier » qui fait partie du *Livre ouvert I*. C'est peut-être le texte qui exprime le mieux le changement poétique qui intervient dans l'œuvre de Paul Éluard en prenant la forme d'un art poétique qui renvoie à la poésie nérudienne de la guerre d'Espagne.

Ici l'action se simplifie
J'ai renversé le paysage inexplicable du mensonge
J'ai renversé les gestes sans lumière et les jours impuissants
J'ai par-dessus terre jeté les propos lus et entendus
Je me mets à crier
Chacun parlait trop bas parlait et écrivait
Trop bas

J'ai reculé les limites du cri

L'action se simplifie

¹ Paul Éluard, *Œuvres complètes* (t. I), éd. cit., p. 1014-1015.

² Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité* 1942, éd. cit., p. 21.

³ Robert Sabatier, « Nés du surréalisme », *Histoire de la poésie française. Tradition et Évolution* (t. II), op. cit., p. 384.

Car j'enlève à la mort cette vue sur la vie
Qui lui donnait sa place devant moi

D'un cri

Tant de choses ont disparu
Que rien jamais ne disparaîtra plus
De ce qui mérite de vivre

Je suis bien sur maintenant que l'été
Chante sous les portes froides
Sous des armures opposées
Les saisons brûlent dans mon cœur
Les saisons les hommes leurs astres
Tout tremblants d'être si semblables

Et mon cri nu monte une marche
De l'immense escalier de joie

Et ce feu nu qui m'alourdit
Me rend ma force douce et dure

Ainsi voici mûrir un fruit
Brûlant de froid givré de sueur
Voici la place généreuse
Où ne dorment que les rêveurs
Le temps est beau crions plus fort
Pour que les rêveurs dorment mieux
Enveloppés dans des paroles
Qui font le beau temps dans mes yeux

Je suis bien sûr qu'à tout moment
Aïeul et fils de mes amours
De mon espoir
Le bonheur jaillit de mon cri

Pour la recherche la plus haute
Un cri dont le mien soit l'écho.¹

Deux temps forts structurent ce poème. Dans un premier temps, le poète rompt avec une certaine pratique littéraire. Il fait table rase des « propos lus et entendus » et condamne les écrits et paroles chuchotés pour donner toute sa force et sa puissance au « cri ». Ce cri se veut alors efficace, il est lié à l'action comme l'indique d'ailleurs la forme verbale du titre du poème. Enfin, dans la deuxième moitié du poème, c'est l'importance de l'espoir qui est mise en avant. « De mon espoir / Le bonheur jaillit de mon cri » résume toute la portée du poème ; ce sont d'ailleurs ces vers qui sont reproduits sur la couverture de l'édition originale de ce recueil. Le cri du poète est l'écho des cris entendus et causés par la guerre. Si le poème « Crier » de Paul Éluard est l'écho du cri du peuple en guerre c'est aussi l'écho de la poétique nérudivienne et de l'engagement de Pablo Neruda pendant la guerre d'Espagne. Chez le poète chilien, l'expérience physique de la guerre engendre une rupture assez nette dans sa poétique. Emir Rodríguez Monegal rend compte dans son étude de ce changement ; il explique que « le poète surréaliste de *Résidence sur la terre*, l'exilé qui refusait d'accepter la poésie sociale, le jeune étudiant de Santiago qui passait à côté de Recabarren sans le voir, est mort. Maintenant Neruda a vu le sang répandu ; le poète abandonne la posture mélancolique de loup solitaire, il s'unit à la troupe des hommes, il découvre la solidarité. Sa poésie change. »² Ce changement, c'est bien l'expérience de la guerre qui le fait surgir. Il est revendiqué par le poète dans « *Explico algunas cosas* ». Le poète interpelle son lecteur au début et à la fin du poème.

*Preguntaréis: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba*

¹ Paul Éluard, *Œuvres complètes* (t. I), éd. cit., p. 1016-1018.

² Emir Rodríguez Monegal, *Neruda, le voyageur immobile*, op. cit., p. 100.

*sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros?
[...]
Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?*

*Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!*¹

Vous allez demander : Où sont donc les lilas ?
Et la métaphysique couverte de coquelicots ?
Et la pluie qui frappait si souvent
ses paroles les remplissant
de brèches et d'oiseaux ?
[...]
Vous allez demander pourquoi sa poésie
ne parle-t-elle pas du rêve, des feuilles,
des grands volcans de son pays natal ?

Venez voir le sang dans les rues,
venez voir
le sang dans les rues,
venez voir le sang
dans les rues !²

À ce monde entièrement naturel, empreint de pureté et exclusivement composé de « lilas », de « coquelicots », de la « pluie », d' « oiseaux », des « feuilles » et des « grands volcans » le poète oppose le réel sali par la guerre. Il faut dès lors que la poésie fasse « voir le sang dans les rues ». Par conséquent, on peut ici constater qu'à travers le titre « Crier », Paul Éluard fait référence à l'engagement de Pablo Neruda. En effet, dans les derniers vers de « *Explico algunas cosas* », c'est bien le cri du poète répété et haché que l'on entend à l'aide de la modalité exclamative. Chez Pablo Neruda ou Paul Éluard, ce nouveau cri poétique est une réponse aux circonstances et notamment à l'intrusion de la guerre dans le quotidien.

2. La vie envahit la poésie

Les vers des poètes illustrent non seulement le changement de poétique mais aussi à quel point la vie, dans sa dimension la plus matérielle envahit la poésie. Le poète va désormais faire voir la rue, lieu de vie populaire, et ce qui s'y passe. Dès lors, la rupture poétique est brutale chez Pablo Neruda ; d'un monde peuplé d'une nature idéalisée, voire paradisiaque, le lecteur plonge dans le réel le plus difficile à voir. Ce changement de poétique est souvent lié à une

¹ Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), Hernan Loyola (éd.), Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1999, p. 369-371.

² Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, Paris, Gallimard, 1972, p. 161-163.

expérience personnelle de la guerre. Dans le poème « Plus belle que les larmes » Louis Aragon évoque et justifie aussi auprès des autres poètes l'irruption de la guerre dans ses vers, il unit poétiquement mais surtout symboliquement vers et guerre.

Ah si l'écho des chars dans les vers vous dérange
S'il grince dans mes cieux d'étranges cris d'essieu
C'est qu'à l'orgue l'orage a détruit la voix d'ange
Et que je me souviens de Dunkerque Messieurs¹

Ce sont bien les « chars » et l'« essieu » qui intègrent le vers ; qui plus est à des places stratégiques. Le premier est situé à l'hémistiche et le second en fin de vers. Ils structurent le vers. Le poète cherche de cette manière à rendre indissociable la poésie de la guerre. Dans le second vers c'est la rime intérieure qui lie les « cieux » à l'« essieu ». De même, dans le vers qui suit, la phonétique mais aussi la graphie permettent aux mots « orgue » et « orage » de se confondre. C'est désormais le chant du monde, l'« orage » que le poète retranscrit. Mais c'est peut-être encore Pablo Neruda qui explicite le mieux ce changement, cette rupture poétique. En marge du recueil *Les furies et les peines*, il écrit à propos du poète : « Le monde a changé, sa poésie a changé »². Cette citation est éclairante pour notre étude dans le sens où elle met l'accent sur la rupture, le changement de poétique mais pas seulement. En effet, le parallélisme de construction de la proposition permet d'associer le monde à la poésie et c'est bien cette relation qui est en jeu dans les poèmes de guerre. Comment les circonstances, la vie interviennent dans la poésie ? La poésie peut-elle parler le langage du monde ?

« [L]a chair de sa poésie »³

La nouvelle poésie pratiquée par Pablo Neruda à partir de 1936 est profondément humaine, elle fait entrer la vie dans le vers. C'est ce que le poète explique dans « Sur une poésie sans pureté » en 1936.

Que la poésie que nous cherchons soit usée comme par un acide, par les devoirs de la main, pénétrée de la sueur et de la fumée, imprégnée d'odeur d'urine et de lys, éclaboussée par les différentes professions qui s'exercent dans la loi et hors d'elle.

Une poésie impure, comme un vêtement, comme un corps, avec des taches de nourriture et des activités honteuses, avec des rides, des observations, des rêves, des veilles, des prophéties, des déclarations d'amour et de haine, des bêtes, des secousses, des idylles, des croyances politiques, des négations, des doutes, des affirmations, des impôts.⁴

¹ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, p. 76.

² Pablo Neruda, note de 1939, en marge de « Les Furies et les peines », cité par Emir Rodríguez Monegal dans *Neruda le voyageur immobile*, op. cit., p. 100.

³ A.-M. Petitjean, *N. R. F.*, 1939, 1^{er} septembre, n°312, p. 484-486, cité dans Paul Éluard, *Œuvres complètes* (t. I), éd. cit., p. 1533.

⁴ Pablo Neruda, « Sur une poésie sans pureté », cité par Emir Rodríguez Monegal dans *Neruda le voyageur immobile*, op. cit., p. 95

C'est bien toute la vie jusque dans sa dimension la plus matérielle voire triviale qui doit nourrir la poésie. D'ailleurs, le choix des verbes n'est pas anodin, la vie « pénétr[e] », « imprègn[e] » et « éclabouss[e] » le poème. L'emploi de ce dernier verbe est particulièrement intéressant à étudier ; dans l'éclaboussure il y a quelque chose d'involontaire qui s'impose à l'objet en question. Ici c'est la vie, parce que la guerre intervient, qui éclabousse la poésie. D'ailleurs dans le poème précédemment étudié de Pablo Neruda, le poète invite le lecteur à venir voir le sang, conséquence directe de la guerre dans les rues, lieu de vie populaire et quotidien par excellence. Dès 1936, la pratique poétique de Paul Éluard évolue, mais 1939 représente un tournant plus marqué. Sa poésie devient plus humaine comme le souligne un article paru au moment de la publication de *Chanson complète*.

On l'avait, sur la foi de ses vers de naguère, de sa « vie immédiate », baptisé maître en pierres précieuses, en pierres tout court, en « yeux à casser les cailloux » ; et voici qu'il n'est plus même possible de parler de la pâte, mais de la chair de sa poésie [...] Un poète, notre poète qui s'est soumis à la vie, et qui n'avance plus la tête en arrière ! Éluard en règle avec lui-même, et qui tient les merveilles du monde non plus dans les mangeoires du ciel, ni même de l'inconscient, mais sûrement dans ses yeux, dans sa gorge, dans ses doigts !¹

D'une poésie constituée presque exclusivement de « pierres précieuses », l'auteur qui s'est « soumis à la vie » évolue vers une poésie faite de « chair ». La poésie, faite avec les matériaux de la vie devient elle-même vivante ; elle se fait humaine. Cette poésie profondément humaine ne cessera de se développer après 1939. La simplicité des propos, des images poétiques que l'on retrouve dans les poèmes de guerre est en grande partie lié au but poursuivi par les poètes mais elle est aussi en lien avec le lectorat. La poésie s'ouvre à tous et doit être comprise par tous pour pouvoir être cet espoir pour chacun dont parlait Paul Éluard dans « Crier ». D'ailleurs, au milieu de ce poème, trois vers qui se suivent mettent à la rime les mots « cri », « simplifie » et « vie ». L'assonance créée par ces vers devient alors significative. Le langage poétique se simplifie, il est en lien avec la vie pour que le cri soit entendu. Cette réflexion sur le lien entre poésie et vie est prolongée par Pablo Neruda tout au long de son parcours poétique. Il revient notamment sur une lecture à haute voix qu'il a faite de son recueil *España en el corazón* devant des ouvriers. C'est en racontant cette expérience et les réactions de ses auditeurs qu'il réfléchit sur la nécessité d'une poésie liée au monde.

*Se habla mucho de si la poesía debe ser esto o aquello, si debe ser política o no política, pura o impura.
Yo no sé leer estas discusiones. No puedo tomar parte en ellas.*

¹ A.-M. Petitjean, *N. R. F.*, 1939, 1^{er} septembre, n°312, p. 484-486, cité dans Paul Éluard, *Œuvres complètes* (t. I), éd. cit., p. 1533.

*La retórica y poética de nuestro tiempo no sale de los libros.
Sale de estas reuniones desgarradoras en que el poeta se enfrenta por primera vez con el pueblo.*¹

On se demande souvent si la poésie doit être cela ou ceux-ci, si elle doit être politique ou non, pure ou impure.

Je ne sais pas lire ces discussions. Je ne peux pas y prendre part.

La rhétorique et la poétique de notre temps ne sort pas des livres.

Elle sort de ces réunions poignantes où le poète se confronte pour la première fois au peuple.²

Pablo Neruda place le peuple au cœur du dispositif de création. Ce ne sont plus les normes littéraires qui dictent les vers, c'est la vie. Ces quelques lignes renvoient déjà aux débats sur la poésie dite « pure » que fait resurgir la poésie de guerre.

« [L]e langage de l'actualité »³

C'est Louis Aragon qui utilise cette expression dans un article de 1941. Il est question pour lui de traduire une citation stendhalienne dans « le langage de l'actualité ». Et cette expression est particulièrement intéressante à analyser. En effet, elle suppose qu'il existerait un langage particulier pour décrire ce qui se joue dans les années quarante et dans une situation traversée par la guerre, un langage si particulier qu'il nécessiterait une traduction. Pour Louis Aragon, le langage de l'actualité c'est un langage aux prises avec les circonstances que traverse le pays. Et c'est justement cette actualité qui envahit le poème, à tel point que celui-ci devient un « poème de circonstance ». Cette association de la poésie, de l'actualité et des circonstances fait largement débat. Dans le texte « Les Poissons noirs ou de la réalité en poésie », Louis Aragon revient sur le statut particulier de cette poésie. « *Poésie de circonstance* est une expression qui se dit avec un certain dédain, une excuse pour des vers de genre inférieur [...] »⁴. Toutefois, le poète se bat et revendique ses vers de circonstance. À propos du *Musée Grévin*, il explicite ; « mil neuf cent quarante-trois, l'été précisément de mil neuf cent quarante-trois. Pas un de ces vers n'aurait pu être écrit en quarante-deux, ou en quarante-quatre. En quarante-deux ou en quarante-quatre, ce langage eût été injustifiable, arbitraire. La coupe en quarante-deux n'était pas assez pleine, en quarante-quatre l'espoir avait pris une forme différente. »⁵ Il existe un langage propre à l'année 1943 qui résulte de ce qui s'est déroulé durant cette année, c'est ce langage-là que le poète utilise dans le *Musée Grévin* et Louis Aragon insiste bien, le langage de

¹ Pablo Neruda, *Obras completas, Nerudiana dispersa I 1915-1964* (t. IV) Hernand Loyola (éd.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 931.

² Nous traduisons.

³ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 114.

⁴ Louis Aragon, « Les Poissons noirs », *Œuvres poétiques complètes* (t. I), éd. cit., p. 917.

⁵ *Ibid.*, p. 914.

l'année 1942 ou 1944 est encore différent de celui de l'année 1943. Ainsi, au cœur de la poésie de circonstance le poète affirme la présence de poèmes de circonstances qui développent chacun un langage au regard des événements traversés au moment de la rédaction. D'ailleurs, le premier vers du *Musée Grévin* date le poème tout entier : « Au quatrième été de notre apocalypse / Une étrange pâleur paraît sur l'horizon »¹. C'est donc bel et bien de la vie aux prises avec l'actualité que découle la poésie de guerre.

Mil neuf cent quarante-trois, l'été mil neuf cent quarante-trois, c'est quand une bonne part de la France désespère de ce second front qui faisait ses rêves, quand les plaies de l'immense corps national ne se peuvent plus celer saignantes, quand ceux-là même qui croyaient attendre de l'extérieur ce salut qu'ils n'osaient forger de leurs mains sont soudain, fuyant le travail forcé, la déportation, obligés à prendre physiquement le parti de la France, à s'enfoncer dans la France comme dans une nuit. [...] Il fallait bien que de ce sang versé, de ces sacrifices, le chant français montât.²

Cette dernière phrase explicite une fois de plus la relation entre le poète et la vie. Le chant poétique provient directement de la vie et en l'occurrence des circonstances historiques précises évoquées dans l'extrait qui précède. Le poème se soumet à la vie et donc par extension à son langage. Les associations surréalistes quittent le poème ; celui-ci devient alors plus intelligible. C'est ce qu'évoque Paul Éluard lorsqu'il revient sur la publication de *Poésie et Vérité 1942* ; la poésie « ne peut trop longtemps jouer sans risque sur les mots. Elle sut tout perdre pour ne plus jouer »³. On retrouve la même idée dans la poésie nérudienne ; la « métaphysique couverte de coquelicots » laisse la place aux mots simples à tel point que c'est le langage du peuple que retranscrit le poème.

L'oralité qui intervient dans les poèmes de guerre illustre parfaitement bien ce phénomène. Elle est présente de différentes manières dans les poèmes de Louis Aragon, Pablo Neruda et Paul Éluard. Dans plusieurs textes, ce sont directement les paroles des gens impliqués dans la guerre que l'on entend. Dans le recueil *Au rendez-vous allemand*, le poème « Les armes de la douleur » est polyphonique. Le poète s'exprime mais il donne aussi la parole à d'autres. On observe alors ce que l'on pourrait apparenter à des didascalies. Le poète inscrit seulement les indications suivantes en italique : « *Au père* », « *Et c'est la mère qui parle* »⁴. On a alors l'impression d'écouter la voix de la mère : « Je suis seule dans ma chair / Je suis seule pour aimer »⁵. Dans d'autres poèmes, Paul Éluard laisse également entendre d'autres voix qui

¹ Louis Aragon, *Le Musée Grévin* dans *Œuvres poétiques complètes* (t. I), éd. cit., p. 941.

² Louis Aragon, « Les Poissons noirs », *Œuvres poétiques complètes* (t. I), éd. cit., p. 914-915.

³ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 78-79.

⁴ *Ibid.*, p. 24-25.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

rappellent la réalité et la difficulté de la situation vécue. Dans le court poème « Dressé par la famine » extrait de *Poésie et vérité 1942*, on peut lire :

Dressé par la famine
L'enfant répond toujours je mange
Viens-tu je mange
Dors-tu je mange.¹

Le poème devient un dialogue où les paroles de l'enfant, qui se résument pourtant à la seule répétition à trois reprises de deux mots, prennent toute la place. Ainsi, le poète fait entendre la guerre au lecteur à travers les paroles du peuple. Si l'oralité des poèmes de guerre peut être présente à travers l'inclusion dans la poésie de paroles, elle peut se manifester de différentes façons. Dans « La valse des vingt ans », poème extrait du *Crève-cœur* de Louis Aragon, l'utilisation et la répétition d'une même formule confère à la première strophe une mélodie et du rythme, ce qui la rapproche de la chanson populaire.

Bon pour le vent bon pour la nuit bon pour le froid
Bon pour la marche et pour la boue et pour les balles
Bon pour la légende et pour le chemin de croix
Bon pour l'absence et les longs soirs drôle de bal
Où comme j'ai dansé petit tu danseras
Sur une partition d'orchestre inhumaine
Bon pour la peur pour la mitraille et pour les rats
Bon comme le bon pain bon comme la romaine²

L'expression « bon pour » sur laquelle est construite la strophe, généralement utilisée pour les accords commerciaux, est ici employée de tout-autre manière. Elle perd son sens premier et devient une expression plutôt familière. De plus les deux dernières expressions : « [b]on comme le bon pain bon comme la romaine », et l'emploi du mot « gnole » dans la suite du poème qui relèvent du langage familier, accentuent cette idée d'oralité à l'œuvre dans ce poème. Le poète, même s'il ne donne pas directement et explicitement la parole aux gens pris dans la guerre, laisse entendre leurs voix dans la poésie à travers l'emploi d'expressions et de mots ayant un fort caractère oral. Si la vie se fait entendre dans les poèmes à travers l'utilisation d'un vocabulaire simple, populaire, nous verrons également dans la seconde partie de notre étude que la guerre, son vocabulaire et ses conséquences sont omniprésents dans la poésie.

Dans tous les cas, l'expérience de la guerre marque un tournant quant à la pratique poétique, le langage de la vie devient le langage poétique. C'est ce qu'évoque Louis Aragon

¹ *Ibid.*, p. 68.

² Louis Aragon, *Le Crève-cœur*, Paris, Gallimard, 2013, p. 27.

dans la préface de *l'Espagne au cœur*. Non seulement, « [l]a vie allait placer Pablo Neruda et sa poésie devant un spectacle tel que toute poésie y pouvait à jamais se perdre, et tout poète mourir »¹ mais le langage poétique présent tout au long de *l'Espagne au cœur* est selon Louis Aragon « le langage même de l'homme de chair et de sang. »² Ainsi, le langage poétique est indissociable du langage du monde. Par exemple, la poétique mise en place par Paul Éluard, sa proximité avec le peuple, se retrouvent dans le recueil de 1948, *Poèmes politiques*. Une fois de plus, c'est Louis Aragon qui évoque dans la préface ce changement de poétique partagé par les deux hommes en insistant sur l'importance de la vie sur la poésie.

Fin de l'opéra fabuleux. La vie a pris le pas sur la fable. Quand je dis un arbre c'est un arbre, quand je dis le pain c'est du pain, quand je dis un congrès, ou ma rue, ou Varsovie... Oui, les plus simples des mots sont maintenant la musique, et l'opéra fabuleux se tait pour un enfant qui meurt. Ce n'est plus le langage qui est remis en question, c'est la poésie même. Les interdictions sont tombées : tous les mots sont poétiques quand ils sont les mots de la vie [...]

Ainsi, les plus simples des mots sont la poésie. Il y a même une ouverture maximale dans le sens où tous les mots de la vie sont poétiques. Dès lors, il y a une inversion quant à la poéticité. C'est le rapport à la vie dans sa dimension la plus simple, c'est-à-dire au réel qui définit la poéticité d'un texte. Les mots de la vie n'ont pas besoin d'être travaillés pour être poétiques. La vie envahit donc bel et bien, sous l'impulsion de la guerre, la poésie à tel point que les poèmes de guerre deviennent souvent des lieux de revendication et de théorisation de la poésie mais aussi le lieu d'expression de clivages.

¹ Pablo Neruda, *L'Espagne au cœur. Hymne à la gloire du peuple en guerre*, Paris, Denoël, 1938, p. 9.

² *Ibid.*

CHAPITRE 2 : POÈMES DE GUERRE, DES ARTS POÉTIQUES ?

1. Arts poétiques explicites et implicites

La rupture politique et poétique qu'engendre la guerre implique un changement de poétique. Comme nous l'avons vu, les poèmes d'avant et d'après-guerre sont différents et la plupart du temps les poètes revendiquent ce changement et l'expliquent dans des arts poétiques plus ou moins explicites. On se rend alors compte que certains poèmes prennent la forme d'arts poétiques. Une réflexivité est donc à l'œuvre dans les poèmes de guerre, ils permettent une théorisation de la pratique poétique.

Dans plusieurs types de textes, les poètes expliquent et défendent la position et la poétique qu'ils embrassent pendant la Seconde Guerre mondiale. Dès 1938, Louis Aragon justifie sa réaction future face à la guerre. Il est d'ailleurs intéressant pour nous de constater que c'est dans la préface de la première édition de *L'Espagne au cœur*, publiée en France en 1938 que le poète soutient sa vision de la poésie.

*L'Espagne au cœur que nous publions ici, [...] ne nous est pas cher que pour ce qu'il est un témoignage inégalé de l'humanité dans la tourmente, que pour ce qu'il est un cri d'amour au peuple d'Espagne, que pour ce qu'il est cette preuve que l'esprit donne à une cause noble entre toutes de sa noblesse, la cause de la liberté... Non, il tient au-delà de tout cela son prix inestimable de ce qu'il est la réponse extraordinaire des poètes à une légende des ténèbres, qui veut qu'Orphée ne puisse plus chanter aux enfers, que les guerres et les révolutions soient plus fortes que le génie de l'homme, et que le rossignol se taise quand volent les vautours.*¹

Deux tendances à la fois différentes mais intimement liées se dégagent de cet extrait. La préface apparaît tout d'abord comme étant un commentaire sur le texte qui va suivre. Grâce à l'épanaphore, qui crée un effet d'accumulation, Louis Aragon nous dit « ce qu[e] [le texte] est », et il s'agit bien ici pour le poète de résumer l'essence du recueil qui est un « témoignage » qui prend la forme d'un « cri d'amour » pour la défense de la « liberté ». Mais cette relation de commentaire entre le texte et la préface laisse aussi entrapercevoir une théorisation plus générale sur la poésie. La préface devient alors un art poétique énoncé par l'auteur de celle-ci mais aussi partagé par l'auteur du texte qui va suivre. Ici, Louis Aragon et Pablo Neruda, l'un par son commentaire, l'autre par son œuvre elle-même, affirment que la poésie a sa place même

¹ Pablo Neruda, *L'Espagne au cœur*, éd. cit., p. 9.

dans une situation de guerre. Ainsi pour Pablo Neruda pendant la guerre d'Espagne, mais aussi pour Louis Aragon et Paul Éluard pendant la Seconde Guerre mondiale, le fait même d'écrire constitue un art poétique particulier. En ayant recouru à la mythologie, mais aussi grâce à la métaphore topique qui associe le poète à un « rossignol », Louis Aragon insiste sur l'importance de la voix poétique dans des périodes difficiles. Il défend une posture que l'on retrouve exprimée dans le texte « La rime en 1940 ».

Jamais peut-être faire chanter les choses n'a été plus urgente et noble mission à l'homme, qu'à cette heure où il est plus profondément humilié, plus entièrement dégradé que jamais. Et nous sommes sans doute plusieurs à en avoir conscience, qui aurons le courage de maintenir, même dans le fracas de l'indignité, la véritable parole humaine [...]¹

Écrire devient alors une « mission » parce que la poésie porte en elle « la véritable parole humaine » qui est menacée et presque annihilée par la situation du pays. Tout au long de la guerre Louis Aragon n'aura de cesse de défendre cette position. En 1942 dans la préface aux *Yeux d'Elsa*, il explique à nouveau ses motivations.

Si mon dessein encore échappe, qu'on lise *Pour un chant national* ou cette partie du *Cantique à Elsa* qui porte le sous-titre *Ce que dit Elsa*. Peut-être saura-t-on y voir que mon souci est plus grand que celui qu'on me prête ; et que, si loin de mon but que je sois, j'ai cherché, dans les conditions dramatiques de la poésie et du monde moderne, à donner corps à cette voix errante, à incarner la poésie française dans l'immense chair française martyrisée.²

Dans les deux textes, tout en justifiant son attitude face à la guerre, le poète revient sur les moyens qu'il utilise pour faire vivre la parole humaine. Il explique alors la place primordiale qu'occupent la rime ou bien le retour à une forme de tradition dans les poèmes. C'est l'efficacité, le « profit tout métaphorique » que Louis Aragon vise parce que « [s]on chant ne se peut refuser d'être ; parce qu'il est une arme lui aussi pour l'homme désarmé »³. En quoi la poésie est-elle une arme ? Nous tenterons d'y répondre dans la troisième partie de notre étude ; nous reviendrons donc à ce moment sur ces préfaces et textes théoriques.

Dans sa préface de 1942, Louis Aragon signale lui-même le caractère métatextuel que peuvent avoir certains de ses poèmes. D'ailleurs les titres suffisent parfois à comprendre l'enjeu des textes. Ainsi, chez Louis Aragon on relève à première vue les poèmes « Contre la poésie pure » et « Ce que dit Elsa ». De même, chez Paul Éluard le titre « Critique de la poésie » est assez explicite. Ces quelques titres nous renseignent aussi sur le caractère polémique de la pratique poétique en temps de guerre. Avec « Ce que dit Elsa » on se rend compte que le poème

¹ Louis Aragon, « La rime en 1940 », *Le Crève-cœur*, éd. cit., p. 67.

² Louis Aragon, « *Arma virumque cano* », *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 25-27.

³ *Ibid.*, p. 27-28.

de guerre devient dans son intégralité un art poétique explicite. En revanche, si certains textes affichent leur métatextualité, d'autres comme les poèmes de Paul Éluard « D'un seul poème entre la vie et la mort », « Les armes de la douleur », « Les sept poèmes d'amour en guerre », « La dernière nuit », « Liberté » ou encore « Gabriel Péri » immiscent à l'aide de quelques vers une réflexion sur le poème en temps de guerre.

Poésie humaniste, essentielle pour l'homme

Nous avons ici reproduit une grande partie du poème « Ce que dit Elsa »¹ pour tenter de saisir la définition de la poésie en temps de guerre que le poète défend. C'est une poésie profondément humaniste, faite pour le peuple, que le poète doit écrire. Dans la première strophe il est question de l'humanité du poète mais aussi de tout homme. L'anaphore attire l'attention sur la capacité de l'homme à être sensible et ému par le monde qui l'entoure. On comprend alors que le poète doit avant tout être un homme capable de ressentir ce que vit le peuple. Le peuple occupe les « rêves » du poète mais il est aussi physiquement lié à lui en étant dans « [ses] veines », dans « [s]on cœur ». Le lien est donc viscéral, particulièrement fort entre le poète et le peuple. C'est également ce qui se détache du recueil de Pablo Neruda et de son titre. La population espagnole est au cœur du recueil mais elle est également dans le cœur du poète. D'ailleurs le sous-titre précise bien qu'il s'agit d'un *Hymne à la gloire du peuple en guerre*. Louis Aragon qualifie d'ailleurs le recueil de « cri d'amour au peuple

[...]

La nuit plus que le jour aurait-elle des charmes
Honte à ceux qu'un ciel pur ne fait pas soupiner
Honte à ceux qu'un enfant tout à coup ne désarme
Honte à ceux qui n'ont pas de larmes
Pour un chant dans la rue une fleur dans les prés

Tu me dis Laisse un peu l'orchestre des tonnerres
Car par le temps qu'il fait il est de pauvres gens
Qui ne pouvant chercher dans les dictionnaires
Aimeraient des mots ordinaires
Qu'ils se puissent tout bas répéter en songeant

Si tu veux que je t'aime apporte-moi l'eau pure
À laquelle s'en vont leurs désirs s'étancher
Que ton poème soit le sang de ta coupure
Comme un couvreur sur la toiture
Chante pour les oiseaux qui n'ont où nicher

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

Que ton poème soit dans les lieux sans amour
Où l'on trime où l'on saigne où l'on crève de froid
Comme un air murmuré qui rend les pieds moins lourds
Un café noir au point du jour
Un ami rencontré sur le chemin de croix

Pour qui chanter vraiment en vaudrait-il la peine
Si ce n'est pas pour ceux dont tu rêves souvent
Et dont le souvenir est comme un bruit de chaînes
La nuit s'éveillant dans tes veines
Et qui parle à ton cœur comme au voilier le vent

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

¹ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 99-101.

d'Espagne »¹. Les deux poètes partagent l'amour du peuple et l'on commence peut-être ici à voir l'influence du poète chilien sur Louis Aragon. D'ailleurs, ne serait-ce que par le titre du recueil publié en 1939, *Le Crève-cœur*, Louis Aragon se situe consciemment dans la lignée de Pablo Neruda. Implanté dans une situation de guerre, dans « les lieux sans amour / Où l'on trime où l'on saigne où l'on crève de froid », le poème doit être « l'espoir » pour le peuple. L'emploi du déterminant indéfini avec le mot « espoir » peut à première vue paraître insignifiant mais il évoque au contraire toute l'ambition du poète. Le poème ne constitue pas un espoir particulier, restreint, il est l'espoir, il incarne cette notion de manière absolue et totale. On voit alors ici toute l'ambition du poète quant à son entreprise. La poésie doit être « l'espoir », et quel meilleur moyen d'affirmer cela que d'utiliser la parenté explicite avec la prière pour l'exprimer ? En effet, la prière étant peut-être la meilleure manifestation de l'espoir absolu. Les vers « Que ton poème soit le sang de ta coupure », « Que ton poème soit l'espoir qui dit À suivre » et « Que ton poème soit dans des lieux sans amour » résument l'entreprise considérable du poète pendant la guerre. Le poème, source de réconfort, est comparé à « un air murmuré », « un café noir » ou « un ami ». Les trois comparants utilisés sont caractérisés par leur simplicité. En associant le poème à un simple « café noir », non seulement le poète défend la posture qu'il revendique dans les préfaces et autres arts poétiques, à savoir que le poème doit être de plain-pied dans le monde, mais il revendique aussi une certaine simplicité. La poésie doit être intelligible par tous, les mots poétiques sont alors des « mots ordinaires ». La poésie doit se munir de mots ordinaires pour être utile pour le peuple. Cette conception de la poésie défendue par Louis Aragon ne fera pas l'unanimité et sera au centre de plusieurs polémiques pendant et après la guerre.

Dans « Ce que dit Elsa », Louis Aragon souligne l'importance de la poésie en temps de guerre. Le poème, s'il devient la « raison de vivre » du peuple, a un rôle essentiel dans la guerre mais surtout pour l'homme. Cette essentialité de la poésie est notamment défendue par Paul Éluard au fil de ses poèmes. Contrairement à Louis Aragon, aucun poème de Paul Éluard n'est intégralement et exclusivement consacré à l'exposition d'une vision de la poésie. Seuls quelques vers immiscent une pensée métatextuelle dans le poème. Dans « D'un seul poème entre la vie et la mort », le titre fait déjà allusion à la place importante de la poésie qui a cette capacité d'évoquer en son sein la vie et la mort. La fin de ce poème offre une réflexion métapoétique et permet de comprendre la place qu'occupe la poésie par rapport aux deux notions évoquées dans le titre.

¹ Pablo Neruda, *L'Espagne au cœur*, éd. cit., p. 9.

Il n'y a rien d'essentiel à détruire
Qu'un homme après un homme
Il n'y a rien d'essentiel à créer
Que la vie tout entière en un seul corps
Que le respect de la vie et des morts
Qui sont morts pour la vie
Comme toi mon semblable
Qui n'as rien fait que de haïr la mort.¹

Tout d'abord, le distique formé par les deux premiers vers, en associant deux notions contraires, dénonce les horreurs causées par la guerre. Si la formule restrictive qui structure les deux premiers vers n'était pas utilisée, il n'y aurait aucune incohérence dans le sens de ces vers. Or, c'est précisément la seconde partie de la formule restrictive, au début du second vers, qui attire l'attention sur l'absurdité du propos. Dès lors, l'association du mot « essentiel » au mot « détruire » relève presque de l'oxymore. En effet, l'essentiel c'est ce qui est, c'est l'essence qui évoque le caractère incompressible de quelque chose. Ce décalage est accentué avec le second vers et la formule restrictive. L'essentiel revient à tuer des hommes. Le contraste alors présent dans le premier vers est accentué. Les deux vers suivants sont construits de la même manière d'un point de vue grammatical. En revanche les mots « essentiel », « créer » et « vie » forment ensemble une unité sémantique cohérente. Ainsi, l'utilisation d'une même formule grammaticale mais aussi la rime croisée met en avant une opposition fondamentale entre la création et la destruction. Dans un contexte où la destruction règne, la poésie est essentielle pour ce qu'elle préserve le lien à la vie. Le poème étant le résultat d'un processus de création littéraire, les vers trois et quatre peuvent revêtir un caractère métapoétique notamment si on les associe au titre du poème. D'un point de vue métatextuel, on comprend alors que l'essence du poème pour Paul Éluard est de maintenir la vie. Dès lors dans un contexte de guerre, le poème prend une place essentielle pour l'homme. Cette idée est également développée dans le poème « Gabriel Péri ». C'est une réflexion sur les mots et leur pouvoir qui nous dit l'importance de la poésie.

[...]
Il y a des mots qui font vivre
Et ce sont des mots innocents
Le mot chaleur le mot confiance
Amour justice et le mot liberté
Le mot enfant et le mot gentillesse
Et certains noms de fleurs et certains noms de fruits
Le mot courage et le mot découvrir
Et le mot frère et le mot camarade
Et certains noms de pays de villages
Et certains noms de femmes et d'amis
Ajoutons-y Péri

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 32-33.

Péri est mort pour ce qui nous fait vivre¹
[...]

La dernière strophe du poème s'ouvre sur deux vers où le présent semble avoir une valeur gnomique. Il existe des mots « innocents », simples « qui font vivre ». Paul Éluard affirme ici le pouvoir des mots et plus implicitement celui de la poésie. En effet, la poésie est un art du langage qui consiste à manier les mots. Dès lors, si les mots font vivre alors la poésie tient un rôle essentiel pour l'homme, qui plus est lorsque celui-ci est confronté à la mort. La strophe citée est construite sur une longue accumulation des mots qui font vivre. Elle s'accompagne de la répétition de « mot ». Cette répétition semble alors significative, la formulation elle-même est métatextuelle ; ce sont bien dans cette structure les mots qui font vivre et non la « confiance », la « chaleur » ou encore la « gentillesse ». Si l'on analyse attentivement les mots cités, aux moins deux intertextes présents dans les recueils *Au rendez-vous allemand* et *Poésie et vérité 1942* apparaissent. Le mot « liberté » et le mot « courage » font vivre. Il est intéressant de constater que ces deux mots constituent le titre de deux poèmes. Dès lors, si « Courage » et « Liberté » font vivre alors les poèmes construits autour d'eux participent au même but. D'ailleurs, les idées de résistance et d'espoir sont centrales dans ces deux textes que nous aurons l'occasion d'étudier plus en détails par la suite. Par conséquent, le poème aide à vivre, en cela il joue un rôle essentiel pour l'homme en temps de guerre. Une formule de Robert Sabatier résume particulièrement bien l'œuvre éluardienne en période de guerre ; « Les *Sept Poèmes d'amour en guerre*, 1943, *Poésie et vérité* 42, tout cela qui porta la vie, était d'une extrême simplicité de ton. »² D'ailleurs, un poème d'*Au rendez-vous allemand* est simplement intitulé « Faire vivre ». À la lumière du poème que nous venons d'examiner, il est intéressant d'analyser le sens de ce titre par rapport à son contenu.

Ils étaient quelques-uns qui vivaient dans la nuit
En rêvant du ciel caressant
Ils étaient quelques-uns qui aimaient la forêt
Et qui croyaient au bois brûlant
L'odeur des fleurs les ravissait même de loin
La nudité de leurs désirs les recouvrait

Ils joignaient dans leur cœur le souffle mesuré
À ce rien d'ambition de la vie naturelle
Qui grandit dans l'été comme un été plus fort
[...]
Ils n'étaient que quelques-uns
Ils furent foule soudain

¹ *Ibid.*, p. 41.

² Robert Sabatier, « Nés du surréalisme », *Histoire de la poésie française. Tradition et Évolution* (t. II), *op. cit.*, p. 385.

Ceci est de tous les temps.¹

Dans ce texte écrit en 1938 pendant la guerre d'Espagne, le poète rappelle l'importance de l'espoir pour ceux « qui viv[ent] dans la nuit ». C'est « le ciel caressant », « la forêt » ou encore « l'odeur des fleurs » qui permettent d'entretenir l'espoir et de faire vivre les hommes. Ainsi, par analogie, le poème de guerre, parce qu'il est lui aussi vecteur d'espoir, permet donc de faire vivre. Dans cette optique, la fin du poème est particulièrement importante. En effet, c'est bien parce qu'ils « n'étaient que quelques-uns » et qu'ils « furent foule soudain » à avoir besoin d'espoir que la poésie, parce qu'elle peut faire vivre l'homme, est primordiale. D'ailleurs, dans le texte liminaire du recueil *L'honneur des poètes*, Paul Éluard écrit que « la poésie, mise au défi se regroupe, retrouve un sens précis à sa violence latente, crie, accuse, espère. »² Dans *J'avoue que j'ai vécu*, Pablo Neruda restitue une anecdote qui illustre l'importance de la poésie dans un contexte marqué par la guerre. Après la défaite des républicains en Espagne, pendant l'exode d'une partie de la population vers la France, *España en el corazón* « était l'orgueil de ces hommes qui l'avaient fabriqué pour défier la mort. » Il poursuit, « [j]'ai appris que beaucoup avaient préféré traîner sur leur dos, dans des sacs, au cours de leur longue marche vers la France, les exemplaires imprimés plutôt que des vivres et leur propre linge. »³

La réflexivité en question

Nous venons de le voir à travers l'étude de quelques textes, le poème de guerre propose une théorisation de la poésie. Cette réflexivité peut, à première vue, paraître paradoxale. En effet, les poètes n'ont cessé de dire que la poésie doit être au contact de la guerre et agir dans le monde. Toutefois, on peut se demander si par moment la théorisation ne prend pas le pas sur l'action ; le tout est de savoir si le poème métatextuel reste efficace. Certains poèmes de Louis Aragon sont entièrement dédiés à une réflexion sur la poésie. D'autres allient théorie et application de celle-ci. Chez Paul Éluard, cette simultanéité s'explique d'une part par l'urgence de la situation et d'autre part par le mode de publication des poèmes. En effet, le recueil *Au rendez-vous allemand* est constitué de poèmes qui ont d'abord été publiés dans des revues. Ainsi, si plusieurs poèmes ont une portée métatextuelle, c'est peut-être aussi parce que la

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 54.

² *L'honneur des poètes*, Paris, Le Temps des cerises, 2015, p. 10.

³ Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, Paris, Gallimard, 1975, p. 189. Version originale : Pablo Neruda, *Obras completas. Nerudiana dispersa II 1922-1973* (t. V), Hernand Loyola (éd.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, p. 533 : « *Mi libro era el orgullo de esos hombres que habían trabajado mi poesía en un desafío a la muerte. Supe que muchos habían preferido acarrear sacos con los ejemplares impresos antes que sus propios alimentos y ropas. Con los sacos al hombro emprendieron la larga marcha hacia Francia.* »

publication dans une revue offre une tribune au poète. De plus, le poème étant isolé, il concentre en lui théorisation et action. Nous avons par exemple étudié une partie « D'un seul poème entre la vie et la mort » : ce texte a été publié en juin 1944 dans *l'Éternelle revue* et la même année dans *les Lettres Françaises*. De même « Gabriel Péri » a été publié le 13 décembre 1944 dans *l'Humanité*. Enfin, « Les sept poèmes d'amour en guerre » d'abord publiés sous la forme d'un recueil trouvent leur place en 1944 dans les revues *Traits*, *Action*, *Fontaine*, *L'Almanach des Lettres Françaises* et *Jeunesse du maquis*. Cette publication particulière influence forcément le poète car le poème publié seul doit être percutant et retranscrire sa poétique.

Pour Roland Barthes, la réflexivité est le propre de la littérature et du travail des écrivains. Néanmoins, même si nos poètes théorisent et interrogent leur propre activité, le critique est en désaccord profond avec la pratique des poètes que nous étudions. Si l'on se réfère à la typologie établie par Roland Barthes en 1964, Pablo Neruda, Paul Éluard et Louis Aragon se seraient que des « écrivants »¹, incapable de réfléchir sur leur art. Roland Barthes distingue les « écrivants » des « écrivains ». Ce dernier « agit, mais son action est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument : le langage ; l'écrivain est celui qui travaille sa parole »². L'écrivain est donc celui à l'aide de sa parole travaille le langage. Sa pratique est totalement réflexive. Roland Barthes souligne lui-même le paradoxe de cette pratique. Le matériau de la littérature est sa propre fin. La pratique poétique de Louis Aragon par exemple n'est pas exempte de réflexion sur le langage. D'ailleurs, il le dit lui-même, « 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. C'est bien ce qui a mené les poètes si loin dans le chemin de la liberté, et c'est cette liberté qui me fait m'avancer dans la voie de la rigueur, cette liberté véritable. »³ La poésie de Louis Aragon propose une méditation sur le langage tout en étant, comme nous l'avons étudié précédemment, profondément implantée dans le monde. Or, il y a là pour Roland Barthes une incompatibilité. L'écrivain exerce une « activité narcissique »⁴, s'il est quelques fois en contact avec le monde c'est de manière tout à fait involontaire. Dès lors, si on applique la théorie barthienne, l'écrivain s'interdit le témoignage : « on ne peut travailler un cri, sans que le message porte finalement beaucoup plus sur le travail que sur le cri »⁵. Ainsi, *España en el corazón*, ne pourrait associer engagement et réflexion sur le langage sans que cette dernière ne

¹ Roland Barthes, « Écrivain et écrivants », *Essais critiques*, op. cit..

² *Ibid.* p. 153.

³ Louis Aragon, « *Arma virumque cano* », *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 14.

⁴ Roland Barthes, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, op. cit., p. 154.

⁵ *Ibid.*, p. 155.

viennaise pervertir le message initial. Ainsi, la réflexivité présente dans les poèmes de guerre permet un questionnement sur la définition de la poésie. Or, la poésie devrait être réflexive dans le sens où elle s'interroge seulement sur sa propre parole et son langage. La parole des écrivains a donc pour but de « témoigner », d'« expliquer » et d'« enseigner ». « Voilà donc le langage ramené à la nature d'un instrument de communication [...] Même si l'écrivain apporte quelque attention à l'écriture [...] L'écrivain n'exerce aucune action technique essentielle sur la parole ; il dispose d'une écriture comme à tous les écrivains [...] dans laquelle on peut certes, distinguer des dialectes [...], mais très rarement des styles. »¹ Toutefois, Roland Barthes entrevoit lui-même les limites de son analyse ; « des écrivains ont brusquement des comportements, des impatiences d'écrivains ; des écrivains se haussent parfois jusqu'au théâtre du langage »². D'ailleurs, la structure en chiasme de cette dernière citation n'est pas anodine, la notion d'écrivain englobe petit à petit celle d'écrivain. Cette analyse de Roland Barthes, postérieure aux poèmes de guerre, illustre bien le caractère polémique des poèmes de guerre. L'alliance entre engagement, efficacité et poésie est loin de faire l'unanimité pendant mais aussi après la guerre. D'ailleurs, la qualité littéraire des poèmes de guerre fait débat dès leur publication. Ils matérialisent alors parfois une véritable rupture dans le champ littéraire pendant la Seconde Guerre mondiale.

2. Poèmes de guerre liberticides ?

Si les poèmes de guerre disent ce que doit être la poésie pendant la guerre, ils sous-entendent aussi ce qu'elle ne doit pas être. Ainsi, la plupart des poèmes qui prennent la forme d'arts poétiques laissent apparaître un clivage profond sur la conception de la poésie. Ils peuvent parfois sembler, et c'est ici tout leur paradoxe, liberticides. En effet, ces textes qui placent au centre de leur art la défense de l'homme, de sa culture et de la liberté, deviennent le lieu d'expression d'une certaine poétique qui exclut toute autre forme de création et se défend contre ceux qui la critiquent.

Gisèle Sapiro le rappelle dans son étude, la société littéraire française est profondément clivée pendant l'Occupation à propos de la question de l'engagement. Ce clivage se trouve exprimé dans les poèmes de diverses manières. Le poème de Paul Éluard, « Un petit nombre

¹ *Ibid.*, p. 156.

² *Ibid.*, p. 158.

d'intellectuels français s'est mis au service de l'ennemi » est, tout comme son titre, particulièrement explicite. Dans ce texte, le poète condamne les gens de lettre engagés contre la liberté, pour l'ennemi.

Épouvantés épouvantables
L'heure est venue de les compter
Car la fin de leur règne arrive

Ils nous ont vanté nos bourreaux
Ils nous ont détaillé le mal
Ils n'ont rien dit innocemment

Belles paroles d'alliance
Ils vous ont voilées de vermine
Leur bouche donne sur la mort

Mais voici que l'heure est venue
De s'aimer et de s'unir
Pour les vaincre et les punir.¹

Le premier vers évoque d'emblée le clivage au sein des gens de lettres. Simplet formé de deux mots, il représente à lui seul la séparation de la société. Constitués du même noyau, c'est seulement leur forme qui change. Si le participe passé renvoie à la communauté à laquelle le poète appartient, l'adjectif fait référence quant à lui à tous ceux qui se sont mis au service de l'ennemi. Ainsi, le poète joue de la répétition pour mettre en exergue les deux catégories d'écrivains engagés dans la guerre. D'ailleurs la seconde strophe exploite encore cette séparation initiale au travers des pronoms personnels. La troisième personne du pluriel désigne les ennemis alors que la première personne du pluriel est réservée à la communauté dont fait partie le poète. Cette communauté est en réalité exclusive. Le « nous », loin d'être universel, s'oppose au « ils ». D'ailleurs, dans les notes sur l'œuvre de Paul Éluard, Lucien Scheller et Marcelle Dumas rappellent qu'à l'origine ce poème a été publié dans les *Lettres* en 1943 et dans *Fontaine* en 1944 sous le titre « Ils... ». Ce seul titre, de manière plus allusive que ne l'est le titre retenu pour l'édition d'*Au rendez-vous allemand* indique toutefois le profond désaccord de l'auteur avec certaines pratiques littéraires. Dès lors, si le poème peut être le lieu d'expression d'un clivage poétique, il devient aussi un lieu de combat littéraire dans lequel le poète appelle même à la vengeance. C'est alors que se met en place une intertextualité ou plutôt une hypertextualité dénonciatrice. Dans le poème précédemment cité, les vers « Belles paroles d'alliance / Ils vous ont voilées de vermine / Leur bouche donne sur la mort » font allusion à un hypertexte que le poète condamne. Non seulement leurs paroles donnent sur la mort quand le

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 14.

poème, selon Paul Éluard, doit faire vivre, mais ces ennemis littéraires pervertissent aussi la parole et c'est peut-être cela que le poète condamne le plus. Nous le verrons plus tard, dans plusieurs poèmes comme « Les Belles balances de l'ennemi », le poète propose une réflexion autour de la parole qui est pervertie par l'ennemi alors que celle-ci est le propre de l'homme et de son humanité. Si ce texte est une condamnation explicite, d'autres poèmes métatextuels se positionnent quant à eux contre certains concepts poétiques.

Une poésie impure ?

L'intertextualité dénonciatrice, contre les écrivains qui mettent leur art au service de l'ennemi, est aussi ostensiblement présente pour remettre en question le concept de poésie « pure » qui s'oppose à la poésie de guerre, dite « impure ». Au XIX^e siècle, pour les théoriciens de l'art pour l'art, « il faut que la poésie et les poètes ne servent à rien, sinon à créer de la beauté. »¹ Pour Paul Éluard, au siècle suivant « Il n'y a rien d'essentiel à créer / Que la vie toute entière en un seul corps »². Dans le poème « Contre la poésie pure » de Louis Aragon, deux visions de la poésie s'opposent et ce, dès le titre. Le poème de guerre devient un lieu de combat poétique.

Fontaine aux oiseaux fontaine profonde
Fontaine froide ainsi que les eaux sans amour
On y vient par les airs des quatre coins du monde
Jouer dans l'eau légère et la lumière blonde
Qui vous font oublier le jour
[...]
Fontaine du rêve où meurt la mémoire
Où tournent les couleurs du beau monde volant
Doux mentir de tes eaux poésie ô miroir
Fable entre les roseaux les oiseaux y vont boire
Excepté l'oiseau noir et blanc

Si l'oiseau blessé la source méprise
Cette aronde est mon cœur et qui la va chassant
Qu'il assure sa fronde et sache qu'il me vise
Pour avoir préférant la vie à la feintise
Préféré le sang à l'encens³

Tout d'abord le titre même du poème fait écho au débat sur la poésie pure initié par l'œuvre mallarméenne, puis repris par Paul Valéry avant d'être à nouveau théorisé par l'abbé Brémond en 1925. Puis elle est à nouveau convoquée par l'intermédiaire du motif de la fontaine qui, comme l'indique Olivier Barbarant en marge de ce poème, fait référence à la scène VI du

¹ Jean-Louis Joubert, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 11.

² Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 32.

³ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 73-75.

« Cantate du Narcisse » de Paul Valéry « publiée en 1941 dans la N.R.F. de Drieu La Rochelle »¹. Louis Aragon se positionne ici contre la poésie pure qui fait, à cause de sa « lumière blonde », « oublier le jour ». Louis Aragon défend d'emblée la poésie de circonstance, le « jour » étant une référence à l'actualité. Le poète se positionne une fois de plus dans la lignée de la poésie nérudienne, « Contre la poésie pure » faisant explicitement référence à « Sur une poésie sans pureté », texte théorique de 1936 écrit par le poète chilien. Le poème devient donc une réponse à tous ceux qui considèrent que la poésie doit être recluse dans un écrin. Le poème de guerre, lieu de revendications, devient aussi lieu de condamnation : la poésie est mensongère et passive. « Doux mentir de tes eaux poésie ô miroir » ; ici l'évocation du miroir est particulièrement intéressante. La poésie de circonstance, les poèmes de guerre veulent être des reflets de ce qui se passe, quand la poésie pure propose un miroir mensonger qui ne veut pas voir le réel. Le miroir poétique est donc ambivalent. « Pierres fanées murs sans écho / Je vous évite d'un sourire »², ce sont les mots de Paul Éluard dans « Critique de la poésie ». Le poète préfère « la vie » et « le sang », c'est-à-dire l'engagement à la « feintise » et « l'encens ». Si le poème de guerre défend et revendique son rapport avec les circonstances, il incite parfois les autres poètes à suivre la même voix. Dans le poème « Pour un chant national », Louis Aragon met en parallèle Bertrand de Born et Alain Borne.

[...]
 Le malheur m'a pris à la Flandre
 Et m'étreint jusqu'au Roussillon
 A travers le feu nous crions
 Notre chanson de salamandre
 Mais qui saura ce cri reprendre

*Donner voix aux morts aux vivants et plonger ses
 doigts dans la cendre y débâillonner les grillons*

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

*Que le long chapelet de France égrène enfin ses
 terribles Pater ses terrible Ave*

Dans les flots les bêtes marines
 Les loups dans le cœur des taillis
 Ont au prélude tressailli
 Ô chanteurs enflez vos narines
 D'une musique alexandrine

¹ Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. I), éd. cit., p. 1475.

² Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 21.

*Pas un brin d'herbe un souffle à perdre une minute
il faut donner l'ut de poitrine à ton pays*

Alain vous que tient en haleine
Neige qu'on voit en plein mois d'août
Neige qui naît je ne sais d'où
Comme aux moutons frise la laine
Et le jet d'eau sur la baleine

*Vous me faites penser à ce poète qui s'appelait
Bertrand de Born presque comme vous
Presque
comme
vous¹*

En mettant en parallèle ces deux auteurs, Louis Aragon regrette qu'Alain Borne ne consacre sa poésie à l'engagement. Au contraire, l'écrivain médiéval « incarne aux yeux d'Aragon l'écrivain inscrit dans l'Histoire, ce en quoi il s'oppose à son presque homonyme Alain Borne. »² Ce dernier, détaché de la réalité de son temps se consacre à la « Neige qu'on voit en plein mois d'août / Neige qui naît je ne sais d'où ». Louis Aragon regrette justement l'absence d'ancrage spatio-temporel du poème. Dès lors, il est intéressant de constater que le poème se rapproche parfois de l'injonction. Non seulement l'usage de l'impératif permet d'interpeller les « chanteurs », mais la répétition de la formulation impersonnelle « il faut » les oblige ou du moins les incite à adopter son point de vue : « Il faut une langue à la terre », « *il faut donner l'ut de poitrine à ton pays* », « plonger ses doigts dans la cendre ». Le poète a, selon Louis Aragon, une mission à remplir en temps de guerre. Ainsi, on peut comprendre que par certains aspects la poésie de guerre semble paradoxalement liberticide. C'est au nom de la défense de la liberté, de l'homme et de la culture menacée que le poète doit engager sa poésie dans le monde. Louis Aragon à travers son engagement dans la résistance intellectuelle n'aura de cesse de le répéter pendant la guerre. On peut ici attirer l'attention sur une des spécificités de Louis Aragon. Le nombre de textes critiques qu'il écrit pendant la guerre est peut-être aussi important que l'ensemble de son œuvre de guerre. C'est dire à quel point il entend peser sur la théorisation de la poésie de Résistance.

Le poème de guerre, attaques et ripostes

Certains poètes, sans pour autant condamner l'attitude de ceux qui écrivent pendant la guerre, font part de leurs réserves. Dans le texte « *A mis amigos de América* » Pablo Neruda répond à ceux qui lui conseillent de ne pas prendre parti dans la guerre d'Espagne.

¹ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 70-72.

² Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. I), éd. cit., p. 1474.

*Recibo cada día solicitudes y cartas amistosas que me dicen: deponga usted su actitud, no hable de España, no contribuya a exasperar los ánimos, no se embarque usted en partidatismo, usted tiene una alta misión de poeta que cumplir, etc., etc.*¹

Je reçois tous les jours des demandes et des lettres amicales qui me disent : changez votre attitude, ne parlez pas de l'Espagne, ne contribuez pas à exacerber les esprits, ne vous embarquez pas dans l'engagement, vous avez une haute mission de poète à accomplir, etc., etc.²

La haute « mission » que le poète doit accomplir se situe en dehors de la guerre, loin de l'engagement politique ; on voit ici tout de suite les limites de ce raisonnement pour Pablo Neruda. En effet, la poésie doit être imprégnée de la vie et de tout ce qu'elle comporte, c'est donc naturellement que le poète s'engage dans la guerre. Le poème de guerre, grâce à l'intertextualité ou même à des adresses directes aux autres poètes, est le lieu où s'illustre la guerre des poétiques. En 1947, Paul Éluard publie un poème ayant pour titre un vers de Lautréamont : « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique ». Si cette publication est postérieure à la période que nous étudions, il est tout de même intéressant de constater que ce vers qui en 1947 donne lieu à un poème a déjà été cité à plusieurs reprises par Paul Éluard dès 1939. Ce vers donne lieu au poème suivant.

Si je vous dis que le soleil dans la forêt
Est comme un ventre qui se donne dans un lit
Vous me croyez vous approuvez tous mes désirs

Si je vous dis que le cristal d'un jour de pluie
Sonne toujours dans la paresse de l'amour
Vous me croyez vous allongez le temps d'aimer

Si je vous dis que sur les branches de mon lit
Fait son nid un oiseau qui ne dit jamais oui
Vous me croyez vous partagez mon inquiétude

Si je vous dis que dans le golfe d'une source
Tourne la clé d'un fleuve entr'ouvrant la verdure
Vous me croyez encore plus vous comprenez

Mais si je chante sans détours ma rue entière
Et mon pays entier comme une rue sans fin
Vous ne me croyez plus vous allez au désert

Car vous marchez sans but sans savoir que les hommes
Ont besoin d'être unis d'espérer de lutter
Pour expliquer le monde et pour le transformer³

En épigraphe, Paul Éluard adresse son poème « à [s]es amis exigeants ». Le poème ne cesse d'interpeller les « amis » du poète qui regrettent qu'il engage sa poésie. Les deux dernières

¹ Pablo Neruda, *Obras completas* (t. IV), *op. cit.*, p. 387.

² Nous traduisons.

³ Paul Éluard, *Œuvres complètes* (t. II), Lucien Scheler et Marcelle Dumas (éd.), Paris, Gallimard, 1968, p. 143.

strophes citées marquent une rupture avec les quatre précédentes. Le poète chante désormais « [s]a rue entière » ; cela renvoie à son changement de poétique que nous avons étudié précédemment. Ainsi, le poète s'adresse aux autres auteurs qui ne partagent pas sa poétique et qui parfois critiquent ouvertement ses choix poétiques. C'est le cas du poème de Louis Aragon, « Plus belle que les larmes » qui est une réponse aux critiques de Drieu de la Rochelle sur la poésie aragonienne. Il lui reproche la collusion entre son engagement dans la guerre et son engagement communiste. Le poète répond à ses accusations par des vers.

J'empêche en respirant certaines gens de vivre
Je trouble leur sommeil d'on ne sait quel remords
Il paraît qu'en rimant je débouche les cuivres
Et que ça fait un bruit à réveiller les morts

Ah si l'écho des chars dans mes vers vous dérange
S'il grince dans mes cieux d'étranges cris d'essieu
C'est qu'à l'orgue l'orage a détruit la voix d'ange
Et que je me souviens de Dunkerque Messieurs

C'est de très mauvais goût j'en conviens Mais qu'y faire
Nous sommes quelques-uns de ce mauvais goût-là
Qui gardons un reflet des flammes de l'enfer
Que le faro du Nord à tout jamais saoula

Quand je parle d'amour mon amour vous irrite
Si j'écris qu'il fait beau vous me criez qu'il pleut
Vous dites que mes prés ont trop de marguerites
Trop d'étoiles ma nuit trop de bleu mon ciel bleu
[...]
Vous pouvez condamner un poète au silence
Et faire d'un oiseau du ciel un galérien
Mais pour lui refuser le droit d'aimer la France
Il vous faudrait savoir que vous n'y pouvez rien¹

Cette réponse illustre le clivage de la société poétique. « Nous sommes quelques-uns » contre « certaines gens ». Ces prises de positions de Louis Aragon, Paul Éluard et Pablo Neruda sont largement critiquées pendant la guerre.

La poésie de guerre illustre en cela le clivage de la société littéraire pendant la guerre. C'est même une guerre poétique qui prend place en ce qui concerne les poèmes de guerre. En 1943, dans la correspondance entre Jean Paulhan et Armand Robin, ce dernier juge sévèrement l'œuvre éluardienne. « Vint un jour l'oppression étrangère sur la France : profitant de la présence des tyrans, il crut pouvoir impunément piller les songes sacrés du peuple afin d'en ravitailler les mauvais riches »² ; Armand Robin est tout aussi cinglant envers Louis Aragon. Il

¹ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 76-77.

² Jean Balcou, « Le Débat entre Jean Paulhan et Armand Robin sur la poésie de la Résistance d'après leur correspondance inédite », *Correspondance et poésie*, Rennes, PUR, 2011, p. 225.

accuse les poètes non pas d'écrire pendant la guerre mais de parler au nom du peuple alors qu'ils sont eux-mêmes masqués et n'écrivent que pour « les dames snobs et les salonnards »¹. Cette attaque n'est pas isolée. On pense par exemple au *Déshonneur des poètes* de Benjamin Péret qui répond au recueil publié sous la direction de Paul Éluard, *L'honneur des poètes*. « Pas un de ces « poèmes » ne dépasse le niveau lyrique de la publicité pharmaceutique et ce n'est pas un hasard si leurs auteurs ont cru devoir, en leur immense majorité, revenir à la rime et à l'alexandrin classique »² ; on perçoit aisément dans cette critique la référence faite à l'œuvre de guerre aragonienne. Comparer les poèmes de guerre de ces auteurs à une « publicité pharmaceutique » enlève toute littéarité aux textes. De même, la comparaison entre des poètes et « des agents de publicité » participe au même dénigrement : « En définitive, l'honneur de ces « poètes » consiste à cesser d'être des poètes pour devenir des agents de publicité »³. Ainsi, Benjamin Péret désacralise les poètes de la Résistance à tel point qu'il leur retire le nom de poètes.

Dès lors, la guerre agit sur les poètes comme un révélateur. Elle exacerbe les positions. Bien loin de donner lieu à une alliance de tous les intellectuels, elle entraîne une guerre des écrivains qu'il est important d'avoir à l'esprit pour examiner les poèmes de guerre et la théorisation particulière de la poésie qu'ils proposent.

¹ *Ibid.*, p. 224.

² Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, op. cit., p. 14.

³ *Ibid.*, p. 15.

SECONDE PARTIE

REPRÉSENTER LA GUERRE

Au milieu du XXe siècle, les poètes sont confrontés aux conflits mondiaux. Si certains décident de ne pas écrire pendant ces périodes de troubles, d'autres poursuivent leur œuvre. Dès lors, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, leurs poésies mais aussi leurs poétiques se retrouvent bouleversées Paul Éluard, Louis Aragon et Pablo Neruda intègrent la guerre dans leurs créations poétiques. La guerre étant un événement ancré dans le réel, les poèmes de guerre posent la question du lien entre littérature, en l'occurrence poésie, et réalité. Il s'agit alors d'étudier dans cette partie ces liens existants entre réalité historique et poésie. La poésie propose-t-elle une peinture objective du fait historique ? A-t-elle les moyens de le faire ? On peut considérer que la poésie écrite en temps de guerre est historique, elle est implantée dans une réalité tangible dont elle cherche à rendre compte avec précision et justesse. Cette volonté d'objectivité et d'exactitude se heurte tout de même à des limites. Par exemple, pour nos poètes, écrire en temps de guerre signifie parfois prendre politiquement position dans un conflit en cours. On a donc dans certains textes une vision orientée d'un événement historique qui n'est pas pour autant fausse mais résolument personnelle. La poésie de guerre présente alors une vérité subjective, soumise à l'engagement du poète et à sa pratique poétique. À partir de ce moment-là, la poésie qui entreprend de rendre compte de la guerre ne peut être qu'une poésie de témoignage qui souligne les relations privilégiées du poète avec le conflit. Dès lors, la poésie tente de donner à voir le fait historique objectivement, elle en propose une image. Toutefois, les poèmes de guerre présentent une peinture de la guerre lacunaire et personnelle, ils proposent une représentation du fait historique.

CHAPITRE 1 : UNE POÉSIE HISTORIQUE

1. Une poésie ancrée dans le réel qui entreprend d'en rendre compte

Simultanéité

Les poèmes de guerre prennent pour thème une réalité historique à laquelle les poètes eux-mêmes appartiennent, les auteurs sont au cœur de l'événement qu'ils traitent. D'ailleurs, la plupart des poèmes de Louis Aragon et Paul Éluard sont publiés au cours de la guerre dans des revues. De cette manière, le poème s'immisce dans l'actualité et le fait historique. Cette simultanéité entre l'instant de l'écriture et le temps interne du poème est particulièrement présente chez Pablo Neruda. Le poète commence à écrire dès qu'éclatent en 1936 les premiers conflits en Espagne ; à ce moment-là, l'auteur est sur place. Le sous-titre du recueil *España en el corazón* fait mention de dates : les poèmes se situent entre 1936 et 1937. D'ailleurs, les premières publications du recueil de Pablo Neruda n'attendent pas la fin de la guerre, le texte est publié en Espagne et au Chili alors que la guerre est en cours. Ainsi, toutes les temporalités se recoupent ; le temps du début de la guerre coïncide avec celui de l'écriture, mais aussi avec le temps interne au poème et le moment de la publication. C'est résolument une poésie écrite en situation que nous livre Pablo Neruda. D'ailleurs, quand le texte est publié la guerre n'est pas encore terminée, le lecteur est donc, comme l'auteur, plongé au cœur de l'événement en cours. Certes, ce manque de recul pourrait être un frein à l'objectivité quant à la peinture du conflit. Toutefois, il permet au lecteur d'être immergé dans la situation présente, il vit l'événement de l'intérieur à travers les poèmes. Dans son ouvrage *La Résistance et ses poètes*, le poète et éditeur Pierre Seghers revient sur la place de certains poètes français pendant la Seconde Guerre mondiale. Il désigne Louis Aragon comme étant un « poète soldat, médecin auxiliaire dans une unité de chars de combat »¹. Le poète est également un soldat, ses premiers poèmes de guerre sont écrits en situation. Dès lors, le « poète soldat », qui vit le réel semble être le plus à même de rendre compte du conflit, il vit l'événement et le retranscrit aussitôt.

Les différents paratextes soulignent la simultanéité qui allie moment de l'événement historique et moment de l'écriture, mais les poèmes eux-mêmes mettent en avant leur appartenance à un présent bien spécifique qu'ils veulent peindre de manière fidèle. Nous analyserons ici un extrait du poème « *Madrid (1937)* » de Pablo Neruda et le début du poème

¹ Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, Paris, Seghers, 2004, p. 48.

« Courage » de Paul Éluard, tiré du recueil *Au rendez-vous allemand*. Dans ces deux poèmes, la ville en guerre est centrale, qu'il s'agisse de Madrid pour Pablo Neruda ou bien de Paris pour Paul Éluard. Plusieurs traits rapprochent ces deux poèmes – l'adresse du poète à la ville contribue à rendre cette dernière vivante : la ville est personnifiée par les deux poètes ; ce sont aussi deux poèmes qui évoquent les ravages de la guerre tout en étant emprunts d'espoir, espoir qui va de pair avec la combativité du poète... – mais nous étudierons ici la manière dont la ville en guerre est décrite. Les poèmes peignent une situation présente qui est d'ailleurs explicitement identifiée. Le titre du poème de Pablo Neruda nous donne un ancrage précis tandis que chez Paul Éluard, les quatre premiers vers débutent par l'anaphore du mot « Paris » et le poème se termine par la mention d'une date : « 1942 »¹. C'est Paris en 1942 et Madrid en 1937 que les poètes donnent à voir.

Paris a froid Paris a faim
 Paris ne mange plus de marrons dans la rue
 Paris a mis de vieux vêtements de vieille
 Paris dort tout debout sans air dans le métro²

*no hay pan ni luz: un cristal frío cae
 sobre secos geranios. [...]
 nadie en el alba de las fortificaciones,
 sino un carro quebrado: ya musgo, ya silencio de edades*³

il n'y a ni pain ni lumière : un froid cristal tombe
 sur des géraniums fanés. [...]
 personne dans l'aube des fortifications,
 sinon un chariot brisé : il n'y a plus que la mousse,
 il n'y a plus que le silence des âges⁴

La simultanéité entre moment de l'événement et moment de l'écriture est ici mise en relief par l'usage du présent de l'indicatif que l'on retrouve d'ailleurs dans d'autres poèmes de guerre. La superposition des deux temporalités, signalée par l'usage du présent mais aussi l'utilisation de phrases simples, donne au lecteur l'impression que le poème saisit seulement le monde tel qu'il est, de manière objective. Pour cela, les poètes emploient des verbes simples qui se contentent de décrire le réel. *Avoir* est exploité dans les deux poèmes de manière légèrement différente bien qu'il serve à exprimer la même idée de manque. Tandis que Pablo Neruda se sert de la négation pour signifier l'absence de « pain » et de « lumière », Paul Éluard signale quant à lui, par le biais du verbe *avoir* qui prend ici un sens presque antithétique, les conséquences de l'absence en associant Paris au « froid » et à la « faim ». Les deux vers se complètent, l'un évoque le manque et l'autre en souligne les conséquences. Ce même dénuement qui est présent dans Madrid et Paris va évoluer vers l'absence de vie. Les « géraniums fanés », les « vieux vêtements de vieille » mais aussi la négation qui accompagne le verbe *manger* dessinent la

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 11.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 379.

⁴ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 182.

décrépitude de la vie qui progresse vers la disparition de celle-ci, c'est-à-dire la mort. Paris est « sans air », dans Madrid il n'y a « personne ». Cette évaporation de la vie atteint son paroxysme chez Pablo Neruda avec l'évocation du « chariot ». Cet objet, seule trace d'une activité humaine, est « brisé ». La vie se retire de la ville confrontée à la guerre. D'ailleurs, les formules restrictives qui accompagnent la « mousse » et le « silence » chez Pablo Neruda corroborent cette idée d'annihilation de la vie. Ces descriptions se veulent objectives, ce désir d'objectivité est présent à travers la manière de peindre la ville. Par exemple, chez Paul Éluard, les phrases sont simples, réduites à l'essentiel. De cette manière le lecteur a l'impression que le poète s'efface pour seulement laisser voir la réalité. L'anaphore du mot « Paris », l'usage du présent et de propositions simples, la disparition totale de ponctuation mais aussi l'effet de parataxe dans ces vers contribuent à donner l'impression que le poème et par extension le poète se contentent d'enregistrer le réel simplement, sans intervenir. Dès lors, les poèmes entreprennent de rendre compte du réel. Le poète et son poème sont tous deux ancrés dans une temporalité présente confondue avec le temps de l'écriture qu'ils donnent à voir.

Temporalité et spatialité

Bien que les deux poèmes étudiés précédemment fassent écho à deux villes, deux conflits et donc deux temporalités différentes, on remarque une même manière de peindre les conséquences de la guerre. Ces similitudes peuvent donner une impression d'objectivité : ce sont les conséquences inhérentes à toutes les guerres que montrent les poètes. Dès lors, le présent utilisé dans les textes pourrait prendre une valeur gnomique. Ce serait donc uniquement l'ancrage spatio-temporel du poème qui permettrait d'identifier le présent dont il est question dans les textes. Il semble évident que les poèmes de guerre sont écrits en contexte mais les dates, plus ou moins complètes, sont tout de même mentionnées de diverses façons autour ou même dans le poème. Les dates sont parfois présentes dès les titres des recueils. En 1942, Paul Éluard publie *Poésie et vérité 1942*. La date fait pleinement partie du titre de son recueil. Chez Pablo Neruda, c'est le sous-titre de *España en el corazón* : « *Himno a las glorias del pueblo en guerra (1936-1937)* »¹, qui définit un cadre temporel bien spécifique aux poèmes qui vont suivre. On remarque aussi un effet de mise en abyme des dates à l'intérieur même des recueils. Dans *España en el corazón*, deux poèmes sont explicitement datés dès le titre. À quelques poèmes près, « *Madrid (1936)* » et « *Madrid (1937)* » encadrent le recueil, ils délimitent les poèmes dans une période bien ciblée. D'autres types de paratextes présents dans les recueils

¹ Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 366.

font référence à des dates plus ou moins vagues. On l'a vu, le poème « Courage » de Paul Éluard est terminé par la mention d'une année. Mais cet ancrage temporel du poème peut être beaucoup plus resserré. Le poème « Le même jour pour tous », extrait du recueil *Au rendez-vous allemand*, se clôture par une date complète : « 19 novembre 1944 »¹. Si cette date semble correspondre au moment de rédaction du poème, elle correspond aussi d'un point de vue historique à l'une des étapes clés de la libération par les troupes françaises du nord-est de la France². La précision temporelle est encore plus forte avec « Le poème interrompu » de Louis Aragon, extrait du *Crève-cœur* et daté du « 10 mai 1940, au petit matin »³. Selon Olivier Barbarant, ce poème « met en scène l'irruption de l'Histoire dans la chair même de l'écriture »⁴. En effet, il explique que ce poème « a été interrompu par le départ de la 3^e DLM », la division légère motorisée où Louis Aragon était affecté, et posté à Elsa Triolet le matin du 10 mai. Il est intéressant de noter qu'à l'origine la date n'était pas présente dans le poème :

Dans le manuscrit, après le texte, Aragon a tracé un trait discontinu, et écrit puis biffé la mention en prose suivante : « (Les Allemands ont ce matin attaqué la Belgique et la / radio de Bruxelles annonce que le Roi des Belges a demandé / la protection des armées alliées). » Sur les deux dactylogrammes figure cette parenthèse, non biffée, après une double ligne de pointillés la séparant des vers. [...] La parenthèse a été remplacée par la mention définitive : « 10 Mai 1940, au petit matin. »⁵

Cette parenthèse laisse apparaître l'Histoire et le déroulement de la guerre. Le choix définitif de la date, plus concise, permet peut-être un ancrage temporel plus précis. Toutes ces dates précédemment citées apparaissent dans le paratexte du poème mais dans « La nuit de mai », poème qui compose *Les Yeux d'Elsa* et qui fait référence aux combats que le poète a vécu dans le nord de la France au printemps 1940, Louis Aragon grave la date dans le poème lui-même. Tout d'abord, le titre du poème fait écho à une temporalité qui se veut précise – avec l'emploi du déterminant défini et du complément du nom « nuit » – mais qui demeure très vague. C'est le dernier vers du poème qui ajoute une précision, on peut lire : « C'est mil neuf cent quarante et c'est la nuit de Mai »⁶. Avec cette inscription, métaphoriquement, la date, l'époque devient un objet littéraire à part entière. Elle figure non plus dans le paratexte du poème mais bien au cœur du poème lui-même. Elle est également d'autant plus importante qu'elle se trouve à un endroit stratégique : elle clôt le poème. L'omniprésence des dates peut paraître superflue, il est

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 47.

² André Kaspi, *Chronologie commentée de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Perrin, 2010.

³ Louis Aragon, *Le Crève-cœur*, éd. cit., p. 39.

⁴ Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. I), éd. cit., p. 1446.

⁵ *Ibid.*, p. 1445-1446.

⁶ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 36.

évident que les poèmes de guerres correspondent à une temporalité précise. Dès lors, pourquoi les dates sont-elles mentionnées ? Il semble qu'elles visent à rendre indissociable le poème de son contexte d'écriture. En un sens les poèmes prennent presque la forme d'un journal de bord. Ils saisissent le réel au présent, de façon *a priori* objective, et sont datés. Pablo Neruda, au lieu de réunir la peinture de Madrid en 1936 et 1937 dans un seul poème, décide d'écrire deux poèmes qui immortalisent la situation de la ville à deux moments proches et datés, comme un journal de bord pourrait le faire.

La temporalité spécifique des poèmes de guerre est omniprésente. Elle s'allie bien souvent à un lieu particulier, qui trouve lui aussi son référent dans la réalité. Tout d'abord, l'espace, les lieux fonctionnent de la même manière que le temps dans les poèmes de guerre : ils font allusion au réel, à des endroits existants. À cet égard le poème de Pablo Neruda « *Cómo era España* » est particulièrement significatif. Les quatorze dernières strophes du poème énumèrent des noms de villes, de villages, de lieux d'Espagne. On a une mosaïque de noms propres qui renvoient à la géographie du pays. Eux seuls composent les vers, le poète n'intervient pas si ce n'est pour regrouper tous ces noms de lieux en strophes.

*Huélamó, Carrascosa,
Alpedrete, Buitrago,
Palencia, Arganda, Galve,
Galapagar, Villalba.*

*Peñarrubia, Cedrillas,
Alcocer, Tamurejo,
Aguadulce, Pedrera,
Fuente Palmera, Colmenar, Sepúlveda.*

*Carcabuey, Fuencaliente,
Linares, Solana del Pino,
Carcelén, Alatox,
Mahora, Valdeganda*

*Yeste, Riopar, Segorde,
Orihuela, Montalbo,
Alcaraz, Caravaca,
Almendralejo, Castejón de Monegros.*

*Palma del Río, Peralta,
Granadella, Quintana
de la Serena, Atienza, Barahona,
Navalmoral, Oropesa.*

*Alborea, Monóvar,
Almansa, San Benito,
Moratalla, Montesa,
Torre Baja, Aldemuz.¹*

Cet extrait laisse entrapercevoir l'impression qui est créée par l'accumulation de tous les lieux dans le poème. On ressent à la fois un désir d'exhaustivité mais aussi le lien fort qui unit le poème de guerre et la réalité tangible. Dans une grande partie du poème précédemment cité, c'est uniquement le réel qui constitue le poème ; « [l]e langage ne comporte que des toponymes dont certains évoquent des villes connues, Palencia, Sepúlveda, Orihuela, Atienza, Oropesa, etc. d'autres des lieux dits ou hameaux inconnus »². Le poème peut même faire référence à des

¹ Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 374-375.

² Marie-Claude Zimmermann, « Images et mètres », *Les Poètes latino-américains et la guerre d'Espagne*, Claude Fell (dir.), Paris, CRICCAL, 1986, p. 136.

bâtiments précis dans des villes. Par exemple, « *Pedrera* » renvoie à la Casa Milà de Barcelone. C'est une géographie hétérogène et étendue que figure le poète. Marie-Claude Zimmermann va même jusqu'à considérer que « [l]e poétique réside strictement en l'aménagement rythmique dans un ordre strophique de mots qui, mis en contact, deviennent les jalons d'une géographie d'une Histoire, d'une culture, d'un art, s'alliant pour constituer un espace mythique espagnol »¹. Ainsi, c'est bien la spatialité réelle qui est retranscrite dans le poème mais cette réalité spatiale, parce qu'elle est figée par l'écriture, devient non plus un espace réel mais un espace mythique, immuable. Par conséquent, le réel est saisi dans une temporalité spécifique, le poème de guerre fixe un lieu à un instant précis.

On se rend alors compte que la spatialité est indissociable de la temporalité dans nos textes, ces derniers perdent de leur sens si l'on n'associe pas ces deux notions clés. Les poèmes qui composent la section « Les Nuits » dans *Les Yeux d'Elsa* reposent sur l'alliance du temps et de l'espace. Dès les titres, temps et espace sont inséparables. « La nuit de Dunkerque » associe clairement une ville à une temporalité. On observe la même chose dans, « La nuit d'exil ». Même si ni le temps ni l'espace ne sont précisément identifiés, ils restent indissociables d'autant plus que l'exil signifie à lui seul l'alliance de la spatialité et de la temporalité. Ce poème est particulièrement intéressant à étudier d'un point de vue spatio-temporel. En effet, ce cadre est dédoublé. Deux temporalités différentes, bien que désignées par le même mot, deux nuits se superposent comme on peut le voir dans la sixième strophe du poème de Louis Aragon.

Ces nuits t'en souvient-il Me souvenir me nuit
Avaient autant d'éclairs que l'œil noir des colombes
Rien ne nous reste plus de ces bijoux de l'ombre
Nous savons maintenant ce que c'est que la nuit²

Dans cette strophe, deux temporalités s'opposent. L'entame des deux premiers vers associe « [c]es nuits » à un temps révolu avec l'emploi de l'imparfait. À l'inverse, le dernier vers évoque la nuit présente. Mais ces différentes nuits perdent de leur sens si elles sont dissociées des lieux auxquels elles renvoient. Les nuits passées sont associées à une spatialité large mais précise et bien réelle. Elles font allusion à Paris, ses rues et ses monuments emblématiques. « Ces nuits » sont tout à la fois, ce sont « Les Halles l'Opéra la Concorde et Le Louvre »³. Au contraire, la nuit présente est toute entière résumée par le titre du poème : c'est « [l]a nuit d'exil », floue, sans contours, loin d'un quelconque référent spatial connu. Les poèmes qui prennent pour thème

¹ *Ibid.*, p. 137.

² Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 40.

³ *Ibid.*, p. 41.

la ville en guerre illustrent parfaitement l'inscription du poème dans un cadre spatio-temporel précis. Chez Pablo Neruda, on se rend compte de cela à la seule lecture des titres des poèmes. Des poèmes peignent Madrid à des dates précises, ils perdent leur sens si l'on fait abstraction de leur spatialité et de leur temporalité spécifique : « [a]vec “*Madrid (1936)*” s’inscrit en italique une synecdoque de l’Espagne qui est [...] le lieu/temps originel de la guerre qui va changer l’Histoire d’un pays et du monde »¹. De même, comme on a pu le voir, le poème de Paul Éluard « Courage » peint Paris au présent.

Une chronique de la guerre

Dès lors, le lien entre poésie et événement historique est incontestable. C’est une chronique de la guerre, de ses faits marquants et de ses conséquences que nous livrent les poèmes de guerre. Tout d’abord, à la seule lecture des titres des poèmes qui composent *España en el corazón*, le lecteur découvre une chronique de la guerre et des événements importants de celle-ci entre 1936 et 1937. Les poèmes apparaissent dans l’ordre suivant : « *Madrid (1936)* », « *Llegada a Madrid de la Brigada Internacional* », « *Batalla del río Jamara* », « *Almería* », « *Madrid (1937)* ». Ces quelques titres retracent le déroulement de la guerre en Espagne entre 1936 et 1937. Une frise chronologique est présente en filigrane dans le recueil : l’ordre des poèmes respecte l’ordre des événements historiques. De plus, les titres abordent des faits importants qui ont marqué le conflit entre 1936 et 1937. Le siège de Madrid ou encore la formation des Brigades Internationales sont des épisodes clés de la guerre d’Espagne². Dès lors, Pablo Neruda nous expose dans ses poèmes l’Histoire en évoquant les péripéties de la guerre. Il est intéressant d’examiner la manière dont ces événements sont racontés. On s’aperçoit que les poèmes sont narrativisés comme on peut le voir dans les vers suivants extraits de « *Madrid (1936)* » et du poème « *Batalla del río Jamara* ».

[...] *Madrid, recién herida,*
te defendiste. Corrías
por las calles
 [...] *No hubo sino silencio de amanecer, no hubo*
*Sino tu paso de banderas,*³

[...] Madrid, à peine blessée,
 tu t’es défendue. Tu courrais
 à travers les rues

Jamara, puñal puro, has resistido
la ola de los crueles.

Allí desde Madrid llegaron hombres
de corazón dorado por la pólvora
 [...] *Jamara, estabas entre hierro y humo*⁴

¹ Marie-Claude Zimmermann, « Images et mètres », art. cit., p. 134.

² Bartolomé Bennassar, *La guerre d’Espagne et ses lendemains*, op. cit..

³ Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 368-369.

⁴ *Ibid.*, p. 378.

[...]
il n'y eut plus que ton silence d'aube, il n'y eut plus
que ton pas de drapeaux,¹

Jamara, poignard pur, tu as résisté
à la vague des cruels.

De Madrid, vinrent à toi les hommes
au cœur doré de poudre
[...]
Jamara, tu étais entre fer et fumée²

Dans ces extraits, si l'on observe les verbes, on se rend compte qu'ils sont conjugués au passé simple. C'est le temps du récit, de la narration qui est utilisé par le poète pour raconter les attaques. Ainsi, traiter de la guerre en poésie conduit parfois à une narrativisation de la poésie. Mais on rejoint d'une certaine manière un aspect de la définition que donne Aristote de la poésie dans sa *Poétique*. On a un poème qui est une « imitation narrative et en vers »³, il raconte un épisode du conflit en cours. Dès lors, comment comprendre que certains poèmes racontent au passé le fait historique alors que d'autres comme « *Madrid (1937)* » que nous avons pu étudier précédemment consignent le réel au présent ? Il semble que les épisodes ponctuels, limités dans le temps et terminés soient racontés au passé alors que le présent sert quant à lui à exposer une situation qui perdure, qui est toujours intacte lorsque le poète écrit ses textes. Ainsi, d'un point de vue historique, la poésie a une double fonction. Elle raconte les événements historiques ponctuels qui viennent d'avoir lieu tout en saisissant la réalité historique dans laquelle elle est implantée.

Mais ce n'est pas seulement le déroulement du conflit que suggère Pablo Neruda à travers les poèmes et leurs titres. Certains d'entre eux, bien qu'ils ne fassent pas écho à des événements particuliers, explicitement datés, évoquent la réalité des combats. On peut par exemple relever les titres « *Bombardeo* », « *Canto sobre unas ruinas* », « *Triunfo* » ou encore « *Paisaje después de una batalla* ». Ces titres renvoient non seulement à la réalité de la guerre mais aussi aux conséquences des combats. Dès lors, on voit apparaître dans la poésie tout un vocabulaire propre à la guerre et à la mort. Les deux premières strophes du poème « *Almería* » illustrent ce que l'on retrouve tout au long du recueil de Pablo Neruda : elles accumulent les éléments qui font écho aux conséquences de la guerre et qui reviennent dans tous les poèmes comme des *leitmotiv*. Le titre, « *Almería* » projette le lecteur dans la ville espagnole éponyme, bombardée en mai 1937. Ce poème, outre sa portée dénonciatrice et accusatrice, peint les conséquences du bombardement sur la ville. La mention « des débris de fer », « des cendres », « des murs écroulés

¹ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 160-161.

² *Ibid.*, p. 170.

³ Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 125.

», des « détonations », des « eaux en folie », des « essieux brisés » et des « ruines » exhibe les suites matérielles d'un bombardement tandis que les « larmes », les « sanglots », « le sang », la « terreur » et les « têtes piétinées »¹ désignent les conséquences humaines d'une telle attaque. Par conséquent, la poésie prend en charge la guerre dans laquelle elle se trouve plongée. Nous étudierons plus tard et en détails de quelle manière un tel événement est peint par la poésie, tente-t-elle de le sublimer ou bien d'en rendre compte objectivement ?

2. Rendre l'événement historique sensible

Si les thèmes abordés par les poèmes font allusion aux conflits, la forme elle aussi a pour volonté d'être au plus proche de ce qu'impliquent les combats. La guerre, implique le chaos, la destruction, la mort. Certains poèmes tentent de rendre cette idée de destruction sensible pour le lecteur. La poésie, grâce à ce qui lui est propre, c'est-à-dire le travail du langage, parvient parfois à atteindre une adéquation parfaite entre fond et forme, notamment dans les poèmes de Pablo Neruda et de Paul Éluard.

Segmentation

Contrairement à Louis Aragon qui utilise dans ses poèmes de guerre des vers réguliers, Paul Éluard et plus encore Pablo Neruda ont recours aux vers libres. Les vers libres permettent à la poésie de s'approcher avec justesse de la guerre et de ses conséquences. La segmentation, la rupture est partout dans la poésie de Pablo Neruda. Beaucoup de vers semblent brisés, coupés. Cette impression peut être due à l'absence de concordance entre proposition syntaxique et vers. Dès lors, tous les procédés qui relèvent de ce phénomène de discordance participent à l'effet de brisure. Par exemple, les enjambements sont très fréquents dans *España en el corazón*. S'ils donnent un élan, une vitalité aux poèmes, ils donnent aussi l'impression que le vers est brisé, parfois même disloqué. L'avant-dernière strophe du poème « *Canto sobre unas ruinas* » est particulièrement significative : les sept vers qui la composent ne peuvent pas être isolés les uns des autres mais la disposition en vers sectionne la phrase.

*Sed celeste, palomas
con cintura de harina: épocas*

*de polen y racimo, ved cómo
la madera se destroza*

¹ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 172. Pour la version originale des expressions citées : Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 379.

² Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 384

³ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 179.

*hasta llegar al luto: ho hay raíces
para el hombre: todo descansa apenas
sobre un temblor de lluvia.*²

Soif céleste, colombes
à la taille de farine : époques

de pollen et de grappe, voyez comme
le bois se déchire
jusqu'au deuil : il n'y a pas de racines
pour l'homme : tout repose à peine
sur un frémissement de pluie.³

La strophe est constituée de deux contre-rejets et de quatre enjambements successifs. Ces procédés font naître un effet de morcellement qui est accentué par la ponctuation interne aux vers cités. Comme le bois mentionné par le poète, la phrase elle aussi « se déchire » en plusieurs parties. L'analogie entre fond et forme peut être poursuivie dans cette même strophe. Selon Pablo Neruda, en ces temps de guerre, « [...] tout repose à peine / sur un frémissement de pluie »¹, il n'y a aucune fondation solide. C'est exactement ce qu'évoque la construction de cet extrait ; tout est morcelé et, par conséquent, mouvant et instable. L'aspect cumulatif des poèmes de guerre participe également à créer un sentiment de segmentation. Le poème matérialise l'accumulation de débris, de ruines qui sont propres aux conflits. Nous pouvons ici étudier en parallèle un extrait de « *Canto sobre unas ruinas* » et le début du poème « *Paisaje después de una batalla* ».

*Utensilios heridos, telas
nocturnas, espuma sucia, orines justamente
vertidos, mejillas, vidrio, lana,
alcanfor, círculos de hilo y cuero, todo,
todo por una rueda vuelto al polvo.*²

Outils blessés, toiles
nocturnes, écume sale, urines justement
versées, joues, verre, laine,
camphre, rouleaux de fil et de cuir, tout,
tout d'un tour de roue rendu à la poussière,⁴

*Mordido espacio, tropa restregada
contra los cereales, herraduras
rotas, heladas entre escarcha y piedras,
áspera luna.*³

Espace rongé, troupe fracassée
contre les céréales, fers
brisés, glacés entre le givre et les pierres,
âpre lune.⁵

Ces deux extraits sont constitués d'accumulations qui reposent sur l'asyndète. Les différents composants du vers sont disposés les uns à côté des autres, juxtaposés. Cet effet de juxtaposition corrobore l'idée de segmentation du vers qui est d'autant plus présente ici qu'elle est mise en abyme à plusieurs niveaux. Tout d'abord, le fait que la phrase se déroule sur plusieurs vers produit une impression de cassure accentuée par les phénomènes de discordance. Ensuite, les expressions « [o]utils blessés », « toiles / nocturnes », « écume sale » ou encore « [e]space rongé », « troupe fracassée » ou « fers / brisés » sont formées d'un nom auquel est apposé un qualificatif. Ces unités constituées par le nom et son adjectif sont elles-mêmes comme on a pu

¹ *Ibid.*

² Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 384.

³ *Ibid.*, p. 386.

⁴ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 177.

⁵ *Ibid.*, p. 179.

le voir juxtaposées les unes aux autres. De cette organisation particulière résulte une forte impression sur le lecteur. Ce dernier a la sensation que tout est désordonné, désarticulé et disposé sans logique. Mais si l'on se réfère au fond, au sens des mots et plus largement aux titres des poèmes on se rend alors compte qu'il y a une adéquation entre fond et forme. Le propre d'un « [p]aysage après une bataille » c'est le désordre, l'accumulation de « ruines », de débris qui sont désarticulés comme peuvent l'être les vers. C'est cette réalité de la guerre que tente de mettre en évidence le poète en travaillant sur la construction de son poème, et la disposition des mots qui le composent. Le conflit engendre également l'annihilation de la vie. Cette disparition de la vie est symbolisée dans certains poèmes par la disparition presque totale du verbe conjugué. Les trois premières strophes du poème précédemment étudié, « *Paisaje después de una batalla* », mettent en évidence le propre d'un champ de bataille une fois le combat terminé : tout est anéanti, il n'y a plus de vie. Par analogie, il n'y a donc plus de verbes conjugués. Seuls des participes passés sont utilisés et le propre des participes passés est justement d'évoquer le résultat d'une action antérieure et non l'action elle-même. Cette absence de verbes conjugués autour desquels normalement la phrase se structure accentue l'idée de désordre et de manque de logique. C'est une poésie aux aspects chaotiques qui rend compte du désordre créé par la guerre que nous livre Pablo Neruda. La destruction du monde est matérialisée par la fragmentation de la poésie, par ce que l'on pourrait désigner comme étant une poétique de la destruction.

Si la fragmentation est grammaticale et syntaxique, elle est aussi visuelle dans *España en el corazón*. Si l'on considère les poèmes en tant qu'objets plastiques, la seule mise en page symbolise l'instabilité, la segmentation. Cette idée est suggérée par la disposition des vers sur la page mais aussi l'hétérométrie. À cet égard, les poèmes « *Madrid (1936)* », « *Explico algunas cosas* » ou encore « *Bombardeo* » que nous étudierons en détail par la suite soulignent bien la spécificité visuelle des poèmes. Les blancs prennent une importance toute particulière. Ils permettent d'isoler des fragments mais aussi d'intégrer la notion d'absence dans la poésie. Dans le poème « *Explico algunas cosas* », le poète, comme le titre le laisse entendre, décrit ce qu'il a perdu, ce qui a disparu avec l'arrivée des combats.

Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con peros y chiquillos.
Raúl, te acuerdas?
Te acuerdas, Rafael?
Federico, te acuerdas
debajo de la tierra,

*te acuerdas de mi casa con balcones en donde
la luz de junio ahogaba flores en tu boca?*¹

Ma maison était appelée
la maison des fleurs, parce que de tous côtés
éclataient les géraniums : c'était
une belle maison
avec des chiens et des enfants.

Raoul, te souviens-tu ?
Te souviens-tu, Rafael ?

Federico, te souviens-tu
sous la terre,
te souviens-tu de ma maison et des balcons où
la lumière de juin noyait des fleurs sur ta bouche ?²

Dans cet extrait, comme dans d'autres poèmes, le blanc est quantitativement aussi présent que le noir du texte. C'est notamment la disposition des questions rhétoriques qui organise le morcèlement de la strophe et par extension du poème. Il n'est pas anodin que la disposition de ces vers en particulier fasse naître un manque visuel dans le sens où ils renvoient explicitement à des absences bien réelles dues à la guerre. À partir du moment où Pablo Neruda arrive en Espagne en 1934 et jusqu'au début de la guerre en 1936, il forme avec d'autres artistes une communauté fondée sur l'amitié sincère et le partage de l'art et de la poésie³. Lui-même évoque cette vie d'avant-guerre rythmée par les rencontres avec ses amis :

*Con Federico y Alberti, que vivía cerca de mi casa en un ático sobre una arboleda, la arboleda perdida, con el escultor Alberto, panadero de Toledo que por entonces ya era maestro de la escultura abstracta, con Altolaguirre y Bergamín; con el gran poeta Luis Cernuda, con Vicente Aleixandre, poeta de dimensión ilimitada, con el arquitecto Luis Lacasa, con todos ellos en un solo grupo, o en varios, nos veíamos diariamente en casas y cafés.*⁴

Avec Federico et Alberti, qui vivait en voisin dans un attique au-dessus d'un bosquet, la futaie perdue, avec le sculpteur Alberto, boulanger de Tolède qui était déjà à l'époque un maître de la sculpture abstraite, avec Altolaguirre et José Bergamin, avec le grand Luis Cernuda et Vicente Aleixandre, poète d'une dimension illimitée, avec l'architecte Luis Lacasa, avec tous en une seule bande ou par petits groupes, nous nous voyions chaque jour chez l'un ou chez l'autre et dans les cafés.⁵

La guerre bouleverse totalement les habitudes du poète et entraîne même parfois l'absence irréversible de ses amis qui formaient cette « bande ». Pour Pablo Neruda, la guerre commence d'ailleurs par une disparition, celle de son ami Federico Garcia Lorca ; il écrit à ce propos : « [c]'est ainsi que la guerre d'Espagne, qui allait transformer ma poésie, commença pour moi par la disparition d'un poète. »⁶ À l'époque où Pablo Neruda écrit « *Explico algunas cosas* », Federico Garcia Lorca est déjà mort fusillé. Cette séparation forcée, bien réelle et

¹ Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 369-370.

² Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 161.

³ Emir Rodríguez Monegal, « Cette heure de midi », *Neruda, le voyageur immobile*, op. cit., p. 81-99.

⁴ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido* dans *Obras completas* (t. V), Hernan Loyola (éd.), Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2002, p. 525.

⁵ Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, op. cit., p. 179.

⁶ *Ibid.*, p. 184, Pour la version originale : *Confieso que he vivido* dans *Obras completas* (t. V), éd. cit., p. 529.

significative pour le poète est retranscrite visuellement dans le poème. Les cinq premiers vers ici cités forment un ensemble visuel mais aussi syntaxique et sémantique. Même si la discordance et l'hétérométrie laissent le blanc s'insérer dans cet ensemble, ils forment un bloc. De même, les deux derniers vers qui renvoient à l'abondance de la vie avant la guerre forment une unité. Au milieu, les vers au présent qui évoquent la guerre organisent le vide. Ces vers sont en réalité des questions rhétoriques. Ce sont des questions qui par définition n'appellent pas de réponses. L'absence de réponse, pour ce qui est de la question adressée à Federico García Lorca, est d'autant plus présente que le poète interpelle une personne morte, la réponse devient alors impossible. Dès lors, non seulement on observe une coïncidence entre fond et forme mais ce que dit le poème, la réalité à laquelle il fait référence est explicitée visuellement ; l'absence est, de façon métaphorique, donnée à voir. Paul Éluard mentionne lui aussi la disparition d'écrivains et notamment celle de Federico García Lorca. Dans le poème « Critique de la poésie » extrait du recueil *Au rendez-vous allemand*, après chacune des trois strophes qui composent le poème, un vers ou deux précédés et suivis d'un espace blanc mentionnent la mort de Federico García Lorca, de Saint-Pol-Roux et celle de Jacques Decour. Par exemple, entre les deux premières strophes du poème, le blanc entoure le vers suivant : « García Lorca a été mis à mort »¹. Si le blanc qui encercle ce vers permet de créer un effet de rupture que nous étudierons plus tard, il matérialise aussi comme chez Pablo Neruda l'absence, il donne à voir la perte causée par la guerre. Cette volonté de faire voir la guerre, de la rendre sensible pour le lecteur révèle un désir de fidélité vis-à-vis du réel. Le poète nous donne l'impression qu'il saisit le réel, qu'il l'illustre grâce à ses poèmes.

Un exemple : « *Bombardeo* »

Un texte de Pablo Neruda synthétise particulièrement bien toutes les idées que nous venons de développer. Nous étudierons ici le poème « *Bombardeo* » : ce poème de quelques vers illustre au mieux la coïncidence entre fond et forme et met en avant les différents moyens poétiques qu'utilise le poète pour y parvenir.

<p><i>ceniza, cae</i> <i>hierro</i> <i>y piedra y muerte y llanto y llamas,</i> <i>quién, quién, madre mía, quién, adónde?</i>²</p>	<p><i>quién? Cae</i></p>	<p>qui ? Tombe la cendre, tombe le fer et la pierre et la mort et les larmes et les flammes, qui, qui, mon dieu, qui, où ?³</p>
---	--------------------------	--

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 21.

² Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 366-367.

³ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 158.

Tout d'abord, le titre de ce poème, « *Bombardeo* » met en relief une réalité qui a particulièrement marqué l'Espagne pendant la guerre. Les bombardements ont été nombreux et ont touché la population espagnole. Dans son reportage, *La Défense de Madrid*, le journaliste et reporter Manuel Chaves Nogales décrit les bombardements sur la ville de Madrid en 1936. On peut lire les descriptions suivantes :

[C]ette nuit-là, Madrid brûla de tous côtés. Le palais du duc d'Albe, la députation provinciale, le théâtre Cervantes, le cinéma de l'Opera, l'hôtel Savoy, le marché du Carmen, et plus d'une centaine de bâtiments des rues Fuencarral, Desengaño, Carrera de San Jerónimo, Alcalá, Conde de Peñalver, Caballero de Gracia, Montera, Preciados, Mayor, ainsi que beaucoup d'autres situés dans les secteurs de Vallecas, Cuatro Caminos et Tetuán furent détruits. À la Puerta del Sol, une bombe défonça le pavement, mettant à nu le tunnel du métro. La mortalité fut terrible, les dommages matériels incalculables. [...] Le bombardement fut si intense qu'au bout d'un moment les Madrilènes demeurèrent impassibles devant l'ampleur des ravages.¹

C'est cette réalité historique qui a touché la ville de Madrid mais aussi toute l'Espagne que veut rendre sensible le poème. L'ancrage du texte dans la situation de guerre est évident. D'ailleurs les noms qui composent le poème trouvent tous leur référent dans la situation de guerre. Les « cendres », « le fer », « la pierre », « la mort », « les larmes », « les flammes » et la « [p]atrie sillonnée » renvoient tous à une situation historique bien réelle. C'est donc presque logiquement que le poète propose un poème en éclat, où les mots deviennent des débris. Les deux contrejets qui débutent le poème attirent l'attention sur le verbe *tomber* (*caer*). Le lecteur a l'impression que le sens de ce verbe agit sur le vers lui-même ; les vers imposent la chute, la rendent visible et créent ainsi le blanc, le vide. Cette idée de chute est centrale dans le poème. D'un point de vue syntaxique, le verbe est antéposé, cette construction syntaxique permet de le mettre en évidence. C'est l'action, l'idée de démolition qui est la plus importante. À partir du moment où cette idée de destruction s'imisce dans le poème, symboliquement, les mots deviennent des débris. L'accumulation présente au quatrième vers, accentuée par la polysyndète, renvoie aux conséquences créées par un bombardement : les mots, les ruines s'accumulent. Visuellement, dans les premiers vers du poème, ce sont les mots eux-mêmes, dans leur aspect plastique qui, parce qu'ils se trouvent isolés, deviennent des fragments, des débris désarticulés qui n'appartiennent plus à un groupe construit. Cette fragmentation de la poésie souligne la violence de la destruction réelle. Mais cette idée de violence transparait également à travers des sonorités, des mots choisis par le poète. Les phonèmes [k], [i] et [a] répétés dans le poème avec les mots « *quién* », « *cae* », « *ceniza* », ou encore « *llamas* » contiennent en eux l'idée de dureté et de violence qui caractérise les combats. On pourrait même aller plus loin en considérant qu'il y a

¹ Manuel Chaves Nogales, *La Défense de Madrid*, Paris, La Table ronde, 2014, p. 85-86.

dans ce court poème une harmonie imitative. Les mots sont des objets sonores qui font allusions aux bruits que l'on peut entendre lors d'un bombardement. En cela le travail poétique autour du choix des mots permet de rendre directement, quoi que symboliquement l'événement historique audible pour le lecteur. Ce dernier peut aussi entendre la guerre grâce à l'oralité du poème. On relève ici l'expression familière « *madre mía* ». Ce sont les paroles de la population confrontée aux combats mais aussi les bruits des attaques qui sont retranscrits. Enfin, si la vue et l'ouïe sont stimulées, les « flammes » et les « larmes » font appel au toucher de deux manières différentes. Ainsi, on remarque dans ce poème une volonté de proximité entre poésie et réalité. Réalité historique, fond et forme poétique cherchent à s'unir dans ce poème de Pablo Neruda.

Comme on a pu le voir dans l'étude de « *Bombardeo* », le caractère fragmentaire de la poésie de Pablo Neruda est à la fois syntaxique et visuel. Comme le rappelle Pierre Garrigues, « [l]e fragment suppose la violence : *frango, fragmen, fragmentum*, briser, étrangler, lacérer »¹. C'est bien cette idée de violence à laquelle renvoie l'utilisation du fragment chez Pablo Neruda. Dans tous les cas, cette segmentation de la poésie intervient pour rendre au mieux compte de la réalité historique mais aussi parce qu'« il est impossible d'écrire comme si rien ne s'était passé, de faire comme si l'horreur absolue n'avait pas contaminé l'homme dans ce qu'il a de plus intime, le langage. »² De plus, la poésie peut-être une écriture du fragment, du poème. On pourrait alors considérer que dans ce cas précis, elle est l'art le plus à même de rendre compte de la réalité de la guerre et de ce qu'elle implique. Il y aurait alors une analogie entre guerre et poésie : la poésie peut être fragmentaire et la guerre impose la fragmentation, la déchirure. Pablo Neruda accentue le caractère fragmentaire de la poésie à travers une poétique de la destruction qui participe à rendre sensible la guerre pour le lecteur. En un sens, la poésie, par ses propres moyens devient *mimesis*, imitation poétique du monde réel. Si l'écriture du fragment rend la guerre sensible en poésie, l'évocation des différents sens doit avoir le même effet. La grande sensorialité des poèmes de guerre de Pablo Neruda doit permettre au lecteur d'être plongé au cœur du fait historique. Le lecteur doit être à la place des civils qui sont à Madrid « [a]ssourdis par les explosions, hallucinés par les incendies » et qui « assist[ent], pantois, à la catastrophe »³. Ainsi, la poésie, grâce à ce qui lui est propre, le travail du langage, des sonorités, des images et le choix des mots a la volonté de rendre compte de la guerre avec justesse à tel point que tout est mis en œuvre pour que l'événement historique devienne sensible pour le lecteur.

¹ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 9.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Manuel Chaves Nogales, *La Défense de Madrid*, *op. cit.*, p. 86.

3. Une peinture réaliste

Toujours dans cette optique de justesse et de retranscription fidèle du fait historique, la guerre peut être présente en poésie de manière très réaliste. Le réel, même s'il est difficile à voir, n'est pas forcément transformé ou sublimé par la poésie. Les ruines, le sang, les cadavres ou encore la douleur qui font partie de la guerre ne sont pas occultés par l'écriture poétique. Cette écriture poétique empreinte de réalisme qui rend visible la guerre dans sa dimension la plus cruelle peut surprendre. En effet, la poésie est liée, ne serait-ce que d'un point de vue formel, à l'idée de beauté. Mais la poésie peut peindre l'horreur. C'est cette peinture de la cruauté et ses conséquences sur la poésie que nous étudierons ici.

La question de la métaphore

Nous l'avons vu précédemment, *España en el corazón* est entièrement dédié à la guerre. Tous les poèmes, même ceux qui n'appellent pas à première vue une description de la situation présente, font écho aux conflits en cours au moment de l'écriture. Par exemple, à la seule lecture du titre, le poème « *Cómo era España* » laisse supposer au lecteur qu'il va s'agir d'une peinture de l'Espagne d'avant-guerre. C'est effectivement ce que fait le poète mais il ne peut s'empêcher de renvoyer à la situation de guerre que connaît le pays au moment où il écrit. L'Espagne est « [...] parcourue / de sang et de métaux [...] »¹. Ainsi, même les poèmes qui, *a priori*, n'appellent pas l'évocation de la guerre sont contaminés par les conséquences des conflits qui, à la manière du sang, se propagent dans tout le recueil. La guerre est partout, directement visible, dans tous les poèmes de Pablo Neruda. Si la guerre est ostensiblement présente dans *España en el corazón*, certains poèmes de guerre de Louis Aragon semblent s'éloigner de la peinture du fait historique. Quand chez Pablo Neruda la guerre constitue un bloc thématique intelligible dès la première lecture, le poète français laisse par exemple s'immiscer dans la poésie le thème amoureux au premier plan. Par exemple, dans *Les Yeux d'Elsa*, le poème éponyme qui ouvre le recueil est un poème d'amour où le poète s'adresse à la femme aimée. La guerre quant à elle est mentionnée de façon métaphorique à la fin du poème. Si l'on met en parallèle ce poème de Louis Aragon que nous analyserons en détails dans la suite de notre étude et un extrait d'*España en el corazón*, le contraste est significatif et permet de mettre en relief la spécificité des poèmes de guerre de Pablo Neruda qui nous intéresse ici d'analyser.

¹ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 166. Pour la version originale : Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 374.

*pero de cada casa muerta sale metal ardiendo
 en vez de flores,
 pero de cada hueco de España
 sale España,
 pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,
 pero de cada crimen nacen balas
 que os hallarán un día en sitio
 del corazón.¹*

mais de chaque maison morte surgit un métal ardent
 au lieu de fleurs,
 mais de chaque brèche d'Espagne
 surgit l'Espagne,
 mais de chaque enfant mort surgit un fusil avec des yeux,
 mais de chaque crime naissent des balles
 qui trouveront un jour l'endroit
 de votre cœur.²

Dans « Les Yeux d'Elsa », la guerre est convoquée dans la dernière strophe grâce à la métaphore filée maritime avec l'image du naufrage : « Il advint qu'un beau soir l'univers se brisa / Sur des récifs que les naufrageurs enflammèrent »³. Au contraire, chez Pablo Neruda, dans cet extrait d'« *Explico algunas cosas* », la guerre est clairement présente. Le « métal », le « fusil », le « crime » et les « balles » renvoient explicitement à la situation de guerre. De plus, chez Louis Aragon, le travail littéraire autour de la métaphore pour évoquer la guerre a tendance à dissimuler le fait historique, à le masquer ; il faut déchiffrer le sens du poème. Nous étudierons plus tard en détail cette écriture particulière de la guerre chez le poète français. Au contraire, chez Pablo Neruda, dans l'extrait précédemment cité, le travail littéraire sert la peinture du conflit. Par exemple, la personnification « maison morte » rend la guerre encore plus présente dans le poème. La mort qui concerne normalement seuls les êtres vivants touche absolument tout dans une situation de conflit. Ainsi, à l'allusion métaphorique s'oppose la peinture directe, sans détours de la guerre et de ses conséquences. Cette peinture singulière de la guerre chez Pablo Neruda est étudiée par Michèle Ramond dans son article « *Sobre angustias y cadáveres* ».

La metáfora es el demonio, es la serpiente que miente proponiendo frutos apetecibles, dañidos o equivocados. [...] Y, según Neruda, cuando la guerra está llamando a nuestras puertas con su inevitable cortejo de muertes, injusticias, opresiones, sangre derramada y ruinas ¿Cómo consentir que la poesía se haga metafórica, la aliada de lo invisible, de lo fundamentalmente gratuito, frente a los horrores del lugar visible, derruido y sufriente?⁴

La métaphore c'est le démon, c'est le serpent qui ment en proposant des fruits appétissants, nocifs ou trompeurs. [...] Et, d'après Neruda, quand la guerre frappe à nos portes avec son inévitable cortège de morts, d'injustices, d'oppressions, de sang répandu et de ruines, comment accepter que la poésie devienne

¹ Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 371.

² Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 163.

³ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 32.

⁴ Michèle Ramond, « *Sobre angustias y cadáveres* », *Les Poètes latino-américains devant la guerre civile d'Espagne*, Paris, Harmattan, 1986, p. 16.

métaphorique, l'alliée de l'invisible, de ce qui est fondamentalement gratuit, devant les horreurs du lieu visible, détruit et souffrant ?¹

La différence de traitement de la guerre chez Pablo Neruda et Louis Aragon est ici en partie expliquée. Il y a chez Pablo Neruda une méfiance face à la métaphore. Michèle Ramond parle même d'une peur de la métaphore qui apparaît en même temps que la guerre. Pour Pablo Neruda, l'usage de la métaphore, parce que cette dernière peut rendre la réalité invisible doit être abandonné. En effet, face à une situation de guerre, pour l'auteur d'*España en el corazón*, la poésie doit montrer le réel et non le dissimuler grâce à la métaphore et à tous les outils poétiques qui rendent invisible la situation présente. On comprend alors que tous les poèmes qui composent le recueil de Pablo Neruda s'emploient à peindre la guerre. D'ailleurs, lorsque le poète a recours à la métaphore ou à la comparaison, la guerre reste omniprésente et centrale. Dans le poème « *Llegada a Madrid de la Brigada Internacional* », la comparaison peut paraître superflue.

*los huesos de los niños deshechos, el desgarrador
enlutado silencio de las madres, los ojos
cerrados para siempre de los indefensos,
eran como la tristeza y la pérdida, eran como un
jardín escupido,²*

les os des enfants disparus, le déchirant silence
endeuillé des mères, les yeux
des sans-défense fermés pour toujours,
étaient pareils à la tristesse et à la perte, pareils à un jardin
souillé,³

Dans ce court extrait, « les os des enfants », « le déchirant silence » et les « yeux / des sans défense » sont tout d'abord comparés à « la tristesse et à la perte » avant d'être assimilés à « un jardin / souillé ». La construction de la comparaison est particulièrement intéressante à étudier. En effet, les éléments qui vont être comparés renvoient à la réalité de la guerre. Ils ont leur référent dans le réel. La comparaison, au lieu d'éloigner le lecteur de cette réalité des conflits accentue encore plus l'omniprésence de la guerre. En effet, la « tristesse » et la « perte » définissent aussi la guerre. Ainsi, tout est ordonné pour que seule la guerre soit visible. Dès lors, dans la mesure où la poésie donne à voir la guerre et elle seule, elle devient un miroir de la réalité.

Mais cette relation entre le réel et l'image poétique visible n'est pas sans conséquences. La poésie nérudivienne est particulièrement répétitive dans *España en el corazón*. La poésie se nourrit seulement de la guerre ; dès lors, on retrouve dans le recueil les mêmes motifs récurrents qui deviennent des *leitmotiv*.

Castrada de su dimensión invisible y comunicada exclusivamente con el exterior (dimensión visible de la guerra de España o de la geografía española) la imagen poética constituye un bloque,

¹ Nous traduisons.

² Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 376-377.

³ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 169.

un cuerpo compacto auto-inteligible y especulario: España se mira en la imagen poética y la imagen refleja a España.

*La imagen poética [...] no es capaz sino de repetir la situación traumática, el fuego, la sangre, la pólvora, el fusil, el niño, el crimen, los asesinos, las madres, los hijos, las ruinas, el pueblo, los enemigos, las víboras, el exterminio, las lágrimas... y todo el panorama lastimoso se va estrechando o tiende a estrecharse [...]*¹

Séparée de sa dimension invisible et communiquant exclusivement avec l'extérieur (dimension visible de la guerre d'Espagne ou de la géographie espagnole), l'image poétique constitue un bloc, un corps compact auto-intelligible et réfléchissant : l'Espagne se voit dans l'image poétique et l'image poétique reflète l'Espagne.

L'image poétique [...] est seulement capable de répéter la situation traumatisante, le feu, le sang, la poudre, le fusil, l'enfant, le crime, les assassins, les mères, les fils, les ruines, le peuple, les ennemis, les vipères, l'extermination, les larmes... et tout le déplorable panorama se réduit ou tend à se réduire [...]

C'est en effet tout ce paysage de guerre et les mêmes acteurs que l'on distingue dans *España en el corazón*. Le recueil fonctionne comme un miroir. Si cette obsession de l'image visible rend la poésie répétitive, la poésie nérudienne entretient un rapport presque magique avec la réalité. Et c'est justement cette rencontre entre réalité et poésie qui, selon Michèle Ramond, sauve la poésie nérudienne ; c'est ce qui fait sa force et sa qualité : « [s]eule une rencontre magique entre image et réalité peut sauver la poésie nérudienne de la nécrose intentionnelle »³. En effet, la volonté pour Pablo Neruda de rendre la guerre visible à tout prix réduit considérablement les possibilités autour de l'image poétique. Mais c'est le réel sans détours que veut nous montrer le poète ; en cela, la poésie nérudienne peut être qualifiée de poésie aux accents réalistes.

Réalisme

Si la poésie devient un miroir de la réalité en temps de guerre, elle décrit forcément l'horreur, la cruauté et la violence. Les poètes ne cherchent pas à sublimer cette réalité mais la peignent avec une volonté de réalisme. La violence est présente à travers la mention du sang, des ruines et des pleurs, mais elle est encore plus visible lorsque le poète entreprend de donner à voir le cadavre, le corps sans vie de manière presque scientifique. Nous étudierons ici les descriptions physiques dans les poèmes de Paul Éluard dans *Au rendez-vous allemand* et *Poésie et vérité* 1942. À la différence de *España en el corazón*, tous les poèmes qui composent ces deux recueils ne sont pas centrés sur la seule peinture du conflit mais certains montrent les corps en guerre. Tout d'abord, les êtres vivants mentionnés dans les poèmes sont caractérisés par leur misère, par la misère qui est imposée à leurs corps par la guerre. Dans « Dressé par la famine », c'est la faim qui tiraille l'enfant à tel point que ce dernier est animalisé dès le titre du poème.

¹ Michèle Ramond, « Sobre angustias y cadáveres », art. cit., p. 20-21 et p. 24.

² Nous traduisons.

³ Nous traduisons Michèle Ramond, « Sobre angustias y cadáveres », art. cit., p. 27. Citation originale : « [s]ólo un encuentro mágico entre imagen y realidad puede salvar la poesía nerudiana de la necrosis intencional ».

Cette idée d'animalisation montre à quel point la guerre déshumanise tout et transforme l'homme. Dans le poème « Les armes de la douleur », le père du mort est décrit dans les premiers vers du poème.

Daddy des Ruines
Homme au chapeau troué
Homme aux orbites creuses
Homme au feu noir
Homme au ciel vide¹

Cette partie de strophe repose sur l'anaphore du mot « homme ». À chaque occurrence du mot, un complément du nom vient qualifier l'homme dont il est question. Dans tous les cas, c'est le vide, l'idée de manque, le creux qui est exprimé. En effet, d'un point de vue physique, le « chapeau » est usé, « troué » et les « orbites » sont « creuses ». Le vide renvoie à la mort. D'ailleurs il est difficile de savoir si ces vers qui ouvrent le poème décrivent un homme mort ou vivant. La mention du « chapeau troué » peut d'emblée faire écho à une blessure mortelle. Cette idée est alors corroborée par la description des yeux mais aussi l'évocation des « [r]uines ». De même, les deux derniers vers cités mettent en évidence l'idée de mort, de fin. L'expression « feu noir » est antithétique : la couleur noire apparaît seulement lorsque le feu est terminé. Ainsi, même si le poème nous laisse supposer, grâce à l'usage du présent dans les vers qui suivent, que l'homme dont il est ici question est encore en vie, sa description laisse planer le doute et est empreinte de l'idée de mort. Même en étant vivant, l'homme pris dans la guerre semble mort. Cette description du père reste simple ; l'homme est défini par les compléments du nom, eux-mêmes simples ; ils se limitent à un nom et un qualificatif. On remarque cette même simplicité de la description lorsqu'il s'agit de parler du cadavre, de décrire le corps sans vie. Dans le même poème, on peut lire à propos du mort : « On l'avait durement traité / Ses pieds ses mains étaient brisés »². Ce dernier vers s'attache à la description de parties du corps qui suggèrent la violence de la guerre. Seuls les « mains » et les « pieds » sont mentionnés ; ces derniers sont « brisés ». Ce qualificatif laisse apparaître la violence sémantiquement mais aussi phonétiquement. Ce vers est particulièrement intéressant pour ce qui est de la description du corps pris dans la guerre. En effet, grammaticalement le vers se compose seulement du sujet, du verbe *être* et du complément, rien n'est ajouté. Le vers se contente de décrire le réel. Même si ce n'est qu'une partie du réel, du corps qui est décrite, ce vers prend une portée beaucoup plus suggestive. Ne décrire qu'une partie du corps mutilé laisse

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 24.

² *Ibid.*, p. 26.

au lecteur imaginer ce qui peut en être de sa totalité. Les mains et les pieds sont donnés à voir mais ils permettent en un sens de rendre visible le reste du corps de manière sobre. Dans le poème « À l'échelle humaine » extrait de *Au rendez-vous allemand*, la description du corps mort est plus largement présente et est mise en relief par son isolement. En effet, cette description de cinq vers constitue une seule et même strophe, isolée des autres par le blanc. Bien que cette strophe soit courte en comparaison aux autres, elle marque le lecteur par la portée de ses images.

Il est tombé
Et son cœur s'est vidé
Ses yeux se sont vidés
Sa tête s'est vidée
Ses mains se sont ouvertes¹

Dans cet extrait où les propositions sont réduites à l'essentiel, c'est-à-dire au sujet et au verbe, c'est la disparition progressive de la vie qui est décrite. Cette description est organisée autour de la répétition du verbe *se vider*, à trois reprises en fin de vers. Ce verbe conjugué au passé composé qui est successivement associé au « cœur », aux « yeux » et à la « tête » renvoie au moment de la mort. Cette peinture de la mort est d'autant plus difficile qu'elle laisse apercevoir le sang couler, même s'il n'est pas mentionné, il est convoqué à travers l'utilisation du verbe *se vider*. Encore une fois, c'est non seulement la violence et la cruauté que font apparaître ces descriptions mais c'est aussi l'idée de manque, de vide, de disparition qui est répétée. Tout au long de *Poésie et vérité 1942* et *Au rendez-vous allemand*, toutes les descriptions qui s'attachent à la peinture du corps sont à la fois simples et directes, le poète s'en tient aux faits. Comme chez Pablo Neruda, la métaphore n'intervient pas pour dissimuler la réalité visible. Au contraire, seules les répétitions cherchent à imprimer l'image, à accentuer la violence aux yeux du lecteur. De plus, le choix des mots et à travers eux des sonorités vient également asseoir cette idée de violence déjà présente dans la description. Par exemple, dans « La dernière nuit » de Paul Éluard, les vers « Ils avaient mis à vif ses mains courbé son dos / Ils avaient creusé un trou dans sa tête »² rendent la guerre visible avec la description mais aussi audible grâce aux choix des mots, notamment des monosyllabes. Dans les deux cas, c'est la violence qui est mise en évidence. Le travail littéraire sert la description réaliste de la situation sans chercher à la dissimuler. Louis Parrot, dans son ouvrage sur Paul Éluard revient sur cette place particulière du poète pendant la guerre qui peint la situation présente bien qu'elle soit difficile à voir.

¹ *Ibid.*, p. 50.

² *Ibid.*, p. 71.

Le poète ne fera rien d'autre que de relever, et le plus profondément qu'il sera en son pouvoir, l'approche et le passage de cette vague qui remonte tout ensanglantée des profondeurs du temps. Il nous la peindra déferlant sur le monde, sans que celui-ci s'en soit encore rendu compte. Il la peindra dans toute son inexorable cruauté.¹

La poésie prend en charge la peinture de la cruauté à travers la peinture des corps pris dans la guerre mais la violence atteint son paroxysme dans les poèmes lorsqu'il s'agit de montrer l'enfant qui se trouve, malgré lui, dans la guerre. Dans le poème, « Les armes de la douleur » étudié précédemment, le mort est désigné comme étant un enfant. Ce statut particulier est d'ailleurs mis en relief par la répétition au début de la troisième section du poème. On peut lire : « *Son fils, cet enfant... / Cet enfant aurait pu mentir* »². En associant le mort à l'enfant, la description du corps prend un caractère encore plus horrible. On retrouve le même effet dans *España en el corazón*. Les poèmes « *Almería* » et « *Tierras ofendidas* » se suivent dans le recueil. On retrouve dans ces deux poèmes la peinture de toutes les conséquences du conflit avec notamment les mêmes motifs récurrents. Par exemple, ces deux poèmes comptabilisent à eux seuls sept occurrences du mot « *sangre* ». Ces deux poèmes nous plongent dans l'horreur de la guerre mais cette violence prend une nouvelle dimension lorsque les enfants eux-mêmes en ressentent les conséquences. Les expressions « [...] un plat de joues / d'enfants du Sud heureux »³ et « [...] les mères en folie / fouettent la pierre avec leur nouveau-nés »⁴ rendent la violence de la guerre insupportable. Enfin, dans le poème « *El general Franco en los infiernos* », de longs vers renvoient aux enfants victimes de la guerre en cours. Toutefois, nous verrons plus tard que ce poème, comme le laisse d'ailleurs supposer son titre, ne se résume pas à une peinture réaliste des corps pris dans la guerre.

*Niños negros por la explosión,
trozos rojos de seso, corredores
de dulces intestinos, te esperan todos, todos, en la misma actitud
de atravesar la calle, de patear la pelota,
de tragar una fruta, de sonreír o nacer.*⁵

Enfants noircis par l'explosion,
lambeaux rouges de cervelles, galeries
de douces viscères, ils t'attendent tous, tous, dans la même attitude,
prêts à traverser la rue, à lancer le ballon,
à avaler un fruit, à sourire ou à naître.⁶

¹ Louis Parrot, *Paul Éluard*, Paris, Seghers, 2002, p. 62-63.

² Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 25.

³ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 172. Pour la version originale : Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 379.

⁴ *Ibid.*, p. 173 et p. 380.

⁵ Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 382-383.

⁶ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 172.

Dans cette description des enfants l'horreur est omniprésente. Une fois de plus, la peinture du corps est directe ; aucun élément ne vient atténuer la cruauté des images dessinées par le poète. Cette image créée par la peinture poétique en début de strophe paraît d'autant plus cruelle qu'elle est mise en parallèle en fin de strophe avec la vie qui caractérise les activités normales des enfants. Ces derniers, normalement « souri[ant] » et plein de vie sont « noircis », détruits par la guerre. Ce même effet de décalage était présent dans le poème « *Almería* ». Les enfants, autrefois « heureux »¹ sont mutilés par la guerre. Ce sont les victimes innocentes ; leur innocence rend plus cruelle leur mort.

Par conséquent, la volonté de fidélité par rapport au réel n'est pas sans conséquences sur la poésie. La dimension métaphorique à laquelle peut avoir recourt la poésie est parfois délaissée pour ne faire voir que la réalité, sans l'enjoliver ou la transformer. En revanche, la guerre est rendue sensible grâce au travail des vers, des mots et de leurs sonorités. La poésie de guerre peut être qualifiée de poésie historique dans le sens où elle veut rendre compte de l'événement historique dans lequel elle se trouve plongée.

Toutefois, le poète ne donne que sa vision personnelle du réel. Certes, il occupe une place particulière vis-à-vis du conflit qui lui permet de témoigner mais son témoignage est avant tout l'expression d'une subjectivité.

¹ *Ibid.*

CHAPITRE 2 : POÉSIE DE TÉMOIGNAGE UNE DESCRIPTION SUBJECTIVE DU RÉEL

1. Vivre, voir et écrire

Nous l'avons rappelé dans l'introduction, la vie de Louis Aragon, de Pablo Neruda et de Paul Éluard est profondément liée à l'expérience de la guerre. Les trois poètes écrivent dans une quasi-simultanéité avec le moment historique. Si l'on prend en compte les différents paratextes qui accompagnent les poèmes, on observe que l'écriture est liée à la position de témoin qu'occupent les poètes. Par exemple, dans le texte « Raisons d'écrire, entre autres, et Bibliographie », texte dans lequel « l'auteur expose dans quelles circonstances ont été écrites certaines de ses œuvres publiées depuis 1940, quels événements les ont inspirées »¹, Paul Éluard revient sur la genèse du poème « Comprenne qui voudra »². Il explique que ce poème est une « [r]éaction de colère » ; il poursuit : « [j]e revois, devant la boutique d'un coiffeur de la rue Grenelle, une magnifique chevelure féminine gisant sur le pavé. Je revois des idiots lamentables tremblant de peur sous les rires de la foule. »³ Le poète a « [vu] », cela le pousse à écrire. Toutefois, dans le poème lui-même, cette place de témoin occupée par Paul Éluard est mentionnée au début du poème mais elle n'est pas omniprésente. La présence du poète est redoublée dans le second vers mais dans la suite le poète n'insiste pas sur son statut de témoin, il se contente de décrire « [l]a malheureuse ». Au contraire, dans les poèmes qui composent *España en el corazón*, le témoignage est omniprésent et clairement affiché. Nous mettrons ici en parallèle les poèmes du recueil avec des textes écrits par Pablo Neruda après ou pendant la guerre pour voir à quel point sa poésie se fait témoignage. Dans le texte « *Tempestad*

Comprenne qui voudra
Moi mon remord ce fut
La malheureuse qui resta
Sur le pavé
La victime raisonnable
A la robe déchirée
Au regard d'enfant perdue
Découronnée défigurée
Celle qui ressemble aux morts
Qui sont morts pour être aimés

Une fille faite pour un bouquet
Et couverte
Du noir crachat des ténèbres
[...]

¹ Paul Éluard, *Œuvres complètes* (t. I), éd. cit., p. 1641.

² Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 40.

³ Paul Éluard, « Raisons d'écrire, entre autres, et Bibliographie », *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 85.

en *España* » écrit en 1938, le poète nous explique de quelle manière il a ressenti le début de la guerre. Ce témoignage est en grande partie sensoriel.

Las calles olían a pólvora, [...].

Pero, semanas después, he visto mi casa sacudirse con nuevas explosiones. [...] Recuerdo la primera bomba, aquella que cayó en la calle Roso de Luna. Había ya sonado la alarma. Estábamos los habitantes de la casa agrupados en la planta baja con nuestros hijos en los brazos, oíamos el zumbar de los aviones alemanes, las voces altas de los españoles se oían en la noche tensa. De pronto, como un inmenso volcán que explota junto a nuestros oídos y un olor instantáneo de pólvora en las narices y un estrépito de hundimiento y vidrios quebrados y un susurro de seres que lloran.¹

Les rues sentaient la poudre, [...].

Mais, des semaines plus tard, j'ai vu ma maison trembler avec les nouvelles explosions. [...] Je me souviens de la première bombe, celle qui est tombée dans la rue Roso de Luna. L'alarme avait déjà sonné. Nous, les habitants de la maison nous étions attroupés au rez de chaussé avec nos enfants dans les bras, nous entendions le bourdonnement des avions allemands, les voix hautes des espagnols s'entendaient dans la nuit tendue. Soudain, comme un immense volcan qui explose juste à côté de nos oreilles et une odeur instantanée de poudre dans les narines et le fracas d'un effondrement et de verres brisés et un murmure d'êtres qui pleurent.²

Pablo Neruda voit, entend et sent la guerre. Toutes ces sensations sont transposées dans ses poèmes. Nous sommes déjà revenus sur la spécificité visuelle et l'oralité de ses poèmes. Comme l'explique Claude Cymerman, sa poésie repose sur « une forte sensorialité, palpable tout au long des quelque huit cents vers de *España en el corazón*. »³ Même si « [t]ous les sens, chez Neruda, ne sont pas également privilégiés [...] tous participent activement à l'expression d'une poésie éminemment sensorielle et sensuelle. »⁴ Cette sensorialité poétique est d'abord l'expression d'une expérience vécue.

La place de témoin occupée par le poète est si importante que quelques fois, le poème devient un texte narratif, voire biographique.

Os voy a contar todo lo que me pasa.

*Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles.*

*Desde allí se veía
el rostro seco de Castilla
como un océano de cuero.⁵*

Je vais vous raconter ce qui m'arrive.

Je vivais dans un quartier
de Madrid, avec des cloches,
avec des horloges, avec des arbres.

De ce quartier on apercevait
le visage sec de la Castille

¹ Pablo Neruda, *Obras completas* (t. IV), éd. cit., p. 396.

² Nous traduisons.

³ Claude Cymerman, « L'essence et les sens dans *España en el corazón* », *Les Poètes latino-américains devant la guerre civile d'Espagne*, Olver Gilberto De Leon (dir.), Paris, Harmattan, 1986, p. 53.

⁴ *Ibid.*

⁵ Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas*, (t. I), éd. cit., p. 369.

ainsi qu'un océan de cuir.¹

Le poème « *Explico algunas cosas* » affiche son caractère narratif. Le premier vers prend presque un sens métatextuel, le poème annonce qu'il va nous raconter ce qui est arrivé au poète. D'ailleurs, la place centrale de ce dernier est mise en avant avec la présence du pronom de première personne du singulier « yo » qui n'est pas obligatoire en espagnol pour que le vers fasse sens. Le poète insiste ici sur sa position particulière dans le texte. Dans les deux strophes qui suivent, il décrit à l'imparfait, sa situation passée de manière très simple. D'ailleurs, on peut rapprocher les vers qui suivent ces strophes d'un extrait de « *Confieso que he vivido* ». Dans le poème, on peut lire : « Ma maison était appelée / la maison des fleurs [...] » ; dans le texte en prose on retrouve presque la même formulation : « [m]on appartement était situé dans un édifice baptisé la « Maison des Fleurs », à l'entrée de la Cité Universitaire. »² Dans le poème, le vers « Et un matin tout était en feu » marque la rupture entre passé et présent. Dès lors, le témoignage semble être beaucoup plus travaillé d'un point de vue stylistique pour que celui-ci ait plus de poids. Dans « *Confieso que he vivido* » Pablo Neruda écrit à propos de sa maison, un an après la guerre : « [l]a mitraille avait abattu fenêtres et pans de murs. Les livres étaient tombés des étagères. Il était impossible de s'orienter dans les décombres. »³ Dans le poème, cette description de sa maison est transformée et remplacée par le vers « regardez ma maison morte ». La concision du vers qui passe par la personnification de la maison donne plus de puissance au propos. On voit alors que le simple témoignage est travaillé pour qu'il soit plus percutant. Le même procédé est perceptible dans trois courts vers qui font écho à des références qui dépassent le simple cadre de la guerre.

*y desde entonces fuego,
pólvora desde entonces,
y desde entonces sangre.*⁴

Et dès lors ce fut le feu,
ce fut la poudre,
et ce fut le sang.⁵

Le poète a vu « le feu », « la poudre » et « le sang » mais son expérience prend plus de force lorsqu'il place à l'arrière-plan de ces vers un intertexte biblique. En effet, ces trois vers peuvent

¹ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 161.

² Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, éd. cit., p. 200. Citation originale : « *Era un departamento en el edificio llamado « Casa de las Flores », a la entrada de la ciudad universitaria.* » dans *Obras completas* (t. V), p. 541.

³ *Ibid.*, p. 201. Citation originale : « *La metralla había derribado ventanasy trozos de pared. Los libros se habían derrumbado de las estanterías. Era imposible orientarse entre los escombros.* » dans *ibid.*, p. 541-542.

⁴ Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas*, (t. I), éd. cit., p. 370.

⁵ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 162.

faire écho au tout début de la Genèse dans l’Ancien Testament. Ces formulations courtes qui rappellent la création font donc sens à elle-seules. La création devient chaos, tout est renversé par la guerre et les combats. Dès lors, le témoignage poétique laisse entrapercevoir tout le travail d’écriture qui intervient autour de ce qui a été vu ou ressenti par le poète.

D’ailleurs, quelque fois, le lien entre expérience et poème est plus précis et permet alors de voir comment l’événement vécu est transposé dans le poème. Dans *Confieso que he vivido*, le début du texte « Un congrès à Madrid » fait allusion à l’arrivée des Brigades Internationales ; on retrouve dans le recueil un poème simplement intitulé « *Llegada a Madrid de la Brigada Internacional* » qui met en vers ce que raconte Pablo Neruda dans son texte autobiographique.

*La guerra de España iba de mal en peor, pero el espíritu de resistencia del pueblo español había contagiado al mundo entero. Ya combatían en España las brigadas de voluntarios internacionales. Yo los vi llegar a Madrid, todavía en 1936, ya uniformados. Era un gran grupo de gentes de diferentes edades, pelos y colores.*¹

La guerre allait de mal en pis mais l’esprit de résistance du peuple espagnol avait gagné le monde entier. Les brigades de volontaires internationaux combattaient maintenant en Espagne. Je les vis arriver à Madrid – c’était encore en 1936 – portant déjà l’uniforme. Des hommes, beaucoup d’hommes de tous les âges, de tous les types, de toutes les couleurs.²

[...]
*he visto con estos ojos que tengo, con este corazón
que mira,
he visto llegar a los claros, a los dominadores
combatientes
de la delgada y dura y madura y ardiente brigada
de piedra.*

[...]
*Camaradas,
entonces
os he visto,
y mis ojos están ahora llenos de orgullo
porque os vi a través de la mañana de niebla llegar
a la frente pura de Castilla
silenciosos y firmes
como campanas antes del alba,
llenos de solemnidad y de ojos azules venir de lejos
y lejos,
venir de vuestros rincones, de vuestras patrias
perdidas, de vuestros sueños
llenos de dulzura quemada y de fusiles
a defender la ciudad española en que la libertad
acorrada
pudo caer y morir mordida por las bestias.*³

j’ai vu avec ces yeux que j’ai, avec ce cœur qui regarde,
j’ai vu arriver les conquérants, les illustres combattants

¹ Pablo Neruda, *Obras completas* (t. V), éd. cit., p. 538.

² Pablo Neruda, *J’avoue que j’ai vécu*, op. cit., p. 195.

³ Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 376-377.

de la pauvre et dure et mûre et ardente brigade de
 pierre.
 [...]
 Camarades,
 alors
 je vous ai vus,
 et mes yeux sont encore maintenant emplis d'orgueil
 parce que je vous ai vus au travers du matin de brume
 arriver sur le front pur de Castille
 fermes et silencieux
 comme les cloches avant l'aube,
 arriver de loin et de loin pleins de solennité et d'yeux
 bleus,
 arriver de vos cachettes, de vos patries perdues, de vos
 rêves
 pleins de douceur brûlée et de fusils
 pour défendre la cité espagnole où la liberté traquée
 put tomber et mourir déchirée par les bêtes.¹

Tout d'abord, comme on a pu le dire plus haut, la place de témoin est martelée à travers l'emploi du verbe « voir ». Ici, dès le premier vers cité c'est presque une isotopie de la vue qui est mise en place. On a les verbes « voir » et « regarder » et les « yeux » qui ont saisi l'événement. De même, la première personne du singulier est répétée. On voit très bien ici que le poète raconte ce qu'il a observé. Toutefois, d'une part le témoignage passe par une subjectivité, mais, d'autre part, la réalité vécue est soumise au travail poétique. En effet, ces hommes qui arrivent de tous les pays pour défendre Madrid sont héroïsés. Les « hommes de tous les âges, de tous les types, de toutes les couleurs » deviennent « [...] les conquérants, les illustres combattants / de la pauvre et dure et mûre et ardente brigade de / pierre ». Ces hommes sont presque statufiés, mythifiés ; ils deviennent des monuments au sens figuré comme au sens propre. Ils sont « fermes et silencieux / comme les cloches avant l'aube ». Dès lors, le texte ne raconte pas l'arrivée des Brigades Internationales à Madrid objectivement. Il exprime beaucoup plus le sentiment du peuple, à travers celui du poète, qui a vu arriver ces hommes comme des libérateurs. Ce n'est donc pas le fait historique qui est donné à voir, c'est une vision subjective et travaillée de cette arrivée que nous propose le texte.

Ainsi, ces poèmes nous renseignent sur la pluralité du poème de guerre. Il prend une portée à la fois testimoniale, narrative et même biographique tout en travaillant les mots, les images pour que le poème puisse avoir un retentissement plus grand. On l'a bien compris, toutes ces notions sont indissociables les unes des autres ; le poème est narratif parce que le poète a été un témoin privilégié qui rend alors compte de sa vision particulière du réel. On est donc bien dans une représentation du réel dans laquelle le poète occupe une place centrale.

¹ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 168-169.

2. Du « je » au « nous » : une fausse impression d'objectivité ?

Dès lors, il convient de s'interroger sur la nature du « je » qui intervient dans le poème de guerre. Renvoie-t-il à l'homme témoin, au poète ou bien est-il seulement un porte-parole d'une parole collective ? Quelle est la valeur de la première personne et dans quelle mesure peut-elle créer une impression d'objectivité ?

Au premier abord, on peut penser que la première personne du singulier qui apparaît dans les poèmes amoureux est la plus personnelle dans le sens où elle renvoie à la vie intime du poète. Dès le titre du recueil de Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, la vie personnelle du poète est convoquée. On pourrait donc s'attendre à lire une écriture de l'intime où le « je » correspond à l'homme. Toutefois, les poèmes faisant référence à la femme aimée sont ambivalents. S'ils appellent une écriture de l'intime, ils constituent aussi un *topos* poétique bien connu. Dès lors, les deux vers qui terminent le poème liminaire ; « Moi je voyais briller au-dessus de la mer / Les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa », ne semblent pas être si personnels que cela. Le poète est dans une posture poétique traditionnelle bien connue. D'ailleurs le motif des yeux de la femme aimée est tout aussi topique que le thème amoureux. Chez Paul Éluard, les quelques poèmes qui exploitent le thème amoureux semblent aussi se rapprocher de la généralité bien plus que d'une expérience personnelle du poète. On se rend alors compte que le « je » du poète glisse vers la notion d'universalité. Nous étudierons ici le poème VII de la section « Les sept poèmes d'amour en guerre ».

Au nom du front parfait profond
Au nom des yeux que je regarde
Et de la bouche que j'embrasse
Pour aujourd'hui et pour toujours

Au nom de l'espoir enterré
Au nom des larmes dans le noir
Au nom des plaintes qui font rire
Au nom des rires qui font peur

Au nom des rires dans la rue
De la douceur qui lie nos mains
Au nom des fruits couvrants les fleurs
Sur une terre belle et bonne

Au nom des hommes en prison
Au nom des femmes déportées
Au nom de tous nos camarades
Martyrisés et massacrés
Pour n'avoir pas accepté l'ombre

Il nous faut drainer la colère

Et faire se lever le fer
Pour préserver l'image haute
Des innocents partout traqués
Et qui partout vont triompher.¹

Dans ce poème, la première strophe met en place un duo amoureux. Le poète, le « je » nous parle du front, des yeux et de la bouche de la personne aimée. Cette relation entre le poète et la personne aimée est d'autant plus forte qu'il y a une réciprocité qui s'installe dans les vers trois et quatre. Il « regarde » les « yeux » et « embrasse » la « bouche », les deux amants sont donc le miroir l'un de l'autre. Ils ne forment qu'une seule entité. Ces quelques vers créent un espace intime qui éclate totalement dans les strophes qui suivent ; le duo s'élargit soudainement. Dès la seconde strophe, on quitte la première personne du singulier. Du « je » intime on passe à la disparition du sujet. Dans les trois dernières strophes, c'est la troisième personne du pluriel qui intervient. Avec la première occurrence de la troisième personne du pluriel, on pense retrouver le duo amoureux. Si le vers « [d]e la douceur qui lie nos mains » peut faire écho au couple initial, on remarque tout de même un élargissement. L'image des mains liées ne renvoie pas exclusivement à un couple. Enfin, les deux autres vers où la troisième personne du pluriel est utilisée confirment cette idée d'élargissement. « Au nom de tous nos camarades », « [i]l nous faut drainer la colère » ; ici, il semble désormais de manière presque certaine que le « nous » ne renvoie pas seulement à deux personnes amoureuses mais bien plus à une communauté plus large. D'ailleurs, nous le verrons plus en détail plus tard mais les poèmes qui composent la section des « Sept poèmes d'amour en guerre » jouent avec l'intertextualité et font bien souvent allusion à une communauté de poètes. L'élargissement ne se borne pas au glissement entre le « je » et le « nous ». Le poème, en faisant explicitement référence à des formulations utilisées dans des offices religieux prend la forme d'une prière avec une portée beaucoup plus universelle. L'anaphore « au nom » répétée à plusieurs reprises, mais aussi le vers « [p]our aujourd'hui et pour toujours » signalent que le poète réinvestit une forme de prière. Dès lors, ce n'est plus seulement le poète mais bien tous les lecteurs qui peuvent s'identifier au « je » qui semblait si personnel à l'entame du poème. Ainsi, la première personne du singulier se détache d'une personne identifiée, que ce soit l'homme ou bien le poète. Elle devient beaucoup plus universelle. Le poète quant à lui met seulement en scène ce « je » collectif. On remarque un peu la même chose à l'œuvre dans le poème « Couvre-feu ». Il peut faire référence à l'expérience du poète mais aussi à l'expérience de toute une population qui connaît une situation de guerre.

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 19-20.

Ainsi, l'évocation de l'expérience personnelle du couvre-feu laisse place à la projection de l'expérience d'un ensemble de personnes.

Que voulez-vous la porte était gardée
Que voulez-vous nous étions enfermés
Que voulez-vous la rue était barrée
Que voulez-vous la ville était matée
Que voulez-vous elle était affamée
Que voulez-vous nous étions désarmés
Que voulez-vous la nuit était tombée
Que vouliez-vous nous nous sommes aimés.¹

« Couvre-feu » est extrait de *Poésie et vérité 1942*. On relève plusieurs poèmes dans ce recueil où l'on remarque une dépersonnalisation du « je » qui prend une valeur presque universelle sans pour autant que ces poèmes exploitent le thème amoureux. On peut par exemple regarder de plus près le court poème « Patience ».

Toi ma patiente ma patience ma parente
Gorge haut suspendue orgue de la nuit lente
Révérence cachant tous les ciels dans sa grâce
Prépare à la vengeance un lit d'où je naîtrai.²

Il y a d'emblée un décalage entre le titre et le premier vers. Dans le début du poème, la personne qui parle s'attribue la patience alors que le titre se limite au mot « patience ». Ainsi, l'appropriation de cette notion ayant un caractère universel induit un élargissement du sujet. En temps de guerre la patience devient la « parente » d'un ensemble de personne et pas seulement du poète. L'expérience du poète fait alors allusion à une expérience collective. Le même procédé est également à l'œuvre dans le poème « Liberté ». La première personne du singulier présente tout au long du poème prend une dimension bien plus universelle que la première personne du singulier et même du pluriel avec les deux dernières strophes.

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

Liberté.³

¹ *Ibid.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 62.

³ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 60.

Paul Éluard prend pour thème la liberté qui est, normalement, un bien universel. Ainsi, lorsqu'on lit le vers « [j]e suis né pour te connaître », le « je » a tendance à perdre son caractère référentiel. Il désigne bien sur le poète mais aussi tous les hommes. C'est d'ailleurs le premier article de la déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 qui est en arrière-plan. « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. ». Dès lors, les premières personnes présentes dans les poèmes de guerre sont associées au poète mais sont aussi dépersonnalisées. Le poète, à travers son expérience évoque une expérience vécue par un ensemble de personnes, on a donc un processus d'objectivation qui se met en place. Aux premiers abords, les poèmes d'*España en el corazón* semblent être éloignés de l'idée de dépersonnalisation, le « je » est omniprésent. Pourtant, il est intéressant de s'attarder sur l'analyse d'Emir Rodríguez Monegal concernant la personne du poète. Selon lui, « [c]haque livre important, chaque étape définitive, de la trajectoire poétique de Neruda, produit non seulement de la poésie mais aussi une personne. »¹ Le « je » du poème est donc à dissocier de l'homme. Le poète façonne au fil de ses poèmes une personne, un masque. Dans *España en el corazón*, cette personne c'est « le témoin qui a vu le sang dans les rues de Madrid »². Dans la mesure où le « je » renvoie à une personne différente, on observe également une dépersonnalisation et peut être même un glissement du subjectif à l'objectif. La « personne (le masque) étend le champ de la voix privée et personnelle du poète et projette le moi au-delà de ses limites subjectives. »³ Ainsi, la première personne *a priori* si personnelle laisse place à une parole plus objective. Le « je » devient presque dans le poème de guerre une forme creuse que le lecteur peut s'approprier.

Dès lors, le poète devient un porte-parole qui expose son expérience mais surtout celle d'une communauté plus large. Son vécu devient presque universel. Se dégage alors de cette sensation d'universalité une impression d'objectivité. A cet égard on peut citer une strophe du poème « Fêtes galantes » de Louis Aragon. Tout le poème est construit sur l'anaphore « [o]n voit ». Le verbe « voir » est alors utilisé différemment par Pablo Neruda et Louis Aragon. Si chez le premier il rendait compte d'une expérience *a priori* personnelle, d'un témoignage ; ici, il évoque clairement l'expérience collective de la guerre. D'ailleurs, il est associé au pronom impersonnel « on ».

On voit ici ce que l'on voit ailleurs

¹ Emir Rodríguez Monegal, *Neruda, le voyageur immobile, op. cit.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 19.

On voit des demoiselles dévoyées
On voit des voyous On voit des voyeurs
On voit sous les ponts passer des noyés¹

Dans le premier vers ici cité, non seulement le pronom impersonnel est répété, mais le vers est construit sur un parallélisme. Cette structure particulière accentue l'idée d'universalité de l'expérience. En effet, elle permet d'associer deux mots normalement antithétiques : « ici » et « ailleurs ». Le poème de guerre devient alors le lieu d'expression d'une voix collective. Ainsi, le « je » se mêle au « nous » comme on peut le voir dans les premières strophes du poème de Louis Aragon, « Richard Cœur de Lion ».

Si l'univers ressemble à la caserne
A Tours en France où nous sommes reclus
Si l'étranger sillonne nos luzernes
Si le jour aujourd'hui n'en finit plus

Faut-il garder le compte de chaque heure
Haïr moi qui n'avais jamais haï
On n'est plus chez soi même dans son cœur
Ô mon pays est-ce bien mon pays²

Cet oscillation entre personnel et collectif est particulièrement perceptible dans les deux premiers vers de la seconde strophe. Le premier vers amorce une formulation impersonnelle qui se termine au tout début du second vers. Cette formulation particulière qui généralise le propos rencontre le « moi » du poète de manière brutale. D'ailleurs, le lien entre l'impersonnel, le général et le personnel est indiqué à travers le verbe *haïr*. Le participe passé en fin de vers qui est associé à la première personne du singulier répond au verbe à l'infinitif placé au début. Enfin, on retrouve ce même jeu entre personnel et impersonnel dans les deux derniers vers. Plus tard dans le texte, le poète s'adresse à ses lecteurs. « Vous qui souffrez nous nous reconnaissons » ; et c'est justement le poème qui est le lieu de cette rencontre, de cette reconnaissance. Dès lors ce sont « [t]ous les bergers les marins et les mages / [l]es charretiers les savants les bouchers / [l]es jongleurs de mots les faiseurs d'images / [e]t le troupeau des femmes aux marchés / [l]es gens du négoce et ceux du trafic / [c]eux qui font l'acier ceux qui font le drap / [l]es grimpeurs de poteaux télégraphiques / [e]t les mineurs noirs [...] »³ qui se reconnaissent dans le poème. Cette longue accumulation qui s'étale sur deux strophes souligne toute la diversité qui est rassemblée dans le poème. Le « nous » et par extension le « je » n'est pas borné à une catégorie de personnes, il rassemble les hommes, les femmes, les artisans ou

¹ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 45.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 68.

encore les « savants ». Cette mise en avant d'une communauté tend à effacer progressivement la subjectivité.

Même si le glissement du « je » du poète au « nous » plus universel contribue à donner une impression d'objectivité, le poète reste tout de même une voix particulière, engagée dans le conflit. L'objectivité présente dans les poèmes de guerre est bornée à l'idée du poète. On a donc, malgré les apparences une vision orientée, cadrée d'un moment historique.

3. Une vérité subjective

Ainsi, ce qui est dit de la guerre passe, malgré les apparences par une subjectivité. Même si le but n'est pas de tromper le lecteur, toutefois l'effet de cadrage présent dans les poèmes oriente la lecture de l'évènement historique. Dans la mesure où un auteur décide d'écrire pendant un conflit en cours, son propos est de fait en lien avec l'opinion politique. Même s'il décide de ne pas se prononcer en faveur d'un camp, sa neutralité est déjà une forme particulière d'engagement. Louis Aragon, Paul Éluard et Pablo Neruda prennent clairement position dans les conflits qui les concernent.

Nous venons de le voir, la poésie de guerre donne parfois une impression d'universalité. Malgré tout, c'est un engagement particulier qui peut devenir collectif qui transparait dans les poèmes de guerre. Tout d'abord, on voit souvent dans les poèmes de guerre une typologie binaire qui se met en place avec d'un côté les envahisseurs et de l'autre les résistants. Chez Paul Éluard, que ce soit dans *Au rendez-vous allemand* ou dans *Poésie et vérité 1942*, le choix des mots et expressions « soldats du mal », « bourreaux », « ennemi », « monstre », « meurtriers » ou encore « traîtres »¹ met en évidence l'engagement du poète dans le conflit ; ces mots ne sont pas neutres. Pourtant, dans certains poèmes qui, en apparence, opposent clairement les deux camps on peut parfois relever des expressions qui introduisent le doute quant à cette séparation catégorique. Dans le poème « Les armes de la douleur », trois strophes sont liées par l'utilisation du mot « homme ».

Des réfractaires selon l'homme
Sous le ciel de tous les hommes
Sur la terre unie et pleine

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 51, 50, 25, 64 et 71.

Au dedans de ce fruit mûr
Le soleil comme un cœur pur
Tout le soleil pour les hommes

Tous les hommes pour les hommes
La terre entière et le temps
Le bonheur dans un seul corps¹

Cette utilisation du mot homme est particulièrement intéressant ici ; en effet il se pourrait qu'il soit utilisé pour renvoyer aux hommes des deux camps. Tout d'abord, dans le vers « Des réfractaires selon l'homme », « homme », même s'il est accompagné du déterminant indéfini semble faire référence aux hommes du camp opposé qui jugent les résistants comme étant des « réfractaires ». Au contraire, « Au dedans d[u] fruit mûr », il y a un groupe d'hommes qui semble à la fois restreint et très large. En effet, il est dans un espace clos – même si ce dernier est imaginaire – mais la marque du pluriel élargit cette communauté a priori restreinte. Si ces deux occurrences du mot « homme » semblent désigner deux camps différents, qu'en est-il des expressions « tous les hommes » présentes à deux reprises dans cet extrait ? L'utilisation du pluriel associée au déterminant indéfini « tous » suppose un élargissement maximal des référents. Le poète réunirait dans ces expressions les hommes des deux camps. Mais dans une étude linguistique consacrée au vocabulaire politique de Paul Éluard, Marie-Renée Guyard explique que « [d]es séquences comme « tous les hommes pour tous les hommes » renvoient en fait à un « nous » exclusif des « criminels » [...] « tous les hommes » ne renvoie pas à tous les hommes ; [...] « les hommes » exclut ceux contre qui précisément il y a lutte. »² Ainsi, les occurrences du mot « homme » au pluriel renverraient au camp auquel appartient le poète alors que la seule occurrence du mot au singulier ferait référence au camp opposé. Dès lors la séparation entre les deux camps, même si elle est atténuée – nous verrons tout à l'heure quel effet cela peut créer – n'est pas effacée.

Dans *España en el corazón*, cette séparation entre les deux camps est particulièrement visible. Les « bandits », les « chacals », les « hyènes assoiffées », les « bêtes », les « assoiffés de sang », les « exterminateurs », « les dévorateurs » ou encore les « vipères » s'opposent aux victimes, aux « martyrs », aux « sans-défense »³. Cette opposition est telle que l'on peut voir se dessiner un certain manichéisme dans les poèmes. Il y a d'un côté le bien et de l'autre le mal, les deux ne se confondent pas ; cette conception de la guerre simplifiée est très stéréotypée. Par exemple, cette description manichéenne passe sous silence les actions commises par le camp

¹ *Ibid.*, p. 28.

² Marie-Renée Guyard, *Le Vocabulaire politique de Paul Éluard*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 95-96.

³ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 162, 165, 173, 183, 169.

républicain pendant la guerre. Et pourtant, des crimes ont été commis dans les deux camps. Dans *La Guerre d'Espagne et ses lendemains*, Bartolomé Bennassar revient sur les pertes durant la guerre d'Espagne. Il explique que « dans les deux camps, la terreur blanche d'un côté, la terreur rouge et noire de l'autre, avait fait beaucoup plus de victimes que les opérations militaires [...] Dans les deux camps, on franchissait les frontières de l'ignoble en éliminant physiquement des milliers d'hommes »¹. Dès lors si Pablo Neruda nous fait voir la guerre de l'intérieur grâce à la position qu'il occupe, son témoignage manque de recul et d'objectivité. Pour autant, le but du poète n'est pas de mentir, il dit une vérité basée sur son témoignage et son engagement dans le conflit. C'est donc la vérité de ce camp particulier qui correspond aux opinions du poète qui est dite.

A cet engagement se superpose parfois l'engagement communiste qui unie nos trois poètes. Nous reviendrons ici plus en détail sur le personnage de Louis Aragon. Pendant la guerre, des critiques s'élèvent contre lui, elles lui reprochent de faire passer son engagement communiste avant la défense de la France dans ses textes. Selon Pierre Drieu La Rochelle, « [d]epuis la guerre il est tombé dans un merveilleux attendrissement patriotique et dans une profusion de sentiment national. Cela est encore bien. Ou plutôt cela pourrait être bien, à condition de savoir où cela nous mène. »² Il accuse ainsi le poète de se servir de la situation du pays à des fins personnelles. « Pour ce patriotisme de rencontre, il ne s'agit pas de la France comme d'une fin, mais de la France comme un moyen. Toute cette indignation, tout cet attendrissement sur la dignité, tous ces appels à demi-mot qu'Aragon répand dans les revues littéraires et poétiques cousues de fil rouge, pour la résistance et le durcissement, ne sont pas au service de la France, dont il semble préconiser une adoration exclusive et fanatique. »³ Cette attaque est assez explicite. Comme l'explique Pierre Seghers, Louis Aragon se défendra dans le poème « Plus belle que les larmes ». Dans des notes écrites par Pierre Reverdy pendant la guerre on observe la même réserve quant à ce qu'il appelle la poésie de circonstances. « Les vers de mirliton ne soutiennent pas plus la patrie qu'elle-même ne peut les soutenir. Et ce ne sont pas les poètes d'aujourd'hui qui, en mettant leurs dons au service de la politique plus que de la patrie, démontrent le contraire. »⁴ Ces critiques visent entre autres Louis Aragon et Paul Éluard. Pierre Reverdy accuse même les poètes de cette période d'égoïsme dans le sens où

¹ Bartolomé Bennassar, *La Guerre d'Espagne et ses lendemains*, op. cit., p. 108-109.

² Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, op. cit., p. 138.

³ *Ibid.*

⁴ Notes de Pierre Reverdy retranscrites dans Étienne-Alain Hubert, « Le bois vert de Pierre Reverdy », art. cit., p. 237.

la poésie de circonstance permet de mettre les poètes et leur opinions politiques en avant. Toutes ces critiques sont à nuancer mais il est vrai que l'engagement fait partie de la vie du poète et l'écriture est forcément influencée, même si cette influence est inconsciente, par l'engagement politique, en l'occurrence communiste. Si l'on met en relation deux déclarations de Pablo Neruda ; une pendant la guerre et l'autre des années plus tard on se rend compte que la question de l'engagement politique est difficile pour le poète lui-même. Lors d'un entretien rapporté dans ses *Œuvres Complètes*, on demande au poète, auteur d'*España en el corazón*, s'il est communiste. La réponse est claire : « Non. Je ne suis pas communiste. Je suis un intellectuel qui défend les chartes menacées de la culture. »¹ Quelques années plus tard, dans *Confieso que he vivido*, le poète écrit : « je crois pouvoir affirmer que mon attitude durant la guerre d'Espagne fut celle d'un communiste »². Ainsi, ces deux déclarations montrent bien que le poète lui-même a du mal à définir à quel point il y a rencontre entre l'engagement dans un conflit et l'engagement politique.

Même si, nous l'avons vu, la subjectivité est partout dans les poèmes de guerre, le poète ne cherche pas à mentir, il donne sa vision de l'événement. On pourrait donc parler d'une vérité subjective présente dans le poème de guerre. Dans le poème « Les armes de la douleur » Paul Éluard initie lui-même une réflexion sur le lien existant entre poésie et vérité. Dans le texte « Raisons d'écrire, entre autres, et Bibliographie » il écrit à propos de ce poème les lignes suivantes dans lesquelles il justifie le choix de son sujet et donne ainsi un fondement aux descriptions très dures qui sont dans ce poème et que nous avons étudiées dans le chapitre précédent.

D'une façon ou d'une autre, la poésie a toujours la vérité pour soutien. Je tiens à préciser quels dramatiques événements m'inspirèrent ce poème :

En avril 1942 un élève de l'École alsacienne, Lucien Legros, âgé de dix-sept ans, était arrêté à la suite d'une manifestation au Lycée Buffon. Jugé en juin de la même année par le Tribunal d'État français, il fut condamné aux travaux forcés à perpétuité, puis livré à la Gestapo. [...] lui, devant le Tribunal allemand, avait, lorsqu'il sentit sa cause perdue, proclamé très haut ses convictions, son amour pour la France et avoué tout le mal qu'il avait pu faire à nos ennemis... Et comme si l'Allemagne était généreuse, Goering le gracia... Et, comme l'Allemagne est impitoyable, le même Goering, quelques jours après, le fit exécuter comme otage. Il fallait, pour tenter d'obtenir les noms de ses complices, le faire passer par ces alternatives atroces, d'espoir et de désespoir. Ils le torturèrent physiquement et moralement.³

¹ Nous traduisons Pablo Neruda, *Obras completas* (t. V), éd. cit., p. 1059. Citation originale : « No. No soy comunista. Soy un intelectual que defiende los fueros de la cultura amenazados ».

² Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, op.cit., p. 207. Citation originale : « [...] creo haberme definido ante mí mismo como un comunista durante la guerra de España. » dans *Obras completas* (t. V), éd. cit., p. 544.

³ Paul Éluard, « Raisons d'écrire, entre autres, et Bibliographie » dans *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 82-83.

[...]
Cet enfant n'aimait pas mentir
Il cria très fort ses forfaits
Il opposa sa vérité
La vérité
[...]
Et ses bourreaux se sont vengés
Ils ont fait défiler la mort
L'espoir la mort l'espoir la mort
Ils l'ont gracié puis ils l'ont tué
[...]
Je dis ce que je vois
Ce que je sais
Ce qui est vrai.¹

Les deux premières strophes citées reprennent ce que Paul Éluard explique dans le texte en prose. Elles reviennent sur les faits qui se sont passés de manière simple. Mais une fois de plus, la simplicité apparente est indissociable du travail purement poétique. La construction et le travail des sonorités dans le vers « Ils l'ont gracié puis ils l'ont tué » permet d'associer les deux participes passés. Cette association antithétique met en relief la cruauté des « ennemis ». Toutefois, il est difficile de dire si ce vers penche du côté de l'exagération ou participe au contraire à rendre visible le réel tel qu'il est. Les seuls mots ont parfois un rapport conflictuel avec le réel et ne peuvent pas toujours rendre compte de ce qui s'y passe. Dès lors, le travail poétique autour de l'association de termes permettrait non pas d'exagérer mais de rendre sensible la cruauté de l'évènement qui est difficilement envisageable au travers des simples mots. Dans « Poésie et vérité », Yves Bonnefoy réfléchit sur l'association de ses deux notions.

[La] matérialité des vocables [...] c'est en fait ce qui, dans le poème, rappelle à la conscience qui œuvre les caractères d'unité, de totalité qui sont la vérité, la réalité de la chose ou du moment d'expérience. Loin d'être le prisme déformant, qui n'incite qu'à l'illusoire, le vers est l'index qui pointe vers cet au-delà du vocable qui est notre seul contact, qu'on puisse dire tangible avec une réalité autrement insaisissable. On a bien le droit de dire, en dépit de la critique des sémiologues, que la poésie peut prétendre à la vérité.²

Ainsi, le travail poétique ne fausse pas forcément le rapport entre la poésie et la réalité, voire la vérité. Le lien entre poésie et vérité est d'ailleurs mis en avant plus directement dans la dernière strophe du poème. Tout d'abord, le poète, dans la première strophe citée met déjà en relation ce que l'on peut désigner comme étant une vérité subjective, non pas la sienne mais celle de la victime évoquée dans le poème avec la vérité. Ainsi, entre le troisième et le quatrième vers on a une épanorthose qui semble assimiler la vérité de la victime à la vérité générale. Cette réflexion sur la vérité et la subjectivité se poursuit à la toute fin du poème. Les trois derniers

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 26 et 28.

² Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 264.

vers supposent une ligne d'égalité. Le poète dit à la fois ce qu'il voit, ce qu'il sait et ce qui est vrai. Son témoignage serait donc empreint de vérité. Mais cette vérité est forcément subjective, elle dépend du poète et de ce qu'il vit. Cette vérité particulière Yves Bonnefoy l'associe au mensonge :

Il y a un mensonge de la poésie [...] et ce mensonge, c'est l'acte par lequel, dans un poème, l'auteur va donner pour une expérience de la présence, aux virtualités partageables, ce qui n'est en fait qu'un univers personnel, bâti à son seul usage par un désir plus étroit, et court, que le simple et universel désir d'être. A la place du lieu, qui est une image du monde mais acceptée par autrui et donc étendue parmi les choses, il n'y a plus qu'un système de représentations subjectives dont seul l'auteur a la clef [...].¹

Dans cette dernière strophe, l'« univers personnel » du poète, c'est-à-dire la retranscription poétique de ce qu'il voit et de ce qu'il sait est associé à ce qu'Yves Bonnefoy appelle les « virtualités partageables ». Le poète, central dans l'acte de création modèle alors « la vérité » que la poésie a toujours [...] pour soutien ». On a donc dans le poème de guerre l'expression d'une vérité subjective qui n'est pas forcément fausse ou délibérément mensongère mais résolument personnelle.

D'ailleurs le titre même du recueil *Poésie et vérité 1942* incite à réfléchir de manière plus générale sur le lien entre ces deux notions. Concernant le choix du titre, le poète écrit :

Mais il fallait bien que la poésie prît le maquis. Elle ne peut trop longtemps jouer sans risque sur les mots. Elle sut tout perdre pour ne plus jouer et se fondre dans son éternel reflet : la vérité très nue et très pauvre et très ardente et toujours belle. Et si je dis « toujours belle », c'est qu'elle prend la place chérie de toute la beauté dans le cœur des hommes, c'est qu'elle devient la seule vertu, le seul bien. Et ce bien n'est pas mesurable.²

Si l'on paraphrase ce qui est dit, l'« éternel reflet de la poésie » c'est bien selon le poète, la vérité la plus simple, « très nue et très pauvre ». Toutefois, le poème n'est qu'un reflet de la vérité, il ne peut pas être la vérité elle-même. Dès lors le poète devient le miroir qui réfléchit la vérité qui devient dans le poème, parce qu'elle est passée par son prisme, sa vérité. On observe une translation entre les notions de beauté et de vérité. La vérité prend la place de la beauté « dans le cœur des hommes » mais aussi au cœur de la poésie. Elle devient l'élément central, essentiel au poème. Dès lors, on peut considérer que le titre du recueil résume ce qui est à l'œuvre dans tout le recueil. Les poèmes reflètent la vérité de 1942, qui reste toutefois avant tout la vérité du poète engagé dans un camps à une période précise. Cet engagement qui entraîne la subjectivité de la vérité poétique en temps de guerre est déjà évoquée dans les propos de Paul

¹ *Ibid.*, p. 268.

² Paul Éluard, « Raisons d'écrire, entre autres, et Bibliographie », *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 78-79.

Éluard lui-même. Si « la poésie [a pris] le maquis », elle est donc engagée dans un camp particulier qu'elle va défendre. La vérité est une notion que l'on retrouve à partir de la fin des années trente à plusieurs reprises dans la poésie éluardienne. En 1948, dans la préface de Louis Aragon aux *Poèmes politiques* de Paul Éluard, le poète commente la poétique de Paul Éluard en reprenant un vers de Lautréamont cher à Paul Éluard qui donnera d'ailleurs lieu à un poème en 1947. « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique »¹, parce que les hommes « Ont besoin d'être unis d'espérer de lutter / Pour expliquer le monde et pour le transformer »².

¹ Paul Éluard, *Œuvres complètes* (t. II), p. 143 et 203 pour la préface de Louis Aragon.

² *Ibid.*, p. 143.

TROISIÈME PARTIE

POÉSIE, UTILITÉ, EFFICACITÉ

L'étude de la représentation de la guerre dans les poèmes nous permet de saisir leur caractère hybride. Ils oscillent continuellement entre bribes d'objectivité, fidélité par rapport au réel vécu, subjectivité et vérité. Les poèmes deviennent les vecteurs d'un positionnement politico-poétique personnel que nous avons déjà évoqué dans les deux parties précédentes. La poésie met en scène une vérité subjective mais doit surtout avoir pour but la vérité pratique. Dès lors, tous les choix poétiques, et même ceux qui concernent le seul ordre des poèmes dans les recueils, participent à la mise en place d'effets qui ont pour objectif, entre autres, de donner plus de poids à la poésie dans le but que celle-ci devienne une arme efficace. C'est donc la question de l'utilité de la poésie, et plus généralement de l'art, qui est soulevée par les poèmes de guerre. Quel est le rapport de la poésie à l'utilité et à l'efficacité ? Si, nous l'avons vu, la guerre peut avoir un impact sur la création poétique et les œuvres des poètes, la réciproque est-elle valable ? Les arts poétiques nous disent de manière catégorique que la poésie doit prendre part au conflit et se battre avec ses armes, mais peut-elle réellement le faire ? Dans cette optique, quels outils sont utilisés et comment le sont-ils ?

CHAPITRE 1 : UNE POÉSIE ARMÉE D'EFFETS ?

1. Le jeu des contrastes face aux lecteurs

Nous l'avons vu à l'entame de notre étude, la guerre est un moment de rupture. Toutefois, si la rupture s'impose aux hommes, il s'avère que les poètes la manient aussi pour que leurs textes soient efficaces. Les poèmes de guerre de Paul Éluard reposent sur des contrastes qui interviennent à plusieurs niveaux.

Contrastes

Les contrastes parcourent *Au rendez-vous allemand et Poésie et vérité 1942*. D'un point de vue structurel et thématique, ils sont une des clés de voûte de la poésie de guerre éluardienne. Cette omniprésence de la rupture se retrouve à plusieurs échelles dans le poème « Doubter du crime » extrait de *Poésie et vérité 1942*.

Une seule corde une seule torche un seul homme
Étrangla dix hommes
Brûla un village
Avilit un peuple

La douce chatte installée dans la vie
Comme une perle dans sa coquille
La douce chatte a mangé ses petits.¹

Dans les deux premiers vers, le contraste est visuel, structurel et surtout thématique. Le premier vers repose sur l'accumulation par l'intermédiaire de l'épanaphore. Toutefois cette accumulation est déjà paradoxale dans le sens où l'adjectif répété évoque l'unité. Alors que le premier vers est composé de trois mouvements, le second se résume à trois mots. Cet effet de rupture est encore plus accentué par l'enjambement entre les deux premiers vers. L'élan créé se termine brutalement et provoque une discordance thématique. Le premier vers, qui est le plus long, évoque l'unité alors que le second, le plus court et le plus concis, renvoie à « dix hommes ». Ce décalage nourrit le sens du poème. Il interpelle et dénonce. La seconde strophe du poème, a priori sans lien avec la première, met encore plus en valeur le phénomène de rupture. C'est le sens de la première strophe qui est métaphorisé. L'homme tue l'homme comme la « chatte [mange] ses petits ». Ainsi, le phénomène de rupture dénonce mais révèle aussi

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 67.

l'absurdité fratricide de la guerre où l'homme tue son semblable. L'effet de contraste est encore plus frappant lorsque la figure de l'enfant entre en jeu. « On a tué un homme / Un homme un ancien enfant »¹ : ces deux vers débutent « À l'échelle humaine ». Le rappel de l'enfance de l'homme est indiqué très simplement à travers une expression nominale. Dès lors cette simplicité de ton met en avant la rupture seulement grâce à l'épanorthose. De même, dans le poème « Dans un miroir noir », la première strophe de la seconde partie du texte suffit à impacter le lecteur : « Dans la rue de la Chapelle / Une façade d'école / Grêlée éthérée de balles »². L'association de l'école et des « balles » devient ici antithétique. Dans le poème « Le général Franco aux enfers » de Pablo Neruda, on retrouve également cela de manière décuplée. Le poète évoque « [...] les tristes enfants / déchiquetés, », les « Enfants noircis par l'explosion, » qui sont même réduits dans les expressions qui suivent, par la synecdoque, à des « lambeaux rouges de cervelles, » des « galeries / de douces viscères »³. On comprend alors aisément que le travail littéraire autour de la mise en image de la mort sert un but. C'est l'émotion que crée la mort d'un enfant qui est renforcée par cette description réaliste. Dès lors le poème touche le lecteur, il en appelle à ses sentiments et l'on rentre alors dans la persuasion poétique par l'intermédiaire de la peinture *a priori* réaliste. Les contrastes présents dans les poèmes sont la plupart du temps construits autour d'une opposition entre la vie et la mort qui représente l'antithèse par excellence. Cette association de la vie et de la mort est constante dans les poèmes de guerre. En témoigne par exemple le titre même, « D'un seul poème entre la vie et la mort ». Ces contrastes révélateurs de sens ont surtout un impact sur le lecteur. Le texte oscille en permanence entre convaincre et persuader. En effet, les poèmes décrivent de façon *a priori* objective la guerre mais les figures qui portent le contraste, telles que l'oxymore ou l'antithèse, créent avant tout de l'effet sur le lecteur, nécessaire pour que le poème soit efficace sur celui-ci.

Poèmes de combat, poèmes de temps de guerre et poèmes d'espoir

Les poèmes de temps de guerre de Pablo Neruda sont des poèmes de combat. Par exemple, « Sanjurjo aux enfers », « Mola aux enfers » et « Le général Franco aux enfers » forment un triptyque dans lequel le poète attaque ses ennemis, les ennemis des républicains. Dès lors, ces poèmes mais aussi tous ceux qui composent *España en el corazón* sont très

¹ *Ibid.*, p. 50.

² *Ibid.*, p. 42.

³ Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 175-176. Pour la version originale des vers cités : *España en el corazón* dans *Obras completas* (t. I), éd. cit., p. 382-383.

vindictifs. À côté de ces textes, d'autres paraissent beaucoup moins violents sans pour autant être moins emprunts de combativité. Dans le court poème « La Victoire des armes du peuple », le combat est exprimé à travers l'espoir. En effet, les poèmes d'espoirs sont en temps de guerre un moyen de lutter. Louis Parrot l'explique à propos du poème « Liberté » : « c'était un message d'espoir qui nous venait de l'autre zone »¹. Un élément peut paraître anecdotique mais reste tout de même significatif : le poème sera parachuté en milliers d'exemplaires sur toute la zone occupée. Ce moyen de diffusion, possible parce que le poème est court et indépendant, illustre à quel point le poème d'espoir peut être une arme de combat ou du moins de persistance efficace. Au centre du recueil *Poésie et vérité 1942*, les poèmes « Bientôt » et « La halte des heures », par leur titre même renvoient à l'espoir. Dans le premier texte, bien que les « monstres » soient mentionnés, ils passent au second plan derrière les « beaux visages ».

Je n'entends pas parler les monstres
Je les connais ils ont tout dit
Je ne vois que les beaux visages
Les bons visages sûrs d'eux-mêmes

Sûrs de ruiner bientôt leurs maîtres.²

La douceur est même évoquée à travers la répétition de l'expression « beaux visages », « bons visages » qui crée une allitération où les sonorités elles-mêmes renvoient à la fluidité. Le titre du poème est également repris à la fin du texte ce qui crée un effet de répétition mais aussi de circularité qui rejoint le symbolisme de l'aurore, qui apporte de l'espoir grâce à son caractère cyclique. De plus, l'espoir porté par cette fin de poème est accentué par le poème qui suit.

Immenses mots dits doucement
Grand soleil les volets fermés
Un grand navire au fil de l'eau
Ses voiles partageant le vent

Bouche bien faite pour cacher
Une autre bouche et le serment
De ne rien dire qu'à deux voix
Du secret qui raye la nuit

Le seul rêve des innocents
Un seul murmure un seul matin
Et les saisons à l'unisson
Colorant de neige et de feu

Une foule enfin réunie.³

¹ Louis Parrot, *L'intelligence en guerre*, Pantin, Castor astral, 1990, p. 111.

² Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit. p. 64.

³ *Ibid.*, p. 65.

On retrouve dans la première strophe l'image topique du navire. Il est ici plus que jamais l'incarnation de l'espoir : non seulement il est « au fil de l'eau », en mouvement mais ses « voiles » partagent le vent ». Les « voiles » et le « vent », en somme, le souffle, est une image métaphorique du souffle de la liberté. Les deux dernières strophes sont également particulièrement intéressantes à envisager si l'on fait appel à l'intertextualité interne au recueil *Poésie et vérité 1942*. Mettons en parallèle « La halte des heures » et « Doubter du crime » :

Le seul rêve des innocents	
Un seul murmure un seul matin	
Et les saisons à l'unisson	Une seule corde une seule torche un seul homme
Colorant de neige et de feu	Étrangla dix hommes
	Brûla un village
Une foule enfin réunie. ¹	Avilit un peuple ²

Alors que dans le second extrait, comme nous l'avons vu, l'unicité du début de la strophe bascule vers le nombre pour dénoncer la barbarie et l'absurdité de la logique ennemie, dans le premier texte, le passage de la solitude à l'ensemble est empreint d'espoir dans le sens où cet ensemble, en l'occurrence les « saisons » sont à « l'unisson ». On rejoint une fois de plus l'idée d'une communauté créée et soulignée par le poème de guerre. Dès lors, en temps de guerre, cette « foule enfin réunie » ne peut que porter l'espoir en elle.

Le poème « Enterrar y callar », lui aussi construit sur la rupture, mêle subtilement combat et espoir.

Frères cette aurore est vôtre
 Cette aurore à fleur de terre
 Est votre dernière aurore
 Vous vous y êtes couchés
 Frères cette aurore est nôtre
 Sur ce gouffre de douleur

Et par cœur et par courroux
 Frères nous tenons à vous
 Nous voulons éterniser
 Cette aurore qui partage
 Votre tombe blanche et noire
 L'espoir et le désespoir

La haine sortant de terre
 Et combattant pour l'amour
 La haine dans la poussière
 Ayant satisfait l'amour
 L'amour brillant en plein jour
 Toujours vit l'espoir sur terre³.

¹ *Ibid.*, p. 65.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 23.

Le poème s'ouvre sur une vision éminemment positive. L'aurore symbole de l'avenir renvoie à l'espoir. Or, l'enjambement entre le second et le troisième vers vient contrebalancer l'enthousiasme du début du poème : « Cette aurore [...] Est votre dernière aurore ». L'ouverture maximale que constituait l'aurore se referme brutalement. En supprimant son caractère répétitif le poème bascule. Dès lors on retrouve dans ce texte le dualisme entre mort et vie présent dans l'œuvre éluardienne, qui permet d'allier combat et espoir : « Cette aurore qui partage / Votre tombe blanche et noire / L'espoir et le désespoir ». L'aurore est associée à la tombe, c'est dire tout l'espoir que le poème veut porter : « Toujours vit l'espoir sur terre ».

2. Phénomènes de répétitions, meilleure arme poétique contre la guerre ?

La répétition, figure rhétorique qui permet la mise en valeur d'une idée, souligne un propos important. Dans les poèmes de guerres, les figures de répétitions sont nombreuses et variées et visent le même but, ancrer profondément une idée dans la mémoire du lecteur afin que le poème soit efficace. La répétition devient dès lors une arme de combat efficace dans le conflit, qui permet par ailleurs une communication entre les arts.

Rime, rythme et chanson

La répétition est polymorphe dans la poésie aragonienne. Plusieurs poèmes de guerre sont construits, partiellement ou intégralement, sur des phénomènes de répétition. On pense par exemple à « Santa espina » où les trois premières strophes s'ouvrent sur la réminiscence d'un air entendu par le poète en Espagne. De la même manière « Les lilas et les roses » est rythmé par l'évocation des souvenirs du poète. Le poème « Fêtes galantes » est quant à lui, tout comme le poème « Couvre-feu » de Paul Éluard, entièrement construit sur l'anaphore. Dans le poème de Louis Aragon, elle s'étend sur dix-neuf vers. Dans d'autres textes, la répétition à intervalles réguliers d'un ou de plusieurs vers identiques crée des refrains au cœur des poèmes. On pense par exemple aux poèmes « Elsa je t'aime » où la répétition est mise en abyme. Elle est omniprésente dans le refrain lui-même.

Au biseau des baisers
Les ans passent trop vite
Evite évite évite
Les souvenirs brisés¹

¹ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 58.

Assonance, allitération ou encore rimes, viennent rythmer le poème au cœur même du refrain. On peut aussi évoquer deux poèmes de la Résistance qui sont peut-être les plus connus, « La Rose et le réséda » et « Liberté ». Il est justement intéressant de se demander si la répétition au cœur de ces deux textes n'a pas contribué à leur renommée. L'omniprésence de la répétition dans les poèmes de guerre pose la question du lien existant entre poème et chanson et permet d'aborder la question de la mémorisation des vers. D'ailleurs, Louis Aragon désigne lui-même en 1944 « La rose et le réséda » comme étant une « chanson »¹. La parenté avec la chanson est perceptible à plusieurs niveaux, elle est assumée et même revendiquée par le poète. Les titres des poèmes de Louis Aragon renvoient à la thématique musicale. Dans le *Crève-cœur*, on relève : « Chant de la zone des étapes », « La valse des vingt ans », « Santa Espina », « Romance du temps qu'il fait », « Complainte pour l'orgue de la nouvelle barbarie » ; *Les Yeux d'Elsa* consacrent une partie aux « Plaintes », une autre au « Cantique à Elsa », mais l'on retrouve également la « Chanson de récréance » et « Pour un chant national ». Enfin, dans *La Diane française* où le chant est central on trouve « Prélude à la Diane française », « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », « Romance des quarante-mille », « Chanson du Franc-Tireur », « Chant français » ou encore « Chanson de l'Université de Strasbourg ». Toutefois, comme l'auteur le précise lui-même dans « *Arma virumque cano* », « si le vocabulaire musical suffit à faire la musique, vous m'en verrez fort étonné. »² Le chant intéresse avant tout le poète dans la mesure où il est charme, pouvoir magique. « Le mot chant traduit le latin *carmen*, qui a aussi donné le mot charme, qui fait aussi bien image magique qu'image musicale. »³ La chanson intéresse le poète dans la mesure où elle contient en elle un pouvoir particulier.

Si l'univers musical est omniprésent dans les poèmes de Louis Aragon, c'est bien parce qu'il participe de différentes manières à l'efficacité de la poésie en temps de guerre. Tout d'abord, il paraît évident que la répétition sert la mémorisation de la poésie : « Par nécessité, ce rapport de la poésie à la mémoire est un principe essentiel de la poésie de la Résistance »⁴. Cette persistance du poème à travers le chant est évoquée de façon métatextuelle dans les poèmes « Santa Espina » et « Les lilas et les roses » : « Je me souviens d'un air qu'on ne pouvait entendre / Sans que le cœur battît et le sang fût en feu », « Je me souviens d'un air pareil à l'air du large », « Je me souviens d'un air que l'on sifflait dans l'ombre »⁵. Le souvenir de la chanson illustre l'espoir envisagé par le poète en ce qui concerne ses propres textes. De même, le vers

¹ Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. I), op. cit., p. 1561.

² Louis Aragon, « *Arma virumque cano* », *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 27.

³ *Ibid.*

⁴ Olivier Barbarant dans Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. I), op. cit., p. 1557.

⁵ Louis Aragon, *Le Crève-cœur*, éd. cit., p. 31.

« Je n’oublierai jamais les lilas et les roses », répété à plusieurs reprises dans le poème « Les Lilas et les Roses », peut renvoyer de manière métatextuelle au titre même du poème. Dès lors, le poème ne doit pas être oublié parce qu’il est un moyen de combattre. Ainsi, le poète s’interroge lui-même de manière allusive sur les pouvoirs de son art. Ce lien entre la chanson et la poésie rapproche aussi le peuple du poème, en cela il est essentiel si la poésie prétend à l’efficacité. Olivier Barbarant explique le rôle essentiel de la chanson entre la poésie et le peuple : « la principale valeur de la chanson est de lier « le parler français », celui du peuple, au chant qui en assure la mémorisation et la propagation. »¹ C’est exactement ce qui est à l’œuvre dans le poème « La valse des vingt ans ».

Bon pour le vent bon pour la nuit bon pour le froid
Bon pour la marche et pour la boue et pour les balles
Bon pour la légende et pour le chemin de croix
Bon pour l’absence et les longs soirs drôle de bal²

C’est le langage du peuple que l’on entend ; la répétition qui crée un rythme ternaire ainsi que la rime favorisent la mémorisation du poème pour qu’il se propage. D’ailleurs, la rime, qui est une des manifestations de la répétition, est le sujet du texte théorique « La rime en 1940 ». Louis Aragon revient à la rime en 1939 avec le *Crève-cœur*. Si cet élément poétique est traditionnel, il se propose de la réinventer pour que celle-ci soit efficace dans le contexte actuel. Par exemple, « l’emploi simultané de la rime enjambée et de la rime complexe permet l’emploi dans le vers français de tous les mots de la langue sans exception, même de ceux qui sont avérés sonoremment impairs et que jamais personne n’a jusqu’ici mariés à d’autres mots avec l’anneau de la rime. »³ Ainsi toute la recherche autour des phénomènes de répétition souhaite atteindre un seul but : l’utilité poétique.

Une double utilité

La poésie aragonienne entretient une large relation avec le chant. Et c’est bien parce que le chant est pour le poète vecteur d’efficacité qu’il l’utilise si souvent dans ses poèmes de guerre. Le chant est à la fois réconfort pour le peuple et instrument de combat. En cela, il est utile et efficace et permet vraiment de résister. Dans la fin du poème « Elsa je t’aime », on peut lire une réflexion métatextuelle sur les pouvoirs de ce chant.

Rengaine de cristal murmure monotone
Ce n’est jamais pour rien que l’air que l’on fredonne

¹ Olivier Barbarant dans Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. I), *op. cit.*, p. 1557.

² Louis Aragon, *Le Crève-cœur*, éd. cit., p. 27.

³ Louis Aragon, « La Rime en 1940 », *Le Crève-cœur*, éd. cit., p. 69.

Dit machinalement des mots comme des charmes
 Un jour vient où les mots se modèlent aux larmes
 Ah fermons ce volet qui bat sans qu'on l'écoute
 Ce refrain d'eau tombe entre nous comme une goutte¹

C'est bien parce que les mots « se modèlent » parfois aux larmes, se confondent en elles, qu'ils doivent être en réalité des charmes. Le pouvoir du chant est double. Il est d'abord utile dans le sens où il apporte du réconfort. Dans « Zone libre », le poète qui est alors un soldat évoque l'importance de la « chanson de France » dans la guerre pour le peuple.

Il m'avait un instant semblé
 Entendre au beau milieu des blés
 Confusément le bruit des armes
 D'où me venait ce grand chagrin
 Ni l'œillet ni le romarin
 N'ont gardé le parfum des larmes

J'ai perdu je ne sais comment
 Le noir secret de mon tourment
 A son tour l'ombre se démembré

Je cherchais à n'en plus finir
 Cette douleur sans souvenir
 Quand parut l'aube de septembre

Mon amour j'étais dans tes bras
 Au dehors quelqu'un murmura
 Une vieille chanson de France
 Mon mal enfin s'est reconnu
 Et son refrain comme un pied nu
 Troubla l'eau verte du silence²

Il y a ici une opposition entre « bruit » et chant ; alors que le « bruit » renvoie à la guerre, la « vieille chanson de France » est associée à l'apparition de « l'aube de septembre ». Dès lors, le chant est ici un refuge pour l'homme pris dans la guerre, elle est symbole d'espoir. C'est un chant national, reconnu par tous les hommes, que crée le poète.

Si le chant réconforte, il a aussi un pouvoir dans le combat. C'est ce qu'évoque « Elsa-Valse », dernier poème du « Cantique à Elsa ». Nous citerons ici le début et la fin du poème pour saisir les différents enjeux du chant évoqués par le poète.

Quelle valse inconnue entraînant et magique
 M'emporte malgré moi comme une folle idée
 Je sens fuir sous mes pieds cette époque tragique
 Elsa quelle est cette musique
 Ce n'est plus moi qui parle et mes pas sont guidés

<i>Cette valse</i>	<i>est un vin</i>	<i>qui ressemble</i>	<i>au Saumur</i>
<i>Cette valse</i>	<i>est le vin</i>	<i>que j'ai bu</i>	<i>dans tes bras</i>
<i>Tes cheveux</i>	<i>en sont l'or</i>	<i>et mes vers</i>	<i>s'en émurent</i>
	<i>Valsons-la</i>	<i>comme on saute un mur</i>	
<i>Ton nom s'y murmure</i>		<i>Elsa valse</i>	<i>et valsera</i>
<i>La jeunesse</i>	<i>y pétille</i>	<i>où nos jours</i>	<i>étant courts</i>
<i>À Montmartre on allait</i>		<i>oublier</i>	<i>qu'on pleura</i>
<i>Notre nuit</i>	<i>a perdu</i>	<i>ce secret</i>	<i>du faux jour</i>
	<i>Mais a-t-elle</i>	<i>oublié l'amour</i>	
<i>L'amour est si lourd</i>		<i>Elsa valse</i>	<i>et valsera</i>

[...]

¹ Louis Aragon, *Le Crève-cœur*, p. 59-60.

² *Ibid.*, p. 52-53.

<i>Nous avons</i>	<i>traversé</i>	<i>le cyclone</i>	<i>et le sort</i>
<i>L'enfer est</i>	<i>sur la terre</i>	<i>et le ciel</i>	<i>y cherra</i>
<i>Mais voici</i>	<i>qu'à l'horreur</i>	<i>il succède</i>	<i>une aurore</i>
	<i>Et que cède</i>	<i>à l'amour la mort</i>	
<i>Elsa valse encore</i>		<i>Elsa valse</i>	<i>et valsera</i>

Et la vie a tourné sur ses talons de paille
 Avez-vous vu ses yeux Ce sont des yeux d'enfant
 La terre accouchera d'un soleil sans batailles
 Il faut que la guerre s'en aille
 Mais seulement que l'homme en sorte triomphant

Mon amour n'a qu'un nom c'est la jeune espérance
 J'en retrouve toujours la neuve symphonie
 Et vous qui l'entendez du fond de la souffrance
 Levez les yeux beaux fils de France
 Mon amour n'a qu'un nom Mon cantique est fini¹

Dans cet extrait, le chant, le rythme de la valse font matériellement, c'est-à-dire visuellement, irruption dans le corps du poème. Les strophes qui précèdent et qui suivent la valse commentent dans des vers métatextuels le pouvoir du chant poétique. Ainsi, on retrouve les deux orientations du chant. D'une part, la valse « magique » parvient à faire disparaître « cette époque tragique ». La poésie est alors un refuge en temps de guerre. De l'autre, la poésie doit être efficace dans le combat, « il faut que la guerre s'en aille ». La valse elle-même dit cet espoir : « *Elsa valse encore Elsa valse et valsera* ». Le chant persiste en toutes circonstances. Dans la préface à *La Diane française*, recueil constitué des poèmes de la Résistance de Louis Aragon à la demande de Pierre Seghers, le poète revient sur l'importance du chant dans ses textes. Il écrit les lignes suivantes, très éclairantes sur le pouvoir qu'il donne au chant et sur son ambition en ce qui concerne l'efficacité de la poésie.

Alors nous chantions tout bas à notre manière. Les refrains murmurés se propagent fort bien. Vous savez, quand, sur les trottoirs d'une grande ville, reprenant à un passant l'air entêtant qu'il sifflait, vous le transmettez sans vouloir à cet autre homme croisé, qui plus loin s'en va et le porte. Notre chanson s'enfla reprise et multipliée. Quels échos infinis recèle un peuple, quels mystères ! Notre chanson montait aux lèvres sans qu'on sût presque qu'on chantait. Mon pays devenait un grondement profond et sourd comme la mer quand elle approche des falaises, comme le bateau trépidant devant le port. Mon pays devenait le chant même du monde, la musique où se résument enfin tout l'espoir et tout le désespoir, mais qui grandit de la volonté de vaincre de l'homme sur la nature et sur lui-même. Mon pays arrivait dans la nuit vers les régions où commence la lumière, il pressentait l'aurore, il savait qu'elle est un combat, qu'elle a dans sa pâleur des sanglots et du sang. Mon pays qui chantait abordait la lumière !...²

Assurément, pour le poète le chant est efficace dans la mesure où il se répète et se propage de manière naturelle, presque inconsciente. Or, cette armée de chants répétés devient un moyen

¹ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 107 et 109.

² Louis Aragon, *La Diane française* suivi de *En étrange pays dans mon pays lui-même*, Paris, Seghers, 2006, p. 15-16.

poétique de combattre. Elle exprime « la volonté de vaincre », elle est un moyen de mener le combat.

Réinvestissement de *topos*

Les images topiques que l'on retrouve dans plusieurs poèmes de guerre constituent également un mode de répétition. Elle s'exprime alors de différentes manières par rapport à ce que nous avons étudié précédemment. En effet, alors que certaines sont internes au texte et au recueil duquel le poème est extrait, d'autres sont presque intertextuelles ou plutôt hypertextuelles et constituent un *leitmotiv* des poèmes de guerre. Ainsi, comme nous l'avons vu dans notre seconde partie, la peinture de la ville en guerre, qui est d'ailleurs à cette occasion personnifiée, est présente dans l'œuvre nérudienne et éluardienne mais aussi dans le poème « Paris », extrait du recueil *La Diane française* de Louis Aragon. De même, nous l'avons vu avec l'étude des poèmes d'espoir, l'aube est aussi un motif topique récurrent dans les poèmes de temps de guerre. Nous aimerions ici nous attarder plus longuement sur la transformation par l'intermédiaire des poèmes de guerre des victimes en héros, parfois même mythiques.

Dans le début du poème « *Llegada a Madrid de la Brigada Internacional* » nous avons déjà vu qu'au début du texte, les combattants étaient héroïsés, presque statufiés par le poème qui leur rend hommage pour le « sacrifice » qu'ils ont fait.

*Porque habéis hecho renacer con vuestro sacrificio
la fe perdida, el alma ausente, la confianza en la tierra,
y por vuestra abundancia, por vuestra nobleza, por vuestros muertos,
como por un valle de duras rocas de sangre
pasa un inmenso río con palomas de acero y de esperanza.¹*

Car vous avez fait renaître par votre sacrifice
la foi perdue, l'âme absente, la confiance dans la terre,
et par votre générosité, par votre noblesse, par vos morts,
comme à travers une vallée de dures roches de sang
court un immense fleuve de colombes d'acier et d'espérance.²

Le « sacrifice » dont fait mention Pablo Neruda est celui-là même qui permet le maintien de « l'espérance », autrement dit de la vie. Ainsi, une fois de plus dans l'œuvre nérudienne un intertexte biblique est identifiable à travers les poèmes de guerre. Les hommes sont non seulement des héros mais leurs « morts », leur « sacrifice » renvoient à la figure christique. De

¹ Pablo Neruda, *España en el corazón* dans *Obras completas*, (t. I), éd. cit., p. 378.

² Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 170.

la même manière dans le poème de Paul Éluard écrit en hommage à « Gabriel Péri », le sacrifice est symbole de vie.

Péri est mort pour ce qui nous fait vivre
Tutoyons-le sa poitrine est trouée
Mais grâce à lui nous nous connaissons mieux
Tutoyons-nous son espoir est vivant.

Si l'on paraphrase Paul Éluard, Gabriel Péri est mort pour la liberté qui est le propre de tous les hommes. Il est donc mort pour les hommes ; on se rend alors compte qu'une fois de plus, le modèle christique est sous-jacent. Peut-être peut-on aller encore plus loin en faisant un parallèle entre cette strophe de Paul Éluard et un passage de l'évangile selon Saint Jean où il est question de la passion du Christ. « Tutoyons le sa poitrine est trouée » peut faire référence aux versets 33 et 34 du chapitre 19 de l'évangile selon Saint-Jean : « Venus à Jésus, quand ils virent qu'il était déjà mort, ils ne lui brisèrent pas les jambes, mais l'un des soldats, de sa lance, lui perça le côté et il sortit aussitôt du sang et de l'eau. »¹ Cette référence est peut-être minime mais elle corrobore la transformation dans les poèmes de guerre des victimes en héros presque divins et universels en atteignant la figure christique par l'intermédiaire du poème. De cette manière les héros rentrent dans la légende. D'ailleurs, le poème que Louis Aragon consacre à Gabriel Péri est intitulé « Légende de Gabriel Péri ». Le titre lui-même évoque déjà le rapport entre le réel et le mythe.

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

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

Dans le cimetière d'Ivry
Ils croyaient sous d'autres victimes
Le crime conjurant le crime
Étouffer Gabriel Péri

Le bourreau se sent malhabile
Devant une tache de sang
Pour en écarter les passants
Ils ont mis des gardes-mobiles

Dans le cimetière d'Ivry
La douleur viendra les mains vides
Ainsi nos maîtres en décident
Par la peur de Gabriel Péri

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

Dans le cimetière d'Ivry
Dont on a beau fermer les portes
Quelqu'un chaque nuit les apporte
Et fleurit Gabriel Péri

Un peu de ciel sur le silence
Le soleil est beau quand il pleut
Le souvenir a les yeux bleus
À qui mourut par violence

Dans le cimetière d'Ivry
Dont on a beau fermer les portes
Quelqu'un chaque nuit les apporte
Et fleurit Gabriel Péri

Un peu de ciel sur le silence
Le soleil est beau quand il pleut
Le souvenir a les yeux bleus

¹ *La Bible de Jérusalem*, Cerf, 1998, p. 1831-1832.

À qui mourut par violence	Quoi qu'on fasse et quoi qu'on efface
Dans le cimetière d'Ivry	Le vent qui passe aux gens qui passent
Les bouquets lourds de nos malheurs	Dit un nom Gabriel Péri
Ont les plus légères couleurs	
Pour plaire à Gabriel Péri	Vous souvient-il ô fusilleurs
	Comme il chantait dans le matin
Ah dans leurs pétales renaissent	Allez c'est un feu mal éteint
Le pays clair où il est né	Il couve ici mais brûle ailleurs
Et la mer Méditerranée	
Et le Toulon de sa jeunesse	Dans le cimetière d'Ivry
	Il chante encore il chante encore
Dans le cimetière d'Ivry	Il y aura d'autres aurores
Les bouquets disent cet amour	Et d'autres Gabriel Péri
Engendré dans le petit jour	
Où périt Gabriel Péri	La lumière aujourd'hui comme hier
	C'est qui la porte que l'on tue
Redoutez les morts exemplaires	Et les porteurs se substituent
Tyrans qui massacrez en vain	Mais rien n'altère la lumière
Elles sont un terrible vin	
Pour un peuple et pour sa colère	Dans le cimetière d'Ivry
	Sous la terre d'indifférence
Dans le cimetière d'Ivry	Il bat encore pour la France
	Le cœur de Gabriel Péri ¹

Dans l'édition du texte proposée par Pierre Seghers, on peut lire la note suivante à propos de ce long poème : il « relève vraiment de la légende et non de l'histoire : en effet, ce n'est pas à Ivry, mais à Suresnes et dans une tombe enregistrée et non pas dans la fosse commune que Péri est enterré. »² C'est la « tradition orale » qui a créé « cette version déformée par quoi naît une légende aujourd'hui comme au temps de *La Chanson de Roland*, des Troubadours et des poèmes transmis de bouche en bouche à travers une France alors comme aujourd'hui dévastée et livrée aux soudards et aux chimères. »³ Ainsi, non seulement le poème rend hommage mais rentre aussi dans le mythe où la répétition est toujours une notion clé. C'est justement par la répétition de l'histoire que le mythe se construit. De plus, cette mythification de Gabriel Péri est également un moyen de lutter en 1943 quand le poème est publié pour la première fois de façon clandestine dans la brochure « Façon de vivre et de mourir de Gabriel Péri ». En effet, la légende construite par exemple autour des « hortensias bleus / Inexplicablement fleur[is] / Dans le cimetière d'Ivry / Dont on a beau fermer les portes / Quelqu'un chaque nuit les apporte / Et fleurit Gabriel Péri ». La légende fascine et attire le lecteur qui prend alors la mort de Gabriel Péri pour symbole. D'autant plus que Gabriel Péri est, dans le début du poème, qualifié de « martyr ». La figure du martyr est en elle-même symbolique. Morts pour avoir refusé d'abjurer leur foi, ils sont en période de guerre, et peut être plus encore dans le contexte de l'Occupation,

¹ Louis Aragon, *La Diane française* suivi de *En étrange pays dans mon pays lui-même.*, op. cit., p. 64-66.

² *Ibid.*, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 67.

des symboles politiques. Le réinvestissement de la figure des martyrs dans le poème de guerre est donc hautement symbolique. Les héros deviennent presque des saints et les poèmes s'inscrivent dans la lignée de *passio* de martyrs. Cette mythification des héros est un moyen particulier de lutter. Toutefois, comme nous l'avons vu, non seulement les héros atteignent un statut saint, presque divin à travers les poèmes de guerre, mais en plus de cela leurs histoires sont répétées et reprises comme des *leitmotiv* des poèmes de guerre. La répétition s'étend donc au-delà du poème et mobilise plusieurs intertextes. Dans ce cas, la répétition devient un mode d'inscription dans une tradition qui lie les textes et en l'occurrence les poèmes de guerre les uns aux autres.

Du poème d'amour au poème de guerre, la question du symbole

Dans un entretien avec Francis Crémieux, Louis Aragon revient sur le symbolisme que l'on a pu donner à sa poésie de guerre. Nous reproduisons ici un extrait de l'échange dans lequel il est question de la portée d'Elsa dans les poèmes.

CRÉMIEUX : [...] Mais dès que dans vos poèmes vous faites entrer un certain nombre de personnages ou d'images, la réalité, vos lecteurs ou vos critiques pensent que ce sont des symboles, notamment Elsa. Ainsi Elsa dans les poèmes du temps de la Résistance, est-ce que c'est la France ou est-ce que c'est Elsa ?

ARAGON : Quand je parle de la France, j'ai l'habitude de l'appeler par son nom. Et sans doute qu'un certain nombre de gens ont pu croire, à l'époque, que quand je disais Elsa je voulais dire la France, d'abord parce qu'ils étaient obsédés de certaines idées (moi aussi, sans doute) et qu'ils pensaient presque tout le temps que c'était à la réalité nationale qu'allusion était faite. Mais, même du temps de Pétain, il n'était pas du tout besoin de contrebande dans ce domaine. Le mot « France » avait des significations, un contenu différent suivant qui le prononçait. La censure ne m'aurait pas coupé pour avoir employé le mot « France ». Seulement, je n'avais pas le même point de vue de la France que la censure de Vichy, voilà tout. Mais quand je parlais de la France, je disais : la France.¹

Même si Louis Aragon ne cesse de le répéter – « quand je disais Elsa, il va sans dire qu'il s'agissait d'une personne liée à ma vie et que tout le monde connaît, et pas de quelqu'un d'autre, pourquoi aurais-je emprunté son nom pour parler d'autre chose ? »² – l'expression de l'amour pour Elsa a incarné quelque chose pendant l'Occupation. « L'amour d'Elsa représente la pureté au cœur des ruines, la force de lutter et de s'opposer, l'affirmation de la vie, mais Elsa n'est pas un symbole, elle est l'amour présent, l'amour de la femme qui se lie à l'amour de la patrie. »³ Ce sont dès lors des poèmes d'amour et de persistance. Si Elsa n'est pas un symbole, l'amour pour Elsa symbolise quant à lui, presque par essence, la persistance de la vie. « [N]ous voulons /

¹ Louis Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, *op. cit.*, p. 57-58.

² *Ibid.*, p. 59.

³ Robert Sabatier, « Nés du surréalisme », *Histoire de la poésie française. Tradition et Évolution* (t. II), *op. cit.*, p. 359.

Que la lumière perpétue / Des couples brillants de vertu »¹. Ainsi, les poèmes amoureux écrits en temps de guerre sont bien plus des poèmes de persistance que des poèmes de la Résistance. Ce n'est plus la personne aimée qui devient un symbole mais c'est l'amour, symbole de vie qui est central. De la même manière, avant *Les Yeux d'Elsa*, le poème « Elsa je t'aime » qui clôt le *Crève-cœur* et amorce la transition vers le recueil suivant, explore le thème amoureux. Dans ces quelques vers, le poète évoque la transition qu'il est en train de vivre entre deux « monde[s] ». À cet égard, il est important de rappeler le contexte d'écriture du *Crève-cœur* qui « accompag[ne] son auteur de sa mobilisation à sa démobilisation »², de la guerre à la défaite.

Au biseau des baisers
Les ans passent trop vite
Évite évite évite
Les souvenirs brisés

Je chantais l'an passé quand les feuilles jaunirent
Celui qui dit adieu croit pourtant revenir
Il semble à ce qui meurt qu'un monde recommence
Il ne reste plus rien des mots de la romance
Regarde dans mes yeux qui te voient si jolie
N'entends-tu plus mon cœur ni moi ni ma folie.

La dernière strophe citée oppose deux temporalités : le temps passé où le poète « chantai[t] » et le temps présent où dans le « monde [qui] recommence / Il ne reste plus rien des mots de la romance ». En revanche, ce qui reste c'est bien l'amour, « Elsa je t'aime ». Ainsi, dans tous les contextes, l'amour est symbole de persistance. Le thème amoureux est également présent dans les poèmes de Paul Éluard. D'ailleurs il est, pour certains critiques, le thème initial de « Liberté ». Le poème, « inspiré par la femme qu'il aime : Nusch »³ serait une déclaration d'amour à ce détail près qu'à la fin du texte c'est le mot « liberté » qui prend naturellement la place de la femme aimée. Mais ce thème amoureux dans les poèmes de guerre, qui permet un déplacement aux vues du contexte, aide aussi à la compréhension et à l'efficacité du texte. En effet, comme l'explique Claude Roy, « De 1940 à 1944, des millions d'hommes et de femmes ont été véritablement amoureux de la liberté. Ils ont lu et compris *Liberté* comme on lit et comprend une déclaration d'amour. »⁴

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 18.

² Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. I), op. cit., p. 1425.

³ René Levy, *Les écrivains français sous l'Occupation 1940-1944. Pages arrachés et brûlots mortels*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 146.

⁴ Claude Roy, cité par Robert Sabatier dans « Nés du surréalisme », *Histoire de la poésie française. Tradition et Évolution* (t. II), op. cit., p. 384.

3. Une parole efficace

Les contrastes et répétitions cherchent à avoir un effet sur le lecteur. La parole poétique doit être pour eux efficace. Si la poésie aide, s'implique, peut-elle vraiment agir ? Et surtout en quoi est-elle action poétique ?

Une poésie intelligible par tous ?

Pour être efficace, la poésie doit être intelligible. Le lecteur, peut être encore plus en temps de guerre, doit percevoir rapidement ce que le poète défend. Nous l'avons vu précédemment, le thème amoureux, universel, permet une compréhension immédiate du but poursuivi par le poète. Chez Pablo Neruda et Paul Éluard, la parole simplifiée, parfois même dénudée ne laisse pas de place au doute.

Les poèmes de combat d'Éluard portent une envoûtante simplicité, un ton simple et direct, et sans rien renier des origines littéraires du poète. En un temps donné, sa langue fut celle de son pays et cette poésie, à laquelle tant de Français se refusent absurdement, fut comprise par tous. Les hommes et les femmes qui ont vécu cette époque du *Couvre-Feu* (« Que voulez-vous la porte était gardée ») ou des sinistres placards annonçant des mises à mort comprirent la signification de cet *Avis*.¹

C'est bien parce que c'est une poésie de circonstances que les textes de Paul Éluard et de Pablo Neruda ont pu être compris aussi facilement. Non seulement, ils parlent de la vie réelle, tangible, mais en plus ils évoquent le temps présent. Lorsque Pablo Neruda parle des bombardements ou de la ville de Madrid en 1936 ou 1937, il est certain que la population ayant vécu à cette période comprenait mieux les textes que nous ne pouvons les comprendre aujourd'hui parce qu'ils avaient vécu la situation. Ainsi, il existe un sens profond du poème, un sentiment que seuls les personnes ayant vécu la guerre peuvent ressentir. Les analyses actuelles ne peuvent saisir ce sentiment et pourtant c'est celui-ci qui a rapproché les hommes et les femmes ayant vécu cette époque de la poésie. La question de l'efficacité poétique se pose d'une manière différente en ce qui concerne l'œuvre aragonienne pendant la guerre. En effet, si le chant permet au peuple de s'appropriier le poème, de le répéter et de le garder en lui comme l'on garde une chanson, certains poèmes restent tout de même opaques à la première lecture. Cette opacité poétique de la poésie aragonienne, notamment présente dans *Les Yeux d'Elsa*, s'explique également par la présence en France de la censure. Louis Aragon doit dissimuler le sens profond tout en le rendant le plus intelligible possible. Le poète défend sa position dans « La leçon de Ribérac ou

¹ Robert Sabatier, « Nés du surréalisme », *Histoire de la poésie française. Tradition et Évolution* (t. II), *op. cit.*, p. 385.

l'Europe française » en faisant une fois de plus référence au Moyen Âge. « *Le clus trover* permettait aux poètes de chanter leurs Dames en présence même de leur Seigneur »¹. Si le sens peut paraître hermétique, il permet toutefois de faire perdurer la parole poétique. Dès lors le poète met en œuvre tous les outils poétiques pour signifier ce qui ne peut être dit. Le travail de la rime participe à rendre intelligible le monde et le sens caché qui ne peut pas être dit. Il permet même d'atteindre « l'inexprimable », son mode de signification devient alors l'allusion, l'association de mots fait sens : « Le perfectionnement de la rime et de la technique du vers aujourd'hui met au service de l'inexprimable les ressources de ses nuances infinies. Une lettre de plus à la rime, c'est une porte sur ce qui ne se dit point. »² Ainsi, tout le pouvoir de la poésie aragonienne réside dans son pouvoir allusif grâce aux moyens poétiques. Toutefois, le nombre de poèmes écrits par Louis Aragon est si important pendant la période de guerre qu'il faut tout de même préciser que tous ne sont pas si allusifs. D'autres sont beaucoup plus directs. Ces différences de poétiques sont en grande partie liées aux circonstances et aux contextes de parution des recueils. Dans *Le Musée Grévin*, publié pour la première fois en 1943 de manière clandestine, les mots sont simples et directs ; de simples mots, de simples syllabes deviennent des armes dénonciatrices.

Auschwitz Auschwitz ô syllabes sanglantes
 Ici l'on vit ici l'on meurt à petit feu
 On appelle cela l'exécution lente
 Une part de nos cœurs y périt peu à peu³

On se rend alors compte de la diversité des poèmes de guerre dans l'œuvre même d'un seul auteur. C'est parce que le chant poétique et ses outils d'action s'adaptent aux circonstances que la poésie peut prétendre à l'efficacité.

Contre la perversion du langage

Dans plusieurs poèmes, aux bruits causés par la guerre s'opposent les mots, la parole humaine. Un poème de Paul Éluard, « Les Belles balances de l'ennemi » évoque particulièrement bien comment l'ordre mais aussi et surtout le langage sont pervertis par l'ennemi.

Des saluts font justice de la dignité
 Des bottes font justice de nos promenades
 Des imbéciles font justice de nos rêves
 Des goujats font justice de la liberté
 Des privations ont fait justice des enfants

¹ Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p.134.

² Louis Aragon, « La Rime en 1940 », *Le Crève-cœur*, éd. cit., p. 71.

³ Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. I), op. cit., p. 958-959.

Ô mon frère on a fait justice de ton frère
Du plomb a fait justice du plus beau visage

La haine a fait justice de notre souffrance
Et nos forces nous sont rendues
Nous ferons justice du mal.¹

Le poème est construit sur la répétition de l'expression « faire justice » dont l'utilisation est particulièrement intéressante dans ce poème. Le poète évoque de quelle manière l'ennemi manie la justice. Tout d'abord, l'expression « faire justice » répétée évoque une certaine idée de brutalité. À l'expression « rendre justice », le poète préfère « faire justice », la formule pronominale de l'expression n'est pas loin. La parenté avec cette formule renvoie justement au manque de justice, à la vengeance. Ainsi, les ennemis mettent fin, annihilent ce qu'ils veulent. Le poète évoque la perversion des valeurs et par la même occasion la perversion du langage. Dans le vers « Ô mon frère on a fait justice de ton frère », l'altérité évoquée par la répétition qui est réduite à néant renvoie à l'absurdité de la « justice » établie par l'ennemi. Ainsi, bien que « justice » soit un *leitmotiv*, elle est pervertie tout comme l'est le mot lui-même. On peut alors voir ici l'amorce d'une réflexion métatextuelle sur le langage. Les valeurs et la parole humaine sont annihilées par l'ennemi. Dès lors, le poète doit maintenir, « même dans le fracas de l'indignité, la véritable parole humaine »². En cela le poème est une arme essentielle et puissante. C'est justement parce que c'est un art du langage que la poésie peut prétendre à l'efficacité. Il est intéressant ici de s'appuyer sur la réflexion de Michel Butor proposée dans *L'Utilité poétique*. Dans le dernier chapitre de son ouvrage il s'intéresse à la relation entre poésie et politique en s'intéressant à différentes époques. Il convoque tour à tour Virgile, Victor Hugo ou encore les poètes contemporains pour expliciter le lien entre poésie et politique : « Le poète est capable d'agir non point en prenant des positions politiques hasardées sur tel ou tel problème brûlant, mais qu'il s'agit pour lui de transformer la langue même. La langue et la littérature [...] sont l'image de la situation politique. »³ Ainsi, sans nécessairement engager sa poésie, le poète peut agir sur le monde ; grâce à son langage, le poète est capable de changer le monde. Le critique va même plus loin dans son propos en écrivant que « c'est dans le creuset poétique que se fond la politique de demain »⁴. Ainsi, on peut comprendre le caractère primordial de la poésie en temps de guerre. Elle est, par nature, politique.

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 12.

² Louis Aragon, « La Rime en 1940 », *Le Crève-cœur*, éd. cit., p. 67.

³ Michel Butor, *L'Utilité poétique*, op. cit., p. 114-115.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

La poésie ou la recherche de l'absolu

Si la poésie est politique, elle est aussi selon Yves Bonnefoy espérance en elle-même, sans avoir besoin d'images ou d'autres outils poétiques.

La poésie n'est pas la désignation d'une beauté ou d'un bien que la personne ordinaire ne saurait voir dans son époque ou son lieu, elle ne peut se permettre d'être célébration que pour des instants fugitifs de l'humble bonheur qu'il peut y avoir à vivre, mais ce qu'elle est, en son fond, c'est la lucidité qui à la fois constate l'insuffisance de ses vues et entreprend de les réparer, le négatif qui réaffirme le positif, bref, l'espérance qui ne désarme pas, en cela la parole même.

C'est parce que la poésie c'est cela, que dans les camps qui cherchaient à annihiler la parole on écoutait si spontanément ceux des prisonniers qui avaient mémorisé des poèmes. On comprenait qu'en dépit des rêveries qui la troublent, des rêves qui l'affaiblissent, il est en la poésie un apport que rien ne remplace, cette aspiration à plus qu'eux, cette foi, non dans la capacité du langage à se faire l'hôte d'un sens rassemblant ceux qui l'emploient dans une recherche qui les rendra, et c'est cela l'essentiel, pleinement présents les uns aux autres.¹

Dans cette réflexion sur l'espoir que peut porter la poésie, Yves Bonnefoy indique que l'espérance fondamentale du poème n'est pas portée par un thème. Qu'importe les « rêveries qui la troublent » et les « rêves qui l'affaiblissent », la poésie tend vers une recherche constante de l'avenir. Elle « constate l'insuffisance de ses vues et entreprend de les réparer », elle est « l'espérance qui ne désarme pas, en cela la parole même. » C'est avant tout parce que la poésie évoque l'absolu et la réinvention de la parole elle-même qu'elle est indispensable en temps de guerre. Yves Bonnefoy revient sur l'importance de la poésie au cœur de la mort, dans les camps de concentrations notamment : « C'est parce que la poésie c'est cela, que dans les camps qui cherchaient à annihiler la parole on écoutait si spontanément ceux des prisonniers qui avaient mémorisé des poèmes. » On peut alors rejoindre ce que dit Paul Valéry dans sa conférence sur Stéphane Mallarmé en 1933 : « Toute poésie s'oriente vers quelque poésie absolue »², elle tend vers « une limite située à l'infini, un idéal de la puissance de beauté du langage »³. Ainsi, il semble que l'on pourrait réconcilier poèmes de circonstances et « poésie pure » parce qu'ils utilisent le même instrument, la poésie, pour tendre vers l'absolu. Même détachée de son contenu, la poésie de guerre incarne avant tout un espoir incroyable en temps de guerre parce qu'elle entraîne l'homme vers l'espoir, une recherche constante de l'absolu et de l'infini à venir.

¹ Yves Bonnefoy, *Le siècle où la parole a été victime*, Paris, Mercure de France, 2010, p. 15-16.

² Paul Valéry cité dans Jean-Louis Joubert, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 13.

³ *Ibid.*

CHAPITRE 2 : L'INTERTEXTUALITÉ POUR PLUS D'EFFICACITÉ

Nous l'avons vu tout au long de notre étude, les œuvres de Pablo Neruda, de Louis Aragon et de Paul Éluard, bien qu'elles soient différentes et spécifiques les unes des autres, se rassemblent autour de l'engagement pendant la guerre. Témoignage, poème de guerre, de combat, de résistance ou de temps de guerre, tous visent un but commun : la défense de l'homme et la persistance de la culture, du langage pervertit par l'envahisseur. Dans ce contexte, la portée intertextuelle des œuvres joue un rôle considérable. Elle évoque le partage d'une poésie commune tout en construisant un rempart contre l'inhumanité.

1. Triangle amical

Compagnonnage poétique

C'est peut-être à travers les textes qui composent *J'avoue que j'ai vécu*, ouvrage que l'on peut assimiler à des mémoires, que l'amitié et l'engagement qui réunissaient Pablo Neruda, Louis Aragon et Paul Éluard sont formulés de la façon la plus explicite. D'ailleurs, le poète chilien évoque sa rencontre avec Louis Aragon lors de son arrivée en France : « En 1937 nous étions à Paris, et notre principale activité était la préparation d'un congrès mondial d'écrivains antifascistes qui devait se tenir à Madrid. C'est là que je commençai à connaître Aragon. » Et très rapidement, les deux hommes se retrouvent autour des mêmes valeurs : « je commençai à travailler, pour quatre cents francs par mois, dans une association de défense de la culture que dirigeait Aragon. » On peut alors parler de compagnonnage poétique entre les deux hommes ; ce sont des valeurs, des engagements communs qui sont à l'origine de leur amitié. D'ailleurs, dès que Pablo Neruda parle de ses deux amis, il parle aussi des poètes qu'ils sont. On lit alors une admiration réciproque entre les trois poètes. Dès 1954, dans le texte « *Algo sobre mi poesía y mi vida* », Pablo Neruda évoque son amitié pour les deux auteurs français.

*Mis amigos más constante en Francia fueron Aragon y Paul Éluard. Es curioso que estos dos surrealistas desatados llegaron por diversos caminos a una igual comprensión de los hechos y la vida.*¹

Mes amis les plus fidèles en France furent Aragon et Paul Éluard. C'est curieux que ces deux anciens surréalistes soient arrivés, par des chemins différents à la même compréhension des faits et de la vie.²

¹ Pablo Neruda, *Obras completas* (t. IV), *op. cit.*, p. 938.

² Nous traduisons.

Comme on peut s'en rendre compte dans ces quelques lignes, lorsque Pablo Neruda parle de Louis Aragon et de Paul Éluard et de l'amitié qui les liaient, l'évocation de leur parcours poétiques n'est jamais loin. Amitié et poésie sont indissociables. Par exemple, dans le texte « La guerre et Paris », Pablo Neruda revient sur les liens qu'il entretenait avec les deux poètes français.

La chance voulut que j'aie en France, et pour longtemps, comme amis intimes, les deux plus grands représentants de sa littérature : Paul Eluard et Aragon. C'étaient – ce sont toujours – deux curieux classiques de la désinvolture, que leur authenticité vitale situe au plus sonore de la forêt française. [...] Avec Paul Éluard, je pus souvent jouir du plaisir poétique de perdre mon temps. Si les poètes répondaient avec franchise aux enquêtes, ils révéleraient le secret : rien n'est plus beau que de perdre son temps. [...] Avec Paul je perdais la notion du jour et de la nuit qui s'écoulaient et je n'ai jamais su si nos propos avaient ou non de l'importance. Aragon, lui, est une machine électronique de l'intelligence, de la connaissance, de la virulence, de la rapidité éloquente. J'ai toujours quitté la maison d'Éluard en souriant sans savoir pourquoi. De quelques heures passées avec Aragon je ressors épuisé car ce diable d'homme m'a obligé à réfléchir. Les deux ont été d'irrésistibles et loyaux amis et leur grandeur antagonique est peut-être ce qui me plaît le plus en eux.¹

Au début de l'extrait, la formulation superlative relève de l'hyperbole. Les deux hommes seraient les deux plus grands hommes de lettre de France. On lit, tout comme dans la phrase suivante, l'admiration de Pablo Neruda. Lorsque Paul Éluard meurt en 1952, Pablo Neruda écrit le texte « Éluard le magnifique », on saisit alors toute l'admiration de Pablo Neruda ; il rend hommage à l'ami de longue date et célèbre le poète. Les extraits parlent d'eux-mêmes.

Mon camarade Paul Éluard est mort il y a peu de temps. Il était si complet et si massif que j'ai du mal et beaucoup de chagrin à m'habituer à sa disparition. [...] Sa poésie, si limpide, transparente comme les gouttes d'une ondée de printemps contre les vitres, aurait pu donner à croire que Paul était un homme apolitique, un poète opposé à la politique. Il n'en était rien. Il se sentait attaché par des liens solides au peuple de France, à ses causes et à ses luttes.

Il est très difficile pour moi d'écrire sur Paul Éluard. Je le verrai toujours vivant à mon côté, avec, brûlant dans ses yeux, cette profondeur électrique, cette profondeur bleue qui dominait tout et de si loin.

Il sortait du sol de France où lauriers et racines mêlent leur patrimoine parfumé. Toute sa personne était faite de pierre et d'eau et un liseron ancien y grimpeait, chargé de fleurs et de feux, de nids et de chants transparents.

« Transparent » est le mot exact. Sa poésie était cristal de roche, eau immobilisée dans son cours mélodieux.

Poète de l'amour zénithal, pur brasier de midi, il déposa son cœur au milieu de sa patrie dans les jours noirs de la défaite et il en sortit un feu décisif pour les batailles de la résurrection.

Il vint rejoindre ainsi, tout naturellement, les rangs du parti communiste. Pour Éluard, être communiste c'était confirmer par sa poésie et par sa vie les valeurs de l'humanité et de l'humanisme.

Il était mon ami de tous les jours et je perds sa tendresse qui constituait une partie de mon pain. Personne ne pourra me redonner à l'avenir ce qu'il emporte puisque sa fraternité active était l'un des luxes précieux de ma vie.

¹ Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, op. cit., p. 190-191. De la même manière, tout au long de *J'avoue que j'ai vécu* plusieurs textes laissent apparaître des moments de vie partagés ; voir en particulier les textes « À Paris, et avec un passeport », « Le vin et la guerre », « Fin de l'exil » ou encore « Le Winnipeg ».

Tour française, Paul, mon frère ! je me penche sur tes yeux fermés dont je continuerai à recevoir la lumière et la grandeur, la simplicité et la droiture, la bonté et le naturel que tu as implantés sur terre.¹

Si la relation amicale, fraternelle, est explicite, il est également intéressant de constater qu'à plusieurs reprises, c'est un portrait de lui-même que Pablo Neruda dresse à travers la description de son ami ; lui aussi est, plus que jamais à partir de 1936, attaché par des liens solides au peuple, « à ses causes et à ses luttes ». De même l'engagement communiste est aussi un point de rencontre entre les deux hommes. Enfin, Paul Éluard, tout comme Pablo Neruda mais aussi Louis Aragon « dépos[èrent] [leur] cœur au milieu de [leur] patrie dans les jours noirs ». C'est un itinéraire poétique commun qui lie les deux hommes et qui est à l'origine de leur amitié. À ce propos, une anecdote concernant Louis Aragon et Paul Éluard montre bien à quel point c'est le partage de la poésie qui les rassemble en temps de guerre. Dans le texte *Pour expliquer ce que j'étais*, écrit en 1943, Louis Aragon revient de façon allusive sur sa réconciliation toute récente avec Paul Éluard lorsqu'il explique à propos du texte qu'il est en train d'écrire : « je ne suivrai pas les étapes de la dissension qui se mit entre nous, qui nous sépara les uns de façon irrémédiable, les autres pour que l'histoire un jour nous rapprochât »². En effet, c'est bien la réaction poétique face à l'Histoire qui réunit les deux hommes qui ne s'étaient plus parlés depuis 1932 au moment où Louis Aragon s'était séparé du mouvement surréaliste à cause de son engagement dans le parti communiste. D'ailleurs, en marge du recueil *Les Yeux de la mémoire*, Louis Aragon évoque plus explicitement cette réconciliation.

C'est en 1943, à l'un des voyages illégaux qu'Elsa et l'auteur firent à Paris, qu'ils trouvèrent à la gare de Lyon, les attendant, Nusch et Paul Éluard. Il y avait douze ans, depuis la rupture de l'auteur de ce livre avec le groupe surréaliste, que les deux amis ne s'étaient rencontrés. Dans une maison du boulevard Morland, l'heure du couvre-feu arrivée, les deux couples restèrent ensemble, parlant de toute chose, renouant avec leur jeunesse, unis par un même sentiment qui dicta *Au rendez-vous allemand, La Diane française et Les Amants d'Avignon*.³

Ainsi, dans leur cas la guerre a été réconciliatrice. Pour en revenir à « Éluard le magnifique », une dernière tendance se détache de ce texte. Il s'agit de l'hommage poétique. Pablo Neruda retrace le parcours poétique de son ami en essayant de le qualifier au mieux : « Sa poésie était cristal de roche », faite de « chants transparents ». C'est une impression de pureté et de simplicité qui se dégage de ce commentaire sur l'œuvre éluardienne. On perçoit alors toute l'admiration mais aussi la connaissance de Pablo Neruda envers l'œuvre et la vie de son ami. De manière différente, mais pas pour autant moins explicite, c'est aussi en convoquant l'œuvre

¹ *Ibid.*, p. 414-416.

² Louis Aragon, *Pour expliquer ce que j'étais*, Paris, Gallimard, 1989, p. 46.

³ *Ibid.*

de Pablo Neruda que Paul Éluard lui rendra hommage dans ses poèmes, et notamment dans « Dialogue » où l'utilisation de la citation évoque le partage d'une poétique, mais démontre aussi un profond respect et une admiration pour l'œuvre nérudienne.

Hommages poétiques

Si *J'avoue que j'ai vécu* nous permet de prendre la mesure des relations qui existaient entre les trois poètes, les poèmes eux-mêmes grâce à différentes pratiques intertextuelles attestent de ces relations et parviennent à les rendre tangibles pour le lecteur actuel. Louis Aragon consacre deux ensembles de poèmes à Pablo Neruda. Le premier, « Le Romancero de Pablo Neruda » est inclus à la fin du *Nouveau Crève-cœur* et publié en 1948. Plus tard, en 1966, alors que Louis Aragon se détache de son engagement communiste qu'il partageait avec son ami, il écrit *L'Élégie à Pablo Neruda* qui lui permet non seulement de lui rendre hommage mais aussi de dresser un portrait de lui-même au miroir de son ami.

Pablo mon ami le temps passe et déjà s'effacent nos voix
On n'entend plus même un cœur battre
Tout n'était-il que ce qu'il fut tout n'était-il que ce qu'on voit
Tout n'était-il que ce théâtre
Peut-on vraiment se contenter de la couleur de cruauté
Où vivre semble au mieux survivre
Où nous aurons au mieux été des enchanteurs désenchantés
D'avoir chanté pour or le cuivre

Pablo mon ami qu'avons-nous permis
L'ombre devant nous s'allonge s'allonge
Qu'avons-nous permis Pablo mon ami
Pablo mon ami nos songes nos songes¹

Dans ces quelques vers, les deux poètes semblent ne faire qu'un. Leurs itinéraires se confondent. Comme l'explique Olivier Barbarant, « les vers allongés, démembrés, la langue palpitante donnent à entendre certain naufrage du siècle, dans une élégie à la hauteur de ses désastres et de ses désarrois. »² Le ton est tout autre dans le « Romancero de Pablo Neruda » sur lequel nous nous concentrerons ici. Dans cet ensemble de poèmes, la « Complainte de Pablo Neruda » se fait narrative pour retracer le parcours poétique du poète. Nous étudierons ici sur la deuxième section du texte dans la mesure où elle est consacrée à l'engagement durant la guerre d'Espagne.

À Madrid il est consul
En trente-six quand le feu
Change sur la péninsule

En ciel rouge le ciel bleu
Le sang couvre dans Grenade

¹ Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. II), *op. cit.*, p. 1075.

² *Ibid.*, p. 1592.

Le parfum des orangers
Quand s'éteint la sérénade
Du rouge-gorge éborgé

C'est la fin des pigeon-vole
Le vent nouveau maria
Dans la romance espagnole
Au Cid Pasionaria

Une voix américaine
S'est mêlée aux musiciens
Et dit l'amour dit la haine

Dit la mort des miliciens

Toi qui racontais aux mères
Comment meurent leurs enfants
Neruda la graine amère
Mûrit dans l'air étouffant

Te voici tel que toi-même
Là-bas le Chili t'attend
Il grandit dans l'anathème
Le chanteur de quarante ans¹

Le poème retrace *España en el corazón*. Louis Aragon fait explicitement référence dans la première strophe à « Madrid (1936) ». Dans la strophe suivante, l'évocation du « sang », de « Grenade » et du « rouge-gorge éborgé » suffit à renvoyer à la mort de Federico Garcia Lorca et au poème « *Explico algunas cosas* » dans lequel le poète s'adresse à son ami récemment assassiné. La quatrième strophe résume l'entreprise de Pablo Neruda. Il « dit [son] amour » pour le pays assiégé et le peuple en guerre et sa « haine » pour les envahisseurs. Enfin, le dernier vers fait le lien avec la strophe suivante et tous deux convoquent le poème « Chant aux mères des miliciens morts ». Si dans ce poème Louis Aragon commente seulement l'œuvre du poète chilien, dans le poème précédent, l'utilisation du « nous » pose question.

Quand d'abord nous l'entendîmes
L'air était profond et doux
Un instrument anonyme
Préluait on ne sait d'où

Naïfs entre deux éclipses
Des paroles pour complots
Sans craindre l'apocalypse
Nous jouions avec les mots

Le ciel était de velours
Incompréhensiblement
Le soir tombe et les beaux jours
Meurent on ne sait comment

Si bas que volât l'aronde
Dans le ciel de par ici
La plus belle voix du monde
Effaçait les prophéties²

Dans la première strophe il semble évident que la première personne du pluriel renvoie à une communauté de poètes français, dont faisait partie Louis Aragon, qui ont découvert la poésie nérudivienne avant l'apparition de la guerre. Or, dans le dernier vers de la seconde strophe le doute s'immisce quant à la première personne du pluriel. Elle peut bien sûr renvoyer à la même communauté de poètes français évoqués précédemment mais elle peut aussi inclure Pablo Neruda et renvoyer à son itinéraire poétique dans lequel Louis Aragon se retrouve. Louis Aragon, Paul Éluard et Pablo Neruda le reconnaissent eux-mêmes, ils ont tous « jou[é] avec les mots » avant que « Le soir tombe et les beaux jours / Meurent on ne sait comment ». Louis Aragon évoque ici la rupture que constitue la guerre. Cette idée de rupture est reprise dans les

¹ Louis Aragon, *Le Nouveau Crève-cœur*, Paris, Gallimard, 2013, p. 174-175.

² *Ibid.*, p. 173-174.

vers suivants extraits du poème « Le Bouvreuil du Chili » : « Neruda mon ami dans l'ère des chimères / Tu trouvais notre cœur par d'étranges chemins / Puis tes chants se sont faits terriblement humains / À Madrid où ton cœur fut la dernière pierre »¹. Enfin, avec le vers construit sur le superlatif, « La plus belle voix du monde », Louis Aragon laisse transparaître toute son admiration pour le poète. De la même manière dans la section « Les Cadeaux de Pablo Neruda » Louis Aragon rend hommage à l'œuvre poétique de son ami tout en reconnaissant l'influence de son œuvre sur la sienne. Cette partie est composée de deux poèmes. Dans le premier, « La Boîte à papillons », ce sont les cadeaux formels que le poète énumère à travers la répétition en début de strophe de l'adresse « tu m'as donné »². C'est tout un imaginaire poétique, les associations telles que « la couleur du bruit » ou encore « la boue jaune » mais aussi « les papillons lyriques » et « Leurs corsets gris par l'épingle tenus » qui ont marqué la poésie aragonienne. Enfin, le second cadeau de Pablo Neruda c'est « España en el corazón ».

Six lignes de travers une pluie sur les fleurs
 Le nom de Neruda d'une encre sans couleur
 Et pour nous dédié le cœur de Delia
 Un livre de vers qu'on m'a rendu il y a
 Huit jours Il y a huit jours lorsque la nouvelle
 Nous est venue ami de ton danger mortel
 On m'a rendu ce livre en trente-neuf volé
 Plein de tampons La couverture déchirée
 D'une bibliothèque d'histoire où le mirent
 Je ne sais quels bourreaux ni quels tueurs le lurent
 Seul de tous les bouquins que ces gens-là m'ont pris

Ainsi te revoilà parmi nous à Paris.³

Au cœur du poème, le vers « On m'a rendu ce livre en trente-neuf volé », et au cœur du vers, « ce livre » fait référence à *España en el corazón*. On pourrait pousser l'analogie encore plus loin en considérant la place centrale qu'a joué le livre de Pablo Neruda pour Louis Aragon, notamment pendant la guerre. D'ailleurs, le vers met en relation le livre avec l'année 1939 ; le début de la Seconde Guerre mondiale. Et si le recueil de Pablo Neruda a été volé à cette époque, c'est bien parce que dans un contexte de guerre on lui reconnaît un certain pouvoir. Dès lors, si la restitution de ce livre donne lieu à un poème, on se rend alors compte de l'importance de Pablo Neruda pour Louis Aragon mais aussi pour un groupe d'intellectuels plus large. Le « nous » dans le vers « Ainsi te revoilà parmi nous à Paris » fait allusion à ce groupe. D'ailleurs, il est intéressant de constater que ce vers fait écho à la fuite de Pablo Neruda en 1948 vers la

¹ *Ibid.*, p. 181.

² Louis Aragon, *Le Nouveau Crève-cœur*, *op. cit.*, p. 179-180.

³ *Ibid.*, p. 180.

France alors qu'il est menacé de mort dans son pays. Cette fuite, Pablo Neruda l'évoque également dans *J'avoue que j'ai vécu*. Dans le texte « À Paris et avec un passeport », il écrit : « Mettre mes papiers en règles ne fut pas chose facile. Aragon et Paul Éluard m'aidaient de leur mieux. En attendant, il me fallait vivre dans une situation semi-clandestine. »¹ Si Pablo Neruda fait explicitement référence à Louis Aragon et Paul Éluard, il n'est pas possible de dire avec certitude que la troisième personne du pluriel dans le poème de Louis Aragon fasse référence, entre autres, à Paul Éluard mais cela est fort probable. On retrouverait alors ici notre triangle amical et poétique.

2. Guerre et intertextualité

Une poétique de l'engagement commune

Ce qui est frappant lorsque l'on lit les poèmes de guerre, c'est la récurrence de la première personne du pluriel que nous avons pu analyser à plusieurs reprises dans notre étude. Les poèmes semblent rédigés, malgré leurs différences, par une communauté de poètes au sein de laquelle la voix singulière de l'auteur tend à s'effacer au profit d'une voix collective, plus forte. Cette idée d'une communauté prédomine dans la poétique des poèmes de guerre. Tout d'abord, cela peut paraître anodin, mais en préfaçant les œuvres de Paul Éluard et de Pablo Neruda, Louis Aragon s'immisce dans l'*Espagne au cœur* et les *Poèmes politiques*. D'un point de vue strictement matériel, la présence du nom « Louis Aragon » dans les deux recueils, parce qu'il renvoie à un poète ayant une œuvre, permet de convoquer son travail. De même, la présence sur la première de couverture de la première édition française, de la mention : « Collection de l'Association Internationale des écrivains » permet la mise en relief d'une communauté. L'œuvre particulière de Pablo Neruda trouve alors sa place dans un ensemble. Ensuite, une relation de commentaire s'établit entre la préface et le texte et l'on voit alors se mettre en place une certaine connivence entre les deux auteurs. Ce point de rencontre est tel que, comme nous l'avons vu avec la préface de l'*Espagne au cœur* dans la première partie de notre étude, la préface prend des allures d'art poétique partagé par l'auteur des poèmes et l'auteur de la préface. D'ailleurs, la poétique nerudienne est si importante pour l'auteur français qu'il donne au texte de Pablo Neruda un rôle dans la littérature mondiale.

¹ Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, op. cit., p. 286.

C'est assez expliquer le choix qui a été fait ici de ce livre de peu de pages, comme d'une préface gigantesque à la littérature du monde entier.¹

Louis Aragon reconnaît ainsi l'importance qu'aura le texte de Pablo Neruda sur sa propre œuvre puisque selon lui ce recueil devrait influencer sur toute la littérature. D'ailleurs, Olivier Barbarant revient sur cette influence particulière : « [d]u point de vue poétique aussi, 1936 fut la répétition générale de 1939 : Aragon sut le premier s'en souvenir, et s'en inspirer. »² Ainsi, on saisit à quel point l'œuvre de Pablo Neruda pendant la guerre devient un modèle pour les poètes français. Il est inclus dans une communauté qui partage sa poétique. À cet égard il est intéressant de s'interroger sur un choix de traduction à propos du poème original « *Explico algunas cosas* ». Dans ce poème qui est véritable art poétique dans lequel le poète explique son changement de pratique à la vue du réel transformé par la guerre, le poète s'exprime en son nom à la première personne du singulier. On retrouve d'ailleurs cette première personne du singulier dans le titre même du recueil. Or, dans l'édition française du recueil en 1938, Louis Parrot traduit le titre original du poème par « Expliquons-nous ». On observe donc un déplacement de la première personne du singulier à la première personne du pluriel. Toutefois, dans le poème le « je » est respecté. Si cette première personne du pluriel peut être comprise comme étant une adresse du poète à ses ennemis, il semble toutefois très plausible que la traduction du « je » en « nous » renvoie explicitement au partage de l'art poétique énoncé par Pablo Neruda. Louis Parrot inclue dans le poème, par le biais du titre les poètes tels que Louis Aragon qui partagent la poétique énoncée par Pablo Neruda et son engagement.

Dans le poème « Dialogue »³, qui fait partie du recueil *Poèmes politiques* publié en 1948, l'influence de Pablo Neruda sur l'œuvre éluardienne est particulièrement perceptible. Paul Éluard fait entendre la voix de Pablo Neruda à travers la sienne. Il est intéressant de voir de quelle manière l'interaction voulue par le poète se met en place. Dans le texte, l'échange est symbolisé par l'alternance des strophes et leur typographie. Comme c'est d'ailleurs indiqué à la fin du poème, « Les passages en italique sont extraits des poèmes de Pablo Neruda. »⁴ Chacune des strophes écrites par Paul Éluard appelle un extrait de l'œuvre nérudienne. Si le dialogue implique une séparation de la parole, le lecteur ressent ici à travers cet échange une impression d'unité. Au début du poème, le vers « *Venez voir le sang dans les rues* » vient conclure la strophe qui précède en lui donnant, grâce à la concision, beaucoup de force. Les

¹ Pablo Neruda, *L'Espagne au cœur*, éd. cit., p. 9.

² Olivier Barbarant, *Aragon, la mémoire et l'excès*, Champ Vallon, 1997, p. 11.

³ Paul Éluard, *Poèmes politiques*, Paris, Gallimard, 1948, p. 49-50.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

strophes 9 et 10 mettent en place un jeu de miroir, on observe une continuité thématique et structurelle. Dans les deux strophes, l'espoir vient répondre au « matin [ajourné] », et à « l'angoisse et la mort ». De même, c'est la voix des poètes que l'on entend dans les deux strophes grâce à l'interjection. On observe ainsi la création d'un phénomène d'écho entre les deux strophes. Cet effet de miroir est significatif, les deux poètes partagent une même pratique de la poésie. *España en el corazón* est ostensiblement présent dans le poème ; d'ailleurs la première citation fait référence au poème métatextuel « *Explico algunas cosas* ». Cette visibilité de *L'Espagne au cœur* nous permet alors de mesurer l'importance de la poétique nérudienne de l'engagement pour Paul Éluard. La citation devient alors la matérialisation d'une pensée politique et poétique commune. À propos de la citation, Louis Aragon explique dans un texte théorique que la citation, « l'introduction de la pensée d'un autre, d'une pensée déjà formulée, dans ce que j'écris, »

Belle invention est couverte de honte
Mémoire d'or est enrobée de plomb
Amour glorieux est jeté hors du lit
Noble nature est souillée par des nains

Venez voir le sang dans les rues

Sommes plusieurs à refuser
Que le soleil soit un couteau
Et que la mer soit un poison
Sommes nombreux à vouloir vivre

*Rien ni même la victoire
Ne comblera le vide terrible du sang :
Rien, ni la mer, ni les pas
Du sable et du temps
Ni le géranium brûlant
Sur la sépulture.*

Trop d'entre nous ont quitté la vie
Par espoir d'un monde meilleur
Trop d'innocents sûrs de leur droit
Je leur souris ils me sourient

*Un visage aux yeux morts surveille les ténèbres
Son épée est gonflée d'espérances terrestres*

Gravité de sens et de sexe
Vaisseau de matière subtile
Nous sommes sur un seul rameau
Feuilles et fruits pour servir l'arbre
Seul exercice la bonté
Seule manœuvre la raison
Avec ses mille et mille oiseaux
Portés de planète en planète

*Fils préférés de la victoire, tant de fois tombés,
Aux mains tant de fois effacées*

Toujours le mot victoire ô mon cœur j'ai confiance
Image des images le matin s'ajourne
Mais il est là déjà puisque nous en parlons
Rêve soleil nocturne a le poids de toujours

*O ! mères traversées par l'angoisse et la mort,
Regardez le cœur du noble jour qui naît
Et sachez que vos morts sourient de cette terre
Et que leurs poings levés tremblent au-dessus du blé*

Je veux faire fleurir la rondeur cramoisie
Du ciel sur terre et de la possession
Haine n'est rien amour s'inscrit au double
Quand l'un faiblit les deux se décolorent

*J'ai vu avec ces yeux que j'ai, avec ce cœur qui regarde,
J'ai vu arriver les combattants clairs, les combattants dominateurs
De la svelte, de la dure, de la mûre, de l'ardente brigade de pierre.*

Que le plus clair courage éclaire le langage
Homme traqué devient la perfection future.

est un « acte conscient, [une] démarche décidée ».¹ Et c'est bien un « acte conscient » qu'opère Paul Éluard dans *Poèmes politiques* où l'usage de la citation permet d'affirmer et d'afficher la portée politique, au sens large du terme, de son poème et de son recueil. C'est un moyen de mettre en exergue sa poétique tout en rendant hommage à son ami. On retrouve alors la mise en place d'une communauté par le biais de l'intertextualité, communauté qui partage une même poétique. Les vers que nous avons mis en valeur dans le poème font allusion à cette communauté liée par le partage de la même poétique. Dans les vers « Image des images le matin s'ajourne / Mais il est là déjà puisque nous en parlons » le poète rappelle le pouvoir de la poésie. Alors que le matin disparaît la poésie, parce qu'elle en parle, le fait apparaître. On rejoint alors le pouvoir performatif et la capacité à faire espérer de la poésie. Cette poésie conçue comme un vecteur d'espoir est pratiquée par les deux poètes, c'est ce qu'évoque la première personne du pluriel. De plus, cette personne peut directement faire écho au poème que nous étudions dans le sens où ce texte est déjà un dialogue. Il suppose alors déjà l'existence d'un ensemble. Ainsi, souligner l'importance de la poésie, c'est déjà ici affirmer l'importance d'une communauté de poètes animés par la même poétique. On retrouve le même sentiment d'univocité de la poésie dans les vers « Nous sommes sur un seul rameau / Feuilles et fruits pour servir l'aube ». Une fois de plus le « nous » mais aussi l'expression « feuilles et fruits » mettent en exergue l'union des poètes. Cette impression d'union est d'autant plus forte que les poètes sont « sur un seul rameau » et veulent servir le même but. L'arbre peut ici renvoyer allégoriquement à la vie. C'est donc bien une poétique commune que les poètes revendiquent. À cet égard il est particulièrement intéressant de convoquer les deux avant-dernières strophes du poème. Dans ces deux strophes, les voix des deux poètes, *a priori* distinctes, des deux poètes se font entendre à travers la première personne du singulier. Le dialogue suppose l'altérité, or ce qui est particulièrement puissant ici c'est que cette altérité se transforme en unité. Chaque poète, par l'intermédiaire du « je » s'exprime en son nom, mais leurs voix se rejoignent pour dire une même conception de la poésie. Si l'union explicite dans ce poème de Pablo Neruda et de Paul Éluard permet déjà d'affirmer l'existence d'une communauté, on se rend vite compte qu'elle se veut beaucoup plus ouverte. Dans la troisième et quatrième strophe, les débuts de vers, « Sommes plusieurs », « Sommes nombreux » proposent un élargissement. Si ces expressions englobent la voix nérudienne que l'on retrouve dans la strophe qui suit, elles dépassent le duo. Dès lors, Paul Éluard dialogue avec Pablo Neruda, c'est pour lui un moyen de partager sa poétique, mais il dialogue aussi avec un ensemble de poètes beaucoup plus large qui partagent

¹ Louis Aragon, *Les Collages*, Paris, Herman, 1993.

une même conception de la poésie. Ce poème, postérieur à la guerre, illustre la portée de l'intertextualité mais nous verrons ensuite que l'intertextualité, parce qu'elle permet entre autres d'affirmer l'adhésion à une même poétique pendant la guerre devient un choix stratégique, qui cherche l'efficacité.

Ainsi, il paraît évident que l'œuvre nérudienne joue un rôle particulier sur la littérature française pendant la guerre. Toutefois, cette influence est double. En effet, on apprend que l'œuvre nérudienne est aussi imprégnée des valeurs portées par la littérature française.

L'« aspiration humaine et transcendante à la liberté »¹

Pablo Neruda écrit en 1937 un texte qu'il prononcera le 2 juillet de la même année à Paris, au Congrès des Nations Américaines. Intitulé *Influence de la France et de l'Espagne sur la littérature hispano-américaine* et rédigé, *a priori*, en français ; le texte sera ensuite édité dans la capitale française par les « Cahiers de politique étrangère » alors dirigés par Gabriel-Louis Jaray². Si les deux poètes français que nous avons étudiés sont influencés par la poésie nérudienne, cette dernière semble aussi être profondément marquée par la France et sa littérature.

Il m'est impossible de préciser dans quelle profonde mesure le sang et la lettre de France ont pénétré, non notre littérature, notre vie, jusqu'à quel point ils ont ému toutes les syllabes, toutes les cadences de notre jeune langage américain et ajouté à notre sens – acceptation et interrogation – de l'universel. La France a dynamisé notre souche espagnole ; elle a bâti comme un empire aux feuilles noir sur blanc palpitantes, que parcourt un vaste réseau d'idées et d'illuminations, et qui porte l'éternel message de sagesse et de justice où s'exprime l'aspiration humaine et transcendante à la liberté.³

Le texte s'ouvre sur ces deux phrases et d'emblée on comprend l'importance de la France, et pas seulement de sa littérature, sur la littérature hispano-américaine. Cette influence s'applique non seulement sur le « langage », sur les « syllabes » et les « cadences », mais aussi et surtout sur les « idées ». Dès lors ces idées se transforment en valeurs, pour certaines fondamentales à savoir la sagesse, la justice, et la liberté. Ainsi, le poète reconnaît l'importance des valeurs portées par la France et sa littérature à tel point que « [l]a vérité française est plus vraie pour nous que pour toute autre : [...] c'est que nous la savons plus dynamique et plus sensible, plus

¹ Pablo Neruda, *Influence de la France et de l'Espagne sur la littérature hispano-américaine*, Paris, Caractères, 1997, p. 15.

² *Ibid.*, dans la préface de cette édition, Claude Couffon revient sur les conditions exactes de l'émergence de cette « brochure ».

³ *Ibid.*, p. 15.

riche de vérité universelle, plus proche de la vérité du demain. »¹ Ainsi, c'est en même temps la justesse, l'universalité et les valeurs humanistes que Pablo Neruda retrouve dans la France et sa littérature. Ces valeurs sont essentielles.

Je vous ai donc montré [...] le triple courant d'amour, de liberté et de rêve que la France répand sur notre Nouveau-Monde. Jamais les eaux ne s'en sont épuisées. Or le parfum de la fantaisie et de la découverte ne tient pas seulement dans trois vases ; il déborde et inonde les creux sur toute la surface et dans toute la profondeur de notre vie. [...] à l'origine et à tout instant, la France fournit à nos lettres l'essentiel, à savoir : la foi dans la communauté des hommes, la liberté et le respect de la liberté.²

À travers la métaphore liquide, Pablo Neruda montre à quel point la littérature hispano-américaine est imprégnée de la France. Non seulement elle « déborde et inonde » la littérature mais aussi « toute la profondeur de notre vie » ; elle devient intime à l'écrivain, au poète. Mais elle est également chère au poète dans le sens où elle fournit aux textes littéraires « l'essentiel », ce sans quoi les textes n'auraient pas de raison d'être, « à savoir : la foi dans la communauté des hommes, la liberté et le respect de la liberté ». La liberté est un *leitmotiv* du texte de Pablo Neruda, « la liberté et le respect de la liberté » sont les notions les plus importantes dans la littérature. Ainsi, cet extrait prend des airs d'art poétique, Pablo Neruda rappelle l'importance et même le caractère primordial de la présence des valeurs humanistes et de la liberté dans les textes. On comprend alors que la poésie doit être présente en temps de guerre pour ce qu'elle incarne, parce que c'est « l'avenir de l'esprit et de la culture »³ menacés qui se joue au cœur du poème. Ainsi, même si ce texte est postérieur à l'écriture d'*Espagne au cœur*, il est directement en lien avec lui et son auteur. « Écrivains d'Amérique, nous connaissons l'inépuisable et généreuse veine du victorieux esprit français ». Ici, Pablo Neruda se fait le porte-parole des écrivains dont lui-même fait partie. Dès lors, la première personne du singulier prend la forme du pluriel. *Influence de la France et de l'Espagne sur la littérature hispano-américaine* met en relief la dimension intertextuelle implicite de l'œuvre nérudienne et dans notre cas de *España en el corazón*. On rejoint alors cette réflexion de Julien Gracq sur la littérature : « Tout livre en effet se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres »⁴. Pablo Neruda avait déjà utilisé cette même métaphore nourricière : « vos doux cieus ont mûri les fruits qui enrichissent nos vastes espaces de leur abondance et de leur

¹ *Ibid.*, p. 22.

² *Ibid.*, p. 21-22.

³ Nous traduisons Pablo Neruda dans *Obras completas* (t. IV), *op. cit.*, p. 387. Version originale : « [...] *al situarme en la guerra civil al lado del pueblo español, lo he hecho en la consciencia de que el porvenir del espíritu y de la cultura de nuestra raza depende directamente del resultado de esta lucha.* ».

⁴ Julien Gracq, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 82.

suc. »¹ Ainsi, le témoignage de Pablo Neruda se nourrit explicitement de ce « que lui fournit la vie », de ce que le poète voit, mais il est aussi la conséquence directe de plusieurs influences souvent implicites mais qui prennent une place primordiale dans l'œuvre.

C'est à travers le réinvestissement constant des valeurs universelles et humanistes que les poètes entendent rendre leur poésie efficace. Pablo Neruda est convaincu du pouvoir de la culture et veut défendre la « vraie culture » à tout prix face à celle mise en avant par le régime : « N'oublions pas qu'après l'assassinat de Federico García Lorca, sur la place de Grenade, il y eut un feu et des milliers d'exemplaires du *Romancero gitano* furent brûlés avec les écrits inédits du poète. »² La guerre représente une véritable menace pour le maintien de la culture. En 1937, alors qu'il s'est réfugié à Paris, il écrit dans « *Nuestra España* » ces lignes :

Al lado de ellos, haciendo el mismo papel de los militares felones, veríamos la hez literalizante de España, los novelistas pornógrafos, y algunos traidores profesionales como Mazañón, hacer alguna apariencia de actividad intelectual. Pero los verdaderos, el conjunto de investigadores, maestros, bibliotecarios, ensayistas, novelistas, poetas, pintores, escultores, grabadores, estaría muerto o desterrado. La barbarie y la muerte reinarían en España.

*Pero no pasarán. Y los rifleros del pueblo al defender su vida defienden las bibliotecas y los museos, y nos defienden a nosotros, escritores de lengua española. Al defender sus ciudades defienden el intelecto de nuestra raza madre.*³

À côté d'eux, faisant le même travail que les militaires félons, nous verrions la bourbe littéraire d'Espagne, les novélites pornographes, et quelques traîtres professionnels comme Mazañón, avoir en apparence, une activité intellectuelle. Mais les vrais, l'ensemble des chercheurs, des maîtres, des bibliothécaires, des essayistes, des nouvellistes, des poètes, des peintres, des sculpteurs, des graveurs, serait mort ou exilé. La barbarie et la mort régnerait en Espagne.

Mais ils ne passeront pas. Et les réflexes du peuple, en défendant sa vie défendent les bibliothèques et les musées, et nous défendent à nous, écrivains de langue espagnole. En défendant leurs villes ils défendent l'intellect de notre race mère.⁴

Le poète est persuadé qu'il faut se battre pour le maintien de la culture et de la pensée intellectuelle parce qu'elle porte, nous l'avons vu avec *Influence de la France et de l'Espagne sur la littérature hispano-américaine*, des valeurs humanistes et une aspiration à la liberté. Les lieux de savoirs sont aussi chers à Pablo Neruda qu'ils le sont pour Louis Aragon. Dans la « Chanson de l'Université de Strasbourg », ce dernier écrit les vers suivants.

Enseigner c'est dire espérance
Étudier fidélité
Ils avaient dans l'adversité
Rouvert leur Université
À Clermont en plein cœur de France

Maître du haut savoir ancien

¹ Pablo Neruda, *Influence de la France et de l'Espagne sur la littérature hispano-américaine*, op. cit., p. 16.

² Nous traduisons Pablo Neruda, *Obras completas* (t. IV), op. cit., p. 387. Version originale : « *No olvidemos que después del asesinato de Federico García Lorca, en la plaza de Granada se hizo una hoguera y se quemaron miles ejemplares del Romancero gitano y todos los papeles inéditos del poeta.* »

³ Pablo Neruda dans *Obras completas* (t. IV), op. cit., p. 388.

⁴ Nous traduisons.

Jeunes gens aux regards de juges
Vous préparez dans ce refuge
Les lendemains du grand déluge
Quand Strasbourg reverra les siens¹

« Enseigner c'est dire espérance » : ce seul vers affirme la foi profonde du poète dans la culture. Comme Pablo Neruda l'indiquait à la fin des années trente, l'Université, lieu de savoir est aussi le lieu de la vraie pensée intellectuelle qui n'est pas pervertie ; en cela c'est bel et bien un « refuge » qu'il est essentiel de préserver pour l'avenir. Une fois de plus les voix de Pablo Neruda et de Louis Aragon se complètent et convergent vers la même idée. C'est aussi, nous le verrons, par le biais de l'intertextualité de son œuvre pendant la guerre que Louis Aragon entend défendre la culture menacée. Paul Éluard prend aussi part à cette défense de la culture. Pendant la Seconde Guerre mondiale, plusieurs noms de la littérature luttent pour ne pas laisser « l'esprit français » aux mains des écrivains qui s'accommodent de l'ennemi.² C'est donc la Résistance intellectuelle qui se met en place.

La lutte pour la réappropriation de l'« esprit français » sera la bannière de la Résistance intellectuelle, des communistes aux catholiques, en passant par la génération humaniste qui découvre le sentiment patriotique. Elle rend possible l'alliance entre communistes et non-communistes, qui caractérise le recrutement clandestin. « *La pensée française doit redevenir légale en France* », clame la revue communiste clandestine *La Pensée libre* en février 1941. « Nous sauverons par nos écrits l'honneur des Lettres françaises. Nous fustigerons les traîtres vendus à l'ennemi [...]. Nous défendrons les valeurs qui ont fait la gloire de notre civilisation », déclare le manifeste du Front national des écrivains, futur Comité national des écrivains.³

La place de Louis Aragon et de Paul Éluard dans cette lutte est centrale. En effet, « sur une idée de Jean Paulhan, d'Aragon et d'Elsa Triolet, Éluard participe à la création du Comité National des Écrivains (CNE) clandestin »⁴. Ainsi, alors que Louis Aragon prend la direction de ce comité en zone sud, Paul Éluard succède à Jacques Decour à la tête du CNE en zone occupée. Louis Aragon, Paul Éluard et Pablo Neruda s'engagent pour le maintien de la culture et de la littérature dans une situation de guerre parce qu'elle est, selon eux, porteuse des valeurs humanistes.

Le *textus*, meilleure arme contre la guerre ?

Nous avons pu nous en rendre compte à plusieurs reprises, l'œuvre poétique pendant la guerre est riche de références intertextuelles. Que ces références soient strictement

¹ Louis Aragon, *La Diane française* suivi de *En étrange pays dans mon pays lui-même*, op. cit., p. 61

² Gisèle Sapiro, « Le choix des armes : « l'esprit français » en jeu », *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 60-69.

³ *Ibid.*, p. 67-68.

⁴ René Levy, *Les écrivains français sous l'Occupation 1940-1944. Pages arrachés et brûlots mortels*, op. cit., p. 147.

intertextuelles ou hypertextuelles¹, faisant écho à des intertextes religieux, juridiques, populaires ou littéraires, elles font à part entière partie de la poétique des poèmes de guerre. Si l'intertextualité peut être dénonciatrice et permettre au poème de guerre de construire sa poétique en opposition à certaines théories littéraires, ces références peuvent aussi être plus positives. Ainsi, Louis Aragon mobilise toute la culture et la littérature antérieure dans ses poèmes de guerre pour que ceux-ci soient efficaces et puissent défendre la culture comme le souhaite Pablo Neruda. Enfin, nous étudierons une autre pratique intertextuelle. Lorsque le poème de guerre fait écho à un autre poème de guerre, c'est une communauté qui se met en place et qui permet de tisser, d'un texte à l'autre, un rempart efficace contre la guerre.

Louis Aragon, conscient qu'il faut défendre la culture française, mobilise dans les *Yeux d'Elsa* toute une tradition littéraire. « Aragon réinvente, ressuscite, mobilise tous les trésors de la poésie française. »² C'est principalement la littérature du Moyen Âge qui est présente dans le recueil. Le poète s'en explique dans le texte « La leçon de Ribérac ou l'Europe française » d'abord publié en 1941 dans la revue *Fontaine* avant de rejoindre *Les Yeux d'Elsa*.

On me dira qu'il y a des tâches plus pressantes que l'étude de Chrétien de Troyes et des poètes de notre XII^e siècle, et j'en conviens sans peine. [...] Ils n'ont point sans doute comme moi foi profonde en l'efficacité de la connaissance, mais aussi, et sans doute ai-je à les rassurer, verront-ils dans mes propos je ne sais quelle fuite vers le Moyen Âge, quelle diversion qui serait, je m'empresse de le dire, une véritable récréance aux jours que nous vivons.³

Ainsi, le poète ayant une « foi profonde en l'efficacité de la connaissance », on comprend alors pourquoi son œuvre est riche de références intertextuelles. Elles ont un véritable bénéfice, elles confèrent au poème un certain pouvoir « car la seconde moitié du XII^e siècle français est grande pour autre chose, et pour autre chose nous est à cette heure terrible le réconfort, le viatique nécessaire et grisant. »⁴ Mobiliser toutes ces références c'est tout d'abord, dans une période où la France et sa littérature sont maltraitées, réaffirmer la place et la grandeur de la littérature française dans le monde.

[M]on esprit s'était vu tout occupé de cette période extraordinaire qui couvre la fin du règne de Louis VII et la première part du règne de Philippe Auguste, et qu'on a pu appeler l'âge d'or de la littérature française médiévale. Alors, toutes les valeurs qui domineront, créeront l'expression occidentale, jusqu'à l'époque moderne, surgissent en France, dans ce creuset merveilleux où tant de fois les invasions vinrent mêler leurs laves.⁵

¹ Nous empruntons ici à Gérard Genette sa typologie établie dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

² Robert Sabatier, « Nés du surréalisme », *Histoire de la poésie française. Tradition et Évolution* (t. II), *op. cit.*, p. 347.

³ Louis Aragon, « La Leçon de Ribérac ou l'Europe française », *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵ *Ibid.*, p. 119-120.

Son rayonnement est encore exprimé lorsque Louis Aragon revient sur « la morale courtoise » développée au Moyen Âge. « Cette morale de l'amour est vraiment le prélude des idées qui feront plus tard de la France le flambeau du monde. »¹ Louis Aragon va même plus loin à la fin du texte « La leçon de Ribérac ou l'Europe française » où la France apparaît comme étant la source de la littérature.

Enfin, il me semble, à cette heure de la France, essentiel de se souvenir de quelques vérités : on les trouvera, par exemple, dans le précieux ouvrage d'Alfred Jeanroy, écrit en 1889, réédité en 1925, où ce remarquable savant a démontré, par le recensement des thèmes lyriques dans la poésie en Italie, en Allemagne, au Portugal, que tous ces thèmes avaient existé en France dès le Moyen Âge, c'est-à-dire que la France est la mère de la poésie européenne, imitée de nos poètes. Et à nos vassaux en poésie j'ajouterai l'Angleterre : il faut se rappeler non seulement que c'est en France que l'Angleterre a trouvé Arthur, son roi de légende, et que sa poésie est avant tout arthurienne, mais que dans *Roméo et Juliette*, ce sommet de l'art shakespearien, l'instant de l'émotion la plus haute est l'instant où Roméo à l'aube doit quitter Juliette. Or, cette aube est une « aube » française, comme on appelle les chansons de séparation qu'au XII^e siècle cultivèrent nos poètes, le rossignol et l'alouette qui y chantent sont des oiseaux de France, et la plus belle scène d'amour que les hommes aient inventée, n'est que la reprise d'un thème français, cent fois chanté pendant notre XII^e siècle.²

En réaffirmant le rôle que la littérature française a joué dans le monde, le poète évoque de la même manière les raisons pour lesquelles elle doit persister. Elle est porteuse d'un message presque universel. Louis Aragon et Pablo Neruda se rejoignent sur ce point. En effet, nous l'avons vu, dans *Influence de la France et de l'Espagne sur la littérature hispano-américaine*, Pablo Neruda reconnaît l'importance de la littérature française. Si Louis Aragon, en réinvestissant la poésie du XII^e siècle affirme la grandeur passée de la France, il invite aussi le lecteur à avoir une lecture analogique : « C'est au XII^e siècle que dans la poésie apparaît pour la première fois le sens français, le patriotisme des mots, qui parle de notre pays avec toutes les câlineries de l'amour. »³ Et c'est bien « le patriotisme des mots », l'exaltation du « sens français » que recherche le poète. La référence à Camoëns dans les poèmes et à Virgile dans la préface convoque dans ce sens l'épopée. « *Arma virumque cano* », la préface des *Yeux d'Elsa* commence par le premier vers de l'*Énéide*. Ces références sont riches de sens, c'est - pour emprunter un titre de poème à Louis Aragon lui-même - « [p]our un chant national » que ces références sont importantes. La référence à l'épopée et à la littérature médiévale est symbolique mais ce ne sont pas les seules références intertextuelles que Louis Aragon mobilise. Dans le poème « Les belles » du *Cantique à Elsa*, le poète convoque Pétrarque, Ronsard et Lamartine qui ont tous trois chanté la femme aimée. Ainsi, la portée intertextuelle de l'œuvre aragonienne

¹ *Ibid.*, p. 124.

² *Ibid.*, p. 134-135.

³ *Ibid.*, p. 122.

pendant la guerre est à la fois immense et symbolique. C'est la grandeur de la France que le poète exalte à travers des références littéraires mais aussi artistiques beaucoup plus larges. « [D]es poètes comme Racine ou Lamartine, des personnages historiques comme François roi de France ou Duguesclin, des peintres comme Ingres ou Courbet, des noms géographiques illuminent le poème de leurs belles sonorités et rassemblent la tapisserie française, ville, montagnes, fleuves où passent des êtres légendaires »¹. Si cette intertextualité mobilise une littérature passée, il est particulièrement intéressant de constater que le poème de guerre, en faisant référence à un texte contemporain entend aussi ajouter un sens à son écrit.

« Les sept poèmes d'amour en guerre » sont intégrés dans *Au rendez-vous allemand* mais ils ont d'abord fait l'objet d'une publication indépendante en 1943. Ce texte fait référence à l'œuvre aragonienne et à travers celle-ci à la poésie nérudienne. Avant même que le poème ne commence, l'intertextualité est présente à travers l'épigraphe. Dans l'édition de 1943, elle est signée François la Colère, pseudonyme de Louis Aragon pendant la guerre. Notons que la publication des *Sept poèmes d'amour en guerre* suit de quelques mois la réconciliation des deux hommes après dix années de rupture. Cette citation issue du *Musée Grévin* constitue un art poétique à part entière que les deux poètes partagent. « J'écris dans ce pays où l'on parque les hommes / Dans l'ordure et la soif, le silence et la faim... » : le poète revendique son choix d'écrire une poésie de circonstances aux prises avec les événements. Ces deux vers sont extraits du poème VII du *Musée Grévin*. En citant deux vers, c'est tout le poème que convoque Paul Éluard d'autant plus que le texte est construit sur la répétition en début de strophe de la formule métatextuelle « j'écris dans ». Nous citerons ci-dessous quelques-uns de ces vers.

J'écris dans ce pays que le sang défigure
J'écris dans ce pays qui souffre mille morts
J'écris dans cette nuit profonde et criminelle
Où j'entends respirer les soldats étrangers
J'écris dans cette fosse où non plus un prophète
Mais un peuple est parmi les bêtes descendu
J'écris dans ce décor tragique où les acteurs
Ont perdu leur chemin leur sommeil et leur rang
J'écris dans la chiourme énorme qui murmure
J'écris dans l'oubliette au soir qui retentit
Des messages frappés au poing contre les murs²

¹ Robert Sabatier, « Nés du surréalisme », *Histoire de la poésie française. Tradition et Évolution* (t. II), *op. cit.*, p. 360.

² Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes* (t. I), *op. cit.*, p. 956-957. Nous avons ici cité (dans l'ordre) les vers 17, 25, 33, 34, 41, 42, 45, 46, 49-51.

Tout le poème est un art poétique, une revendication au sujet de la pratique poétique en temps de guerre. Ainsi, en convoquant le *Musée Grévin*, Paul Éluard intègre surtout un art poétique, une pratique de la poésie qu'il partage avec Louis Aragon mais aussi Pablo Neruda. En effet, dans ce poème VII du *Musée Grévin* on peut percevoir une référence à l'œuvre nérudienne. Après avoir évoqué les conditions dans lesquelles il écrit, Louis Aragon interpelle le lecteur.

Comment voudriez-vous que je parle des fleurs
Et qu'il n'y ait des cris dans tout ce que j'écris
De l'arc-en-ciel ancien je n'ai que trois couleurs
Et les airs que j'aimais vous les avez proscrits¹

Il est possible que Louis Aragon n'ait pas consciemment cherché à convoquer Pablo Neruda dans son poème mais l'on peut tout de même le supposer. En effet, comme nous avons pu le voir à plusieurs reprises, Louis Aragon connaissait parfaitement l'œuvre nérudienne et partageait une même conception de la poésie. Dès lors, de manière peut-être inconsciente, hypertextuelle, le poème fait écho à *España en el corazón*. Tout d'abord, l'expression « parl[er] des fleurs » convoque « *Explico algunas cosas* » dans le sens où les fleurs sont un *leitmotiv* dans la première partie du poème. D'une part elles sont partout dans « la maison des fleurs » mais d'autre part elles servent au poète pour expliquer son changement de poétique. Dès le début du texte on lit : « Où sont donc les lilas ? Et la métaphysique couverte de coquelicots ? »² De même, à la fin du poème on retrouve ces éléments : « pourquoi sa poésie / ne parle-t-elle pas du rêve, des feuilles »³. On mesure alors la proximité entre les deux textes et les deux poètes d'autant plus que lorsque Louis Aragon évoque les « cris » qui sont dans sa poésie, c'est une fois de plus l'œuvre de son ami qui est sous-jacente. Si le poète français affirme que sa poésie est composée de cris, la poésie nérudienne en est également faite, à commencer par le cri du poète lui-même que l'on entend à la fin du poème lorsqu'il invite le lecteur à venir voir le sang dans les rues. De plus, Louis Aragon le disait lui-même dans la préface de *L'Espagne au cœur*. Le recueil lui-même est un « cri »⁴. Ainsi, la référence liminaire aux « Sept poèmes d'amour en guerre » est riche de significations et mobilise déjà un réseau de poèmes et de poètes partageant la même poétique.

L'œuvre aragonienne n'est pas seulement présente à travers l'épigraphe. Le premier des « Sept poèmes d'amour en guerre » fait intervenir *Les Yeux d'Elsa*. La présence du thème

¹ *Ibid.*, p. 957.

² Pablo Neruda, « L'Espagne au cœur » dans *Résidence sur la terre*, éd. cit., p. 161.

³ *Ibid.*, p. 163.

⁴ Pablo Neruda, *L'Espagne au cœur*, éd. cit., p. 9.

amoureux mais aussi et surtout la récurrence des « yeux » renvoient au poème liminaire et éponyme du recueil de Louis Aragon.

Un navire dans tes yeux
Se rendait maître du vent
Tes yeux étaient le pays
Que l'on retrouve en un instant

Patients tes yeux nous attendaient

Sous les arbres des forêts
Dans la pluie dans la tourmente
Sur la neige des sommets
Entre les yeux et les jeux des enfants

Patients tes yeux nous attendaient

Ils étaient une vallée
Plus tendre qu'un seul brin d'herbe
Leur soleil donnait du poids
Aux maigres moissons humaines

Nous attendaient pour nous voir
Toujours
Car nous apportions l'amour
La jeunesse de l'amour

Et la raison de l'amour
La sagesse de l'amour
Et l'immortalité.¹

Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire
J'ai vu tous les soleils y venir se mirer
S'y jeter à mourir tous les désespérés
Tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire

À l'ombre des oiseaux c'est l'océan troublé
Puis le beau temps soudain se lève et tes yeux changent
L'été taille la nue au tablier des anges
Le ciel n'est jamais bleu comme il l'est sur les blés

Les vents chassent en vain les chagrins de l'azur
Tes yeux plus clairs que lui lorsqu'une larme y luit
Tes yeux rendent jaloux le ciel d'après la pluie
Le verre n'est jamais si bleu qu'à sa brisure²

Dans les deux textes, il semble à première vue que le poète évoque les yeux de la personne aimée. Un duo amoureux se met en place avec l'utilisation de la seconde personne du singulier que l'on retrouve dans les deux poèmes. Une impression d'intimité est donc créée par l'adresse directe du poète. Néanmoins, le poème cache « un thème caché dans son thème »³. Il y a une métaphore qui est mise en place autour du thème amoureux. Cette dimension est d'ailleurs explicitée par Paul Éluard lui-même dans les vers « Tes yeux étaient le pays », « Ils étaient une vallée ». Si le poète révèle ici le double sens de son poème, il explique et commente aussi le poème de Louis Aragon. Ainsi, d'un duo amoureux, le poème évolue vers un élargissement presque total. On se rend alors compte que les yeux auxquels Louis Aragon et Paul Éluard s'adressent sont identiques. De même, lorsque Paul Éluard répète à plusieurs reprises le vers « tes yeux nous attendaient » on comprend dès lors que le duo initial évoqué par la deuxième personne du pluriel s'élargit avec la première personne du pluriel. Dans la mesure où les yeux en question sont les yeux du pays, ils s'adressent à tous ceux qui connaissent le pays. Par

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité* 1942, éd. cit., p. 15-16.

² Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, éd. cit., p. 31-32.

³ *Ibid.*, p. 101.

conséquent, c'est ici affirmer l'importance d'une communauté que de transformer un duo amoureux en communauté plus large. Ce que met une fois de plus en valeur l'intertextualité explicite c'est la présence d'une communauté. Et l'on pourrait alors emprunter un vers entier des « Yeux d'Elsa » pour l'appliquer à ce qui est à l'œuvre dans ce poème éluardien : « Tes yeux dans le malheur ouvrent la double brèche ». En effet, il suffit d'une expression, « tes yeux », dans le texte de Paul Éluard pour mettre en exergue deux brèches dans le malheur, deux engagements identiques des poètes dans le monde grâce à l'intertextualité.

La communauté est une notion clé dans les poèmes de guerre. Sa présence, accentuée par l'intertextualité, ne cesse d'être revendiquée par le poète. À cet égard on remarque une différence majeure entre le pronom impersonnel de troisième personne « on » et l'utilisation de la première personne du pluriel dans les poèmes de guerre.

On a calculé la peine
 Qu'on peut faire à un enfant
 Tant de honte sans vomir
 Tant de larmes sans périr

Un bruit de pas sous la voûte
 Noire et béate d'horreur
 On vient déterrer la plante
 On vient avilir l'enfant¹

À cette utilisation hautement péjorative du pronom « on » qui désigne un ennemi bien particulier, connu mais que l'on ne désigne pas comme pour ne pas lui conférer d'importance, s'oppose la première personne du pluriel. Le poème V représente l'affirmation d'une communauté et évoque le pouvoir de celle-ci.

Le coin du cœur disaient-ils gentiment
 Le coin d'amour et de haine et de gloire
 Répondions-nous et nos yeux reflétaient
 La vérité qui nous servait d'asile

Nous n'avons jamais commencé
 Nous nous sommes toujours aimés
 Et parce que nous nous aimons
 Nous voulons libérer les autres
 De leur solitude glacée

Nous voulons et je dis je veux
 Je dis tu veux et nous voulons
 Que la lumière perpétue
 Des couples cuirassés d'audace
 Parce que leurs yeux se font face

Et qu'ils ont leur but dans la vie des autres.²

D'un « nous » qui représente un couple amoureux, le poème bascule vers un « nous » qui représente les poètes, les écrivains ayant le même engagement que Paul Éluard face à la situation de guerre. La seconde strophe semble être entièrement dédiée au couple amoureux. « Nous nous sommes toujours aimés » renverrait à un duo. Or, cette analyse doit être nuancée. En effet, dans la troisième strophe on perçoit l'existence d'une communauté ayant le même but. Dans les deux premiers vers, la structure en chiasme permet une décomposition de cette

¹ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 17.

² *Ibid.*, p. 18.

communauté qui est toutefois englobée dans le « nous » qui réunit tout le monde. Toutefois, en décomposant ce « nous », « je dis je veux / je dis tu veux », non seulement le poète affirme sa pensée, sa propre poétique et sa place dans la guerre, mais il reconnaît aussi que son combat est partagé par d'autres, par un « tu » qui peut renvoyer à la femme aimée mais aussi à un ensemble de poètes qui « dis[ent] » la même chose que lui au travers de leurs textes. Le poète engage dans le texte sa personne mais aussi une communauté plus large. Et en encadrant sa propre parole du « nous », Paul Éluard reconnaît l'importance, la force de la communauté dans le combat. Ainsi, « nos yeux reflétaient / La vérité qui nous servait d'asile » est à double entente. Le duo amoureux semble une fois de plus pouvoir s'élargir. « Nos yeux » peuvent renvoyer au poème. Nous l'avons vu, dans les poèmes qui précèdent les yeux sont un sujet poétique et renvoient également à un ensemble de poèmes écrits par Louis Aragon. Dès lors, les yeux du poète, reflètent par l'intermédiaire du poème « la vérité qui [sert] d'asile ». On peut alors également penser à la poésie nérudienne durant la guerre. Le poème était le lieu d'expression de ce que le poète avait vu avec ses yeux. Ainsi, le poème devient à la fois le lieu d'expression de ce que le poète voit et le lieu de l'espoir. En effet, la présence du duo amoureux n'est pas anodine, elle évoque l'avenir et l'espoir. Le dernier vers grâce à son isolement est polysémique : « Et qu'ils ont leur but dans la vie des autres ». La conjonction de coordination semble renvoyer aux deux vers qui précèdent. « Ils » renverrait alors aux « couples » ou bien à leurs « yeux ». Toutefois, l'isolement de ce dernier vers qui prend dès lors une valeur conclusive peut aussi nous conduire à penser que « ils » renvoie aux poètes ou bien à leurs poèmes qui sont sous-jacents dans tous le texte. Le dernier vers deviendrait alors beaucoup moins énigmatique. Les poètes et leurs textes « ont leur but dans la vie des autres ».

Enfin, il nous paraissait intéressant d'étudier, pour conclure l'exploration du *textus*, le rapport que l'on peut établir entre le poème « Je ne connais pas cet homme » de Louis Aragon publié pour la première fois dans *La Diane française* et les poèmes de guerre de Paul Éluard. Le texte de Louis Aragon oscille entre références intertextuelles et hypertextuelles parce que les deux hommes partageaient le même art poétique.

Trouver des mots à l'échelle du vent
 Trouver des mots qui pratiquent des brèches
 Dans le sommeil comme dans un soleil levant
 Des mots qui soient à nos soifs une eau fraîche

Trouver des mots forts comme la folie
 Trouver des mots couleur de tous les jours
 Trouver des mots que personne n'oublie
 Feux pour l'aveugle et tonnerres au sourd

Pour ne pas lire aux lèvres qui parlaient
À quelle nuit vos yeux se condamnèrent
Quand les martyrs criaient par chaque plaie
Le violon terrible de leurs nerfs

Pendant ce temps qu'avez-vous inventé
Vous fredonniez vos anciennes caroles
Des mots sans suite et doux d'être chantés
Sur les tombeaux dansent les flammeroles

Dans quel silence infiniment tomba
Ce lourd remords de garder le silence
Et votre cœur fut le volet qui bat
Dans l'insomnie un mur de faux-semblance
[...]
Avec des mots à l'échelle du vent
Avec des mots où notre amour se fonde
Avec des mots comme un soleil levant
Avec des mots simples comme le monde¹

On peut établir plusieurs liens entre ce texte et la poésie de guerre éluardienne. La réflexion métatextuelle sur le pouvoir des mots renvoie explicitement à celle proposée par Paul Éluard dans le poème « Gabriel Péri ».

Il y a des mots qui font vivre
Et ce sont des mots innocents
Le mot chaleur le mot confiance
Amour justice et le mot liberté²

Ce sont des « mots couleur de tous les jours », « des mots comme un soleil levant », « des mots simples comme le monde » qui font vivre le poème et aident l'homme à vivre. Les deux poètes réfléchissent sur le pouvoir des mots et l'on distingue la même poétique concernant l'usage de ceux-ci en temps de guerre. Ce sont des mots simples, populaires, qui peuvent agir. De même, la référence est peut-être infime mais le vers qui ouvre le poème de Louis Aragon et qui est repris à la fin du poème à travers l'expression « Des mots à l'échelle du vent » convoque également de manière allusive un poème de Paul Éluard. On pense alors au titre du poème « À l'échelle humaine ». Remplacer l'expression aragonienne par celle de Paul Éluard dans ce poème aide à saisir le sens du poème. Les mots simples sont des mots à l'échelle humaine. Le texte opère donc une fusion des poétiques et une rencontre des poèmes. Peut-on alors vraiment dire que la lecture des textes de guerre de Paul Éluard a influencé Louis Aragon ? Il semble plutôt que les textes s'interpellent mutuellement parce que leurs auteurs partagent la même poétique. Toutefois, la référence à l'œuvre éluardienne conforte une fois de plus l'impression

¹ Louis Aragon, *La Diane française* suivi de *En étrange pays dans mon pays lui-même*, Paris, Seghers, 2006, p. 24-25.

² Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité 1942*, éd. cit., p. 41.

d'une communauté poétique en temps de guerre. Les textes se convoquent et se rencontrent sans cesse.

Ainsi, la création d'une communauté de poètes semble primordiale pour que la poésie puisse prétendre à l'efficacité. En effet, si, comme Neruda l'exprime, la poésie doit être présente en temps de guerre pour défendre la culture menacée, elle trouve de la force en mobilisant tout un patrimoine littéraire, passé ou présent. Dès lors, dans ce contexte les pratiques intertextuelles et hypertextuelles prennent un sens supplémentaire. Certes, elles mobilisent la littérature mais elles permettent aussi et surtout de créer un rempart contre la guerre. Le poème de guerre rend alors son étymologie au mot « texte ». Le poème de guerre, pour être plus efficace doit être un *textus* qui tisse constamment des liens avec les autres textes environnants. Les poètes ont d'ailleurs bien conscience que seuls, leurs poèmes seront moins efficaces : « Et partout en France des voix se répondent, qui chantent pour couvrir le lourd murmure de la bête, pour que les vivants triomphent, pour que la honte disparaisse. »¹ Ainsi, ce n'est pas anodin que ce soit dans des textes comme « Les sept poèmes d'amour en guerre » qui font explicitement intervenir l'intertextualité que le poète affirme l'importance d'une communauté de poète. Le mélange dans le même texte de l'intertextualité et de la métatextualité est significatif et suffit à saisir toute l'ambition des poètes.

¹ *Ibid.*, p. 78.

CONCLUSION

La guerre bouleverse le quotidien et les conditions de vie de la population qui est prise directement dans les conflits ou bien qui connaît une situation de guerre. Face à ce changement, la poésie réagit de différentes manières. Louis Aragon, Pablo Neruda et Paul Éluard adaptent leurs chants au monde. La rupture historique influe profondément sur leurs créations poétiques et ce changement est souvent lié à une expérience personnelle de la guerre. Louis Aragon et Paul Éluard ont été profondément marqués par la première guerre mondiale. En 1942, Louis Aragon écrit à propos de son rapport à la guerre les lignes suivantes dans *Pour expliquer ce que j'étais* :

Je le répète, je ne voulais pas parler ici de la guerre. Mais j'ai dû expliquer comment, pour être fidèle, je devais, faisant l'histoire de mon esprit, au lendemain de cette chose énorme et confondante, m'abstenir d'en parler.¹

C'est donc presque naturellement qu'après leurs expériences surréalistes ils se saisissent de la poésie pour exprimer la guerre. La guerre d'Espagne sera un déclencheur en tous points, pour Pablo Neruda bien sûr, mais aussi pour ses deux amis français. Non seulement elle permet à Louis Aragon, par l'intermédiaire, entre autres de la poésie nérudienne, de revendiquer déjà la poétique des poèmes de guerre qu'il mettra en œuvre dans ses textes, mais elle donne l'occasion à Paul Éluard de créer ses premiers poèmes de guerre et de glisser petit à petit vers le style qu'il adopte dans *Au rendez-vous allemand* et *Poésie et vérité 1942*. Ces changements et prises de positions poétiques causés par l'arrivée de la guerre posent la question du lien essentiel entre littérature, poésie et monde. Les textes de guerre revendiquent une poésie implantée dans le monde et qui utilise ses mots parce que ce sont ceux du peuple qui vit. On perçoit donc petit à petit se tisser le lien entre poésie et utilité. « *Arma virumque cano* » résume le cœur de la poésie de guerre ou du moins son ambition. Toutefois, si certains poètes prennent ce vers de Virgile pour référence, d'autres sont plus distants avec cette conception de la poésie. En effet, on pourrait croire que la guerre fut un moment d'union poétique mais il n'en est rien. À l'image de la division de la France et de sa population en cette période, la poésie de guerre ne fait pas l'unanimité, en témoignent les nombreuses lettres, textes critiques et articles publiés durant cette période particulière. On demande à Pablo Neruda de désengager sa poésie pour se consacrer à sa « haute mission de poète »², on reproche à Louis Aragon et Paul Éluard de

¹ Louis Aragon, *Pour expliquer ce que j'étais*, op. cit., p. 37-38.

² Nous traduisons Pablo Neruda, *Obras completas* (t. IV), op. cit., p. 387.

dégrader l'essence même de la poésie en transformant leurs poèmes en « publicité[s] pharmaceutique »¹. Dès lors la guerre se dédouble, dans un effet de mise en abyme elle est à la fois d'ordre politique et littéraire. Les poètes critiqués et même attaqués se réunissent et se défendent dans leurs poèmes eux-mêmes. Déjà fortement métatextuels les poèmes illustrent la rupture du monde littéraire et deviennent parfois liberticides. Les poètes cherchent à défendre leur conception de la poésie en temps de guerre parce qu'ils sont persuadés que c'est par la création d'une communauté poétique regroupée autour des mêmes valeurs que le poème de guerre peut prétendre à l'efficace sur la situation présente. Paradoxalement, le poème peut devenir liberticide d'un point de vue poétique au nom de la défense de la liberté, mais c'est justement pour défendre une pratique poétique rejetée et considérée comme impure.

En utilisant des mots simples, les mots de la vie, la poésie éprouve déjà son rapport au réel. Les mots, les bruits mais aussi les images de la guerre envahissent rapidement le poème de guerre. Ainsi, renvoie souvent une impression d'objectivité, il semble rapporter le réel. Le poète vit la situation et la retranscrit dans ses textes. Si la poésie tente de rendre sensible le réel et d'être en adéquation avec celui-ci, elle reste tout de même le résultat d'un travail littéraire où s'exprime une subjectivité particulière. Même si, dans les poèmes, la première personne du pluriel omniprésente crée un sentiment d'objectivité, et même parfois d'universalité, le poète reste toutefois engagé dans le conflit ne serait-ce que par son choix d'écrire pendant la guerre. On se rend alors rapidement compte que le « nous » si cher aux poèmes de guerre est inclusif pour le poète mais aussi et surtout fortement exclusif. Ce ne sont pas « les hommes » mais certains hommes et certaines femmes qui rentrent dans cette communauté restreinte. Dès lors, loin de rendre compte de la guerre, c'est une vérité subjective qui est présente dans les poèmes de guerre. Le poète dit sa vision du conflit forcément lacunaire et subjective. Ainsi, son ancrage dans le conflit est totalement ambivalent par rapport à sa pratique poétique. Si d'un côté il donne une certaine légitimité au poète pour écrire la guerre qu'il vit directement, il est aussi synonyme pour nos poètes de positionnements politiques, voire idéologiques.

Dès lors, la poésie de guerre est avant tout une poésie de combat, en cela elle poursuit un but. Les poètes se positionnent dans un camp particulier. Ainsi, de fait, leurs textes sont engagés dans le conflit et la question de l'efficacité poétique se pose. Par quels moyens le poème peut-il prétendre jouer un rôle dans le conflit ? Il semble tout d'abord que pour atteindre l'efficacité la poésie se construise sur des effets qui structurent les œuvres. Dans l'œuvre éluardienne, le dualisme entre vie et mort organise les poèmes, les contrastes sont permanents. On mesure

¹ Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, op. cit., p. 14.

également avec l'œuvre aragonienne la toute-puissance de la répétition qui transforme parfois même le poème en incantation presque magique. Tous ces effets ne sont pas neufs, ils remettent en cause l'originalité des poèmes de guerre, d'autant plus que même si les poèmes sont utiles pour le peuple, l'efficacité de ces moyens poétiques n'est pas probante au premier abord. Finalement, l'efficacité de la poésie de guerre n'est-elle pas tournée vers ce qu'elle est elle-même, c'est-à-dire l'expression de la littérature et d'une culture ? Les poèmes de guerre se battent pour la littérature et la persistance de la poésie car les poètes sont convaincus qu'il faut défendre la culture pour tout ce qu'elle apporte de valeurs humanistes, de grandeur et d'espoir. Dès lors, l'intertextualité semble être la meilleure arme poétique des poètes en temps de guerre. C'est un rempart, un *textus*, que les poètes créent consciemment ou non. De plus l'intertextualité permet l'affirmation d'un engagement commun. À travers son œuvre hypertextuelle Pablo Neruda veut défendre la culture et ses valeurs. Ce n'est pas anodin si les références à la poésie nérudienne sont si nombreuses dans la poésie de guerre de Louis Aragon et de Paul Éluard. Certes, les trois poètes sont amis et connaissent leurs œuvres mutuelles mais ils sont surtout animés par la même poétique de l'engagement, bien que leurs styles divergent souvent.

Toutefois, Michel Butor le rappelle, la poésie politique à venir « sera fort différente de la poésie patriotique qui a donné ses dernières fleurs crépusculaires lors de la dernière guerre et de sa résistance »¹. La poésie doit se renouveler sans cesse pour espérer l'efficacité, si elle la recherche, dans son époque et dans son système politique. Ainsi, poésie liée au monde, utilité et engagement poétique trouvent encore leurs échos à l'heure actuelle. Si cette nouvelle poésie ne semble pas pouvoir reproduire, en France, la poésie produite pendant la guerre au milieu du siècle parce que les conséquences étaient justement particulières, elle explore de nouveaux champs dans son rapport au politique. En revanche, la question de la poésie de guerre se pose encore dans le monde. La poésie contemporaine de Maram Al-Masri en est un exemple probant. Syrienne exilée vivant actuellement en France, elle ne cesse d'écrire sur la situation de son pays. En 2013, elle publie *Elle va nue la liberté*. Dans la préface elle explique :

Jusqu'à ce jour de mars 2013, il y a plus de 6000 morts. Difficile de mentionner tous les noms, pourtant j'aurais envie d'écrire leurs noms sur chaque page. Il y a les gens du peuple, et je n'oublie pas les soldats de l'armée régulière eux aussi piégés par cette violence. Surtout n'oublier personne. Comme il y a des « soldats inconnus », il y a beaucoup d'hommes et de femmes ordinaires et d'enfants « inconnus ». Paysans, médecins, artistes... et le corps de la terre syrienne est martyrisé.

Les poèmes qui suivent sont donc aussi des poèmes d'amour, en même temps qu'un hymne pour la liberté et la justice.²

¹ Michel Butor, *L'Utilité poétique*, op. cit., p. 126.

² Maram Al-Masri, *Elle va nue la liberté*, Paris, Bruno Doucey, 2013, p. 9.

C'est notamment à travers la figure de l'enfant que Maram al-Masri peint l'horreur d'une situation de guerre et explore le réel. Elle écrit d'ailleurs à propos de cette représentation du réel :

Saisir un instant par les mots, mettre en lumière un « détail », faire ainsi « arrêt sur image », c'est une façon d'extraire le mouvement de la vidéo et de le figer sur le papier, de fixer l'instant et de le mettre en perspective. Par les mots, le poème introduit un mouvement dans l'image et lui donne un sens ; qui est bien sûr lié à mon interprétation. De mon point de vue c'est ça aussi la poésie.¹

La poésie, supérieure à la vidéo ou à l'image, « fix[e] l'instant » mais le met surtout en perspective et c'est cela le plus important. Perspective testimoniale, évidemment subjective et dénonciatrice, elle n'est pas pour autant exempte de vérité qui intervient notamment à travers une simplicité de ton et de mots. Ainsi, la poésie de guerre que nous avons tenté d'explorer dans notre étude trouve de très nombreux échos dans les textes de Maram Al-Masri. Le premier poème du recueil convoque l'œuvre éluardienne.

Sur le mur d'une école
le mot liberté a été écrit avec de la craie blanche
par les petites mains des écoliers.

Sur le mur de l'Histoire
la liberté a écrit leurs noms
avec du sang.²

Par le contraste, le renversement d'une strophe à l'autre et la concision, en somme grâce au travail littéraire, la poésie rivalise ici avec l'image et lui donne réellement un sens. Non seulement ce poème renvoie à « Liberté » mais rappelle aussi la dernière partie du poème « Dans un miroir noir ».

Dans la rue de la Chapelle
Une façade d'école
Grêlée éthérée de balles

Les seules fleurs de la rue
Blanches de chair épargnée
Sur les murs de la misère

Toute les pensées écloses

Tous les yeux pour y voir clair
Sur les murs enfin sensibles

Dans la rue de la Chapelle
Sur les murs enfin marqués
Par une empreinte vivante

Par le désir d'être libre.³

Les références intertextuelles mettent en regard deux conflits, bien sûr différents, mais dont les résultats sont identiques pour la population : la mort. Les références donnent encore plus de poids au sens du poème et inscrivent ce texte dans la lignée des textes écrits pendant la Seconde

¹ *Ibid.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand* suivi de *Poésie et vérité* 1942, p. 42.

Guerre mondiale en l'occurrence. Mais au-delà de la temporalité des conflits, c'est l'universalité de ceux-ci qui frappent notamment à travers la figure de l'enfant mort.

Ainsi, non seulement la poésie de guerre est encore bien présente au XXI^e siècle mais elle se veut toujours utile. « Comment la poésie peut-elle justifier son existence et témoigner de sa noblesse si elle ne se mêle pas aux combats de l'humanité ? »¹ Et pourtant Maram al-Masri est lucide sur les pouvoirs de son chant dans la guerre. « Les poèmes n'ont pas servi / Les chansons n'ont pas servi / La danse n'a pas servi », « Rien n'a pu / freiner l'avancée des chars »². Si matériellement la poésie ne peut rien, « la parole a une force redoutable »³. De ce point de vue-là, le thème de l'enfant est révélateur. Étymologiquement, l'enfant est celui qui ne parle pas. La poésie leur redonne ou plutôt leur donne de la voix et de la même manière la vie. C'est par exemple le cas dans les deux poèmes qui suivent.

Les enfants de Syrie,
emmaillotés dans leurs linceuls
comme des bonbons enveloppés.
Mais ils ne sont pas en sucre.
Ils sont de chair
et de rêves
et d'amour.

Les rues vous attendent,
les jardins, les écoles et les fêtes
vous attendent,
enfant de Syrie.

C'est trop tôt pour être des oiseaux
et pour jouer
dans le ciel.⁴

15 mars 2013 : 5000 enfants tués.

Ce n'est pas du vendre de sa mère
que le nouveau-né sort.
C'est du ventre de la Terre.

Ce n'est pas une statuette de la préhistoire,
c'est un bébé qui était enseveli
par une bombe.

Il n'a pas eu le temps
de prendre sa première
tétée.⁵

On retrouve des échos au poème de Louis Aragon, « D'une petite fille massacrée » qui se termine par les strophes suivantes.

Vous n'éveillerez pas cette enfant Elle est morte
Avant d'avoir ouvert tout à fait ses grands yeux
Rien ne la tirera du rêve merveilleux
Qui l'emporte

Dans ses cheveux défaits elle dort On croirait
Vraiment qu'elle va respirer qu'elle respire
Dans ses petites mains la nuit met son empire
En secret

Elle ne porte plus le poids de sa mémoire

¹ Al-Masri, Maram, *Elle va nue la liberté*, op. cit., p. 7.

² *Ibid.*, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

La rose pour mourir a simplement pâli
Doucement doucement doucement elle oublie
Vivre et voir¹

La mort de l'enfant est un thème révélateur pour les poèmes de guerre. Il permet de toucher le lecteur au plus profond de lui grâce à l'émotion que provoque la mort d'un enfant. Ainsi, le dernier vers du poème de Louis Aragon résume toute l'entreprise du poème confronté à la guerre. « Vivre et voir » pour ensuite écrire et éveiller les consciences sur un fait réel qui devient certes objet littéraire mais surtout morceau d'efficacité.

Ainsi, la poésie contemporaine ne cesse d'explorer son rapport avec le monde et les conflits. Salah Al Hamdani, poète irakien s'interroge lui aussi sur le rapport entre guerre et poésie. Dans « Ne pas se taire », poème par lequel nous concluons notre étude, il réaffirme et même affirme la place de la poésie au XXI^e siècle.

La guerre n'est pas un jeu virtuel

Qui a démoli le pont
puis le ciel ?
Pourquoi ont-ils brûlé nos rêves
et dénaturé le corps de l'horizon ?²

¹ Louis Aragon, *La Diane française* suivi de *En étrange pays dans mon pays lui-même*, éd. cit., p. 74.

² Salah Al Hamdani, *Saisons d'argile*, Paris, Al Manar, 2011, p. 30.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Corpus d'étude

NERUDA, Pablo,

España en el corazón [1937], dans *Obras completas. De « Crepusculario » a « Las uvas y el viento » 1923-1954*, Hernan Loyola (éd.), Barcelona, Éditions Galaxia Gutenberg, coll. « Opera mundi », t. I, 1999.

L'Espagne au cœur. Hymne à la gloire du peuple en guerre, traduit de l'espagnol (Chili) par Louis Parrot, Paris, Éditions Denoël, collection de l'association internationale des écrivains pour la défense de la culture, 1938.¹

« L'Espagne au cœur » [1938], dans *Résidence sur la terre*, traduit de l'espagnol (Chili) par Guy Suarès, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Poésie », 1972.

ARAGON, Louis,

Le Crève-cœur [1941], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Poésie », 2013.

Les Yeux d'Elsa [1942], Paris, Éditions Seghers, coll. « Poésie d'abord », 2004.

ÉLUARD, Paul, *Au rendez-vous allemand* [1945] suivi de *Poésie et vérité 1942* [1942], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2012.

Œuvres complètes et autres textes littéraires

Œuvres des auteurs du corpus

ARAGON, Louis,

Œuvres poétiques complètes, Olivier Barbarant (éd.), Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I et II, 2007.

La Diane française suivi de *En étrange pays dans mon pays lui-même* [1946], Paris, Éditions Seghers, coll. « Poésie d'abord », 2006.

Le Nouveau Crève-cœur [1948], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Poésie », 2013.

Entretiens avec Francis Crémieux, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

Pour expliquer ce que j'étais, Paris, Éditions Gallimard, 1989.

¹ Édition originale consultée pour la préface de Louis Aragon. Excepté pour les remarques concernant la traduction en 1938, dans nos analyses nous utilisons la traduction de Guy Suarès dans l'édition Gallimard (voir référence suivante).

ÉLUARD, Paul,

Œuvres complètes, Lucien Scheler et Marcelle Dumas (éd.), Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I et II, 1968.

Poésies. 1913-1926, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Poésie », 1971.

Le Livre ouvert II [1942], dans *Œuvres complètes*, Lucien Scheler et Marcelle Dumas (éd.), Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1968.

Poèmes politiques, Paris, Éditions Gallimard, 1948.

NERUDA, Pablo,

Obras completas, Hernand Loyola (éd.), Barcelona, Éditions Galaxia Gutenberg, coll. « Opera mundi », t. I, *De « Crepusculario » a « Las uvas y el viento » 1923-1954*, t. II, *De « Odas elementales » a « Memorial de Isla Negra » 1954-1964*, t. IV, *Nerudiana dispersa I 1915-1964*, t. V, *Nerudiana dispersa II 1922-1973*, 1999-2002.

Influence de la France et de l'Espagne sur la littérature hispano-américaine [1938], Paris, Éditions Caractères, coll. « Cahiers & latin », 1997.

Chant général [*Canto general*, 1950], traduit de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Poésie », 1977.

J'avoue que j'ai vécu [*Confieso que he vivido*, 1974], traduit de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1975.

Né pour naître [*Para nacer he nacido*, 1978], traduit de l'espagnol (Chili) par Claude Couffon, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'Étrangère », 1880.

Recueils collectifs et tour d'horizon

L'Honneur des poètes [1943], Paris, Le Temps des Cerises et le printemps des poètes, 2015.

Romancero de la guerra civil, Madrid, Éditions Torre, coll. « Libro compacto/Literatura », 1978

AL HAMDANI, Salah,

Saisons d'argile, Paris, Éditions Al Manar, 2011.

Rebâtir les jours, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2013.

Bagdad mon amour suivi de *Bagdad à ciel ouvert*, Paris, Le Temps des Cerises, coll. « Vivre en poésie », 2014.

AL-MASRI, Maram, *Elle va nue la liberté*, traduit de l'arabe par les éditions Bruno Doucey, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2013.

SEGHES, Pierre, *Comme une main qui se referme. Poèmes de la Résistance 1939-1945* [1978], Paris, Éditions Bruno Doucey, 2011.

La Bible de Jérusalem, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem
Éditions du Cerf, coll. « Pocket », 1998.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Études critiques sur les auteurs du corpus

Louis Aragon

Louis Aragon et Elsa Triolet en Résistance, novembre 1942-septembre 1944, Actes du colloque de Romans-sur-Isère (12-14 novembre 2004), Annales de la société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, n°6, 2004.

BARBARANT, Olivier, *Aragon, la mémoire et l'excès*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1997.

BEAUJEU, Claude-Marie, *L'Alexandrin dans Le Crève-cœur d'Aragon. Étude de rythme*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993.

PINTUELES, Josette, *Aragon et son Œuvre poétique. L'« Œuvre » au défi*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, 2014.

PUFF, Jean-François, « Une diérèse dans *Le Crève-cœur* d'Aragon », *Les Poésies de langue française et l'histoire au XX^e siècle*, Laure Michet et Delphine Rumeau (dir.), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2013, p. 31-46.

RAY, Lionel, *Louis Aragon*, Paris, Éditions Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2002.

SOLA SOLE, Pere, *Louis Aragon y España*, Lleida, Éditions Universitat de Lleida, coll. « L'ull crític. Assaig », 2014.

STARASELSKI, Valère, *Aragon, l'invention contre l'utopie. Conférence de Manchester suivie d'Entretiens*, Paris/Montataire, Éditions Bérénice et Éditions Valmont, 1997.

Paul Éluard

Paul Éluard, Europe, Juillet-Août 1953 et Novembre-Décembre 1962 (numéro spécial), 1987.

Rencontres avec Paul Éluard, Europe, Janvier 1973, n°525, La revue contient les actes du colloque de Nice (19-21 mai 1972), Europe et les Éditeurs Français Réunis, 1973.

GOMEZ-ÁNGEL, Brisa, « La voix de Paul Éluard solidaire de l'Espagne », *Poésie et politique au XX^e siècle*, Henri Béhar et Pierre Taminiaux (dir.), Paris, Éditions Hermann, 2011, p. 151-168.

GUYARD, Marie-Renée, *Le Vocabulaire politique de Paul Éluard*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Études linguistiques XVIII », 1974 ;

MINGELGRÜN, Albert, *Essai sur l'évolution esthétique de Paul Éluard : Peinture et langage*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1977.

PARROT, Louis, *Paul Éluard* [1944], Paris, Éditions Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2002.

Pablo Neruda

GARCIA MENDEZ, Javier, *Diez calas en el hacer de la poesía de Pablo Neruda*, Residencia en la tierra y Canto general, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Mondes hispanophone », 2001.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, *Neruda le voyageur immobile* [*El Viajero inmóvil*, 1966], traduit de l'espagnol par Bernard Lelong, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Les essais », 1973.

Études croisées

BOUSSARD, Laetitia, « De Louis Aragon à Pablo Neruda : croisements et transtextualité », *Cahiers d'études romanes*, 2009, n°20, consulté en ligne (février 2016), URL : <http://etudesromanes.revues.org/1884>.

Poésie, politique, guerre et engagement

Poésie française

AUBER, Nathalie, et WANLIN, Nicolas, « Poésie et politique : poésie engagée », *Histoire de la poésie, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Licence lettres », 2014, p. 228-237.

BALCOU, Jean, « Le Débat entre Jean Paulhan et Armand Robin sur la poésie de la Résistance d'après leur correspondance inédite », *Correspondance et poésie*, Jean-Marie Hovasse (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférence », 2011.

CAMPA, Laurence, *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2010.

DOTOLI, Giovanni,
Poésie et politique, Paris, Éditions du Cygne, coll. « Portraits littéraires », 2013.

Guerre et poésie : 1914-1918, Paris, Éditions du Cygne, coll. « Portraits littéraires », 2014.

FROIDEFOND, Marik et RUMEAU, Delphine (dir.), *Formes de l'action poétique*, Paris, Éditions Hermann, coll. « Cahier Textuel », 2017.

HUBERT, Etienne-Alain, « Le « Bois Vert » de Pierre Reverdy », *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme* [2000], Librairie Klincksieck, coll. « Série grand format », 2009, p. 229-244.

JOUBERT, Jean-Louis, *La poésie*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Coursus », 1988.

KHODR, Fadi, « De la circonstance politique à la circonférence poét(h)ique », *Poésie et politique au XX^e siècle*, Henri Béhar et Pierre Taminiaux (dir.), Paris, Éditions Hermann, 2011, p. 371-390.

PARROT, Louis, *L'Intelligence en guerre*, Pantin, Éditions Le Castor astral, 1990.

PERET, Benjamin, *Le Déshonneur des poètes* [1945] suivi de *La parole est à Péret* [1943], Paris, Éditions Mille et une nuits, 1996.

RENTZOU, Effie, « De la grande actualité de l'humain », *Poésie et politique au XX^e siècle*, Henri Béhar et Pierre Taminiaux (dir.), Paris, Éditions Hermann, 2011, p. 135-150.

SABATIER, Robert, *Histoire de la poésie française. La poésie du vingtième siècle*, t. I *Tradition et Évolution*, t. II *Révolution et Conquêtes*, t. III *Métamorphose et Modernité*, Paris, Éditions Albin Michel, 1982-1988.

Poésie hispanophone

DE LEON, Olver Gilberto, ESQUERRO, Milagros, PAGEAUX, Daniel, VICH-CAMPOS, Maryse et OLIU, Thomas (dir.), *Les Poètes latino-américains devant la guerre civile d'Espagne. (Nicolás Guillen, Pablo Neruda et César Vallejo)*, Actes du colloque de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, Paris, Éditions l'Harmattan, 1986.

FELL, Claude (dir.), *Les Poètes latino-américains et la guerre d'Espagne*, Paris, CRICCAL (service des publications Université de la Sorbonne nouvelle Paris III), 1986.

LE BIGOT, Claude, *L'Encre et la poudre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Hespérides », 1997.

Contexte historique et littéraire

Vie littéraire

BEAUPRE, Nicolas, *Écrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Histoire », 2006.

CURATOLO, Bruno et POIRIER, Jacques (dir.), *Les Revues littéraires au XX^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002.

LESCURE, Jean, *Poésie et liberté. Histoire de Messages 1939-1946*, Paris, Éditions de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 1998.

LEVY, René, *Les écrivains français sous l'Occupation 1940-1944. Pages arrachés et brûlots mortels*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2014.

SAPIRO, Gisèle, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Éditions Fayard, 1999.

SEGHERS, Pierre, *La Résistance et ses poètes (France 1940-1945)* [1974], Paris, Éditions Seghers, coll. « Poésie Seghers », 2004.

TAILLOT, Allison, *Les Intellectuelles européennes et la guerre d'Espagne. De l'engagement personnel à la défense de la République espagnole*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, coll. « Mondes hispaniques », 2016.

Histoire

BENASSAR, Bartolomé, *La Guerre d'Espagne et ses lendemains*, Paris, Éditions Perrin, coll. « Pour l'Histoire », 2004.

CHAVES NOGALES, Manuel, *La Défense de Madrid* [*La Defensa de Madrid*, 2011], traduit de l'espagnol par Catherine Vasseur, Paris, Éditions La Table ronde, coll. « Quai Voltaire », 2014.

KASPI, André, *Chronologie commentée de la Seconde Guerre mondiale* [1990], Paris, Éditions Perrin, coll. « Tempus », 2010.

MURACCIOLE, Jean-François et PIKETTY, Guillaume (dir.), *Encyclopédie de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Éditions Robert Laffont et ministère de la Défense, coll. « Bouquins », 2015.

PENNETIER, Claude, BESSE, Jean-Pierre, POUTY, Thomas et LENEVEU Delphine (dir.), *Les Fusillés (1940-1944). Dictionnaire biographique des fusillés et exécutés par condamnation et comme otages et guillotiné en France pendant l'Occupation*, Ivry-sur-Seine, les Éditions de l'Atelier et les Éditions Ouvrières, 2015.

THOMAS, Hugh, *La guerre d'Espagne. Juillet 1936-mars 1938*, traduit de l'anglais par Jacques Brousse, Lucien Hess et Christian Bounay, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.

Théorie littéraire

ARAGON, Louis, *Les Collages* [1965], Éditions Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1993.

ARISTOTE, *Poétique*, traduit du grec par J. Hardy, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1996.

BARTHES, Roland, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1964, p. 154-159.

BONNEFOY, Yves,
Entretiens sur la poésie (1972-1990), Paris, Éditions Mercure de France, 1990.

La vérité de parole, Paris, Mercure de France, 1988.

Le siècle où la parole a été victime, Paris, Mercure de France, 2010.

BUTOR, Michel, « Poésie et politique », *L'Utilité poétique*, Saulxures, Éditions Circé, 1995, p. 105-126.

- COLLOT, Michel, *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture » 1997
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1979.
- GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Librairie Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1982.
- MESCHONNIC, Henri,
Pour la poétique I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970.

Pour la poétique III. Une parole écriture, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973
- MOISAN, Clément, *Henri Bremond et la poésie pure*, Paris, Éditions Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1967.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Éditions Flammarion, 2002.
- SAMOYVAULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Armand Colin, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.
- VALERY, Paul, *Variété III, IV, et V*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1936, 1938, 1944.

TABLE DES MATIÈRES

<u>Introduction</u>	<u>7</u>
<u>PREMIÈRE PARTIE : UNE DOUBLE RUPTURE</u>	<u>13</u>
<u>Chapitre 1 : Impact de la guerre sur la poésie</u>	<u>14</u>
1. Guerre et poésie	14
Prémises des poèmes de guerre	15
2. La vie envahit la poésie	22
« [L]e langage de l'actualité »	25
<u>Chapitre 2 : Poèmes de guerre, des arts poétiques ?</u>	<u>29</u>
1. Arts poétiques explicites et implicites	29
2. Poèmes de guerre liberticides ?	37
Une poésie impure ?	39
Le poème de guerre, attaques et ripostes	41
<u>SECONDE PARTIE :REPRÉSENTER LA GUERRE</u>	<u>45</u>
<u>Chapitre 1 : Une poésie historique</u>	<u>46</u>
1. Une poésie ancrée dans le réel qui entreprend d'en rendre compte	46
Simultanéité	46
Temporalité et spatialité	48
Une chronique de la guerre	52
2. Rendre l'événement historique sensible	54
Segmentation	54
Un exemple : « <i>Bombardeo</i> »	58
3. Une peinture réaliste	61
La question de la métaphore	61
<u>Chapitre 2 : Poésie de témoignage, une description subjective du réel</u>	<u>69</u>
1. Vivre, voir et écrire	69

2. Du « je » au « nous » : une fausse impression d'objectivité ?	74
3. Une vérité subjective	79

TROISIÈME PARTIE : POÉSIE, UTILITÉ, EFFICACITÉ **86**

<u>Chapitre 1 : une poésie armée d'effets ?</u>	<u>87</u>
1. Le jeu des contrastes face aux lecteurs	87
Contrastes	87
Poèmes de combat, poèmes de temps de guerre et poèmes d'espoir	88
2. Phénomènes de répétitions, meilleure arme poétique contre la guerre ?	91
Rime, rythme et chanson	91
Une double utilité	93
Réinvestissement de <i>topos</i>	96
Du poème d'amour au poème de guerre, la question du symbole	99
3. Une parole efficace	101
Une poésie intelligible par tous ?	101
Contre la perversion du langage	102
La poésie ou la recherche de l'absolu	104
<u>Chapitre 2 : l'intertextualité pour plus d'efficacité</u>	<u>105</u>
1. Triangle amical	105
Compagnonnage poétique	105
Hommages poétiques	108
2. Guerre et intertextualité	111
Une poétique de l'engagement commune	111
Le <i>textus</i> , meilleure arme contre la guerre ?	118
<u>Conclusion</u>	<u>128</u>
<u>Bibliographie</u>	<u>134</u>