

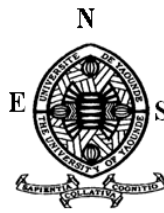
RÉPUBLIQUE DU CAMEROUN

Paix-Travail-Patrie

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS



REPUBLIC OF CAMEROON

Peace-Work-Fatherland

UNIVERSITY OF YAOUNDÉ I

HIGHER TEACHER TRAINING COLLEGE

DEPARTMENT OF FRENCH

**POÉTIQUE DE *LA DIANE FRANÇAISE* DE
LOUIS ARAGON : UNE ÉTUDE DE QUELQUES
ASPECTS VISUELS ET SONORES.**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Professeur de
l'Enseignement Secondaire deuxième grade (Di.P.E.S. II)

par

Cynthia AMANGUENE AMBIANA
(Licenciée ès Lettres Modernes Françaises)

sous la direction de

M. NDZIÉ AMBENA
Maître de conférences

Année académique 2014-2015

DÉDICACE

À mes parents,

AMBIANA Simplicie et NGOUASSANG Colette

REMERCIEMENTS

Mes sincères remerciements à :

- mon directeur de mémoire le professeur NDZIÉ AMBENA, dont les critiques, la disponibilité et surtout l'ouverture d'esprit m'ont permis d'avancer et de mener à bien ce travail ;
- Professeur Simplicite AMBIANA, pour ses observations et ses conseils durant l'élaboration de ce travail ;
- tous les enseignants du département de français de l'École normale supérieure de Yaoundé qui ont solidifiés, grâce à leurs enseignements, ma formation pendant deux ans, mais surtout qui ont su m'initier à la recherche ;
- mesdames Jeanne SANDIÉ et Justine NGO NYOBE, qui m'ont encadrée pendant toute la durée de mon stage pratique au Lycée bilingue de Yaoundé ;
- mes condisciples avec qui je menais des échanges très souvent fructueux et à tous ceux qui de près ou de loin ont permis l'élaboration de ce mémoire.

RÉSUMÉ

Dans le cadre de ce travail intitulée « **Poétique de *La Diane française* de Louis Aragon : une étude de quelques aspects visuels et sonores** », il s'agit de montrer, grâce à la méthode poétique de Tzvetan Todorov, de quelle manière la poésie d'Aragon donne à voir et à entendre particulièrement dans son recueil de poèmes *La Diane française*. Cette analyse poétique est d'abord déconstruction de l'œuvre. Dans cette étape, il s'agit de faire une description formelle et immanente conduisant à une interprétation globale du texte à étudier. Elle a ainsi permis de mettre en évidence les différents procédés d'écriture visuels et les formes d'écriture sonores. En ce qui concerne les procédés d'écriture visuels, ils permettent d'aboutir à une poésie purement descriptive qui s'apparente alors à la peinture en ce qu'elle est représentation, figuration du réel. Les formes d'écriture sonores quant à elles relèvent fondamentalement de la chanson, en l'occurrence de la chanson moderne. Enfin, la poétique de Todorov est reconstruction de l'œuvre. À ce niveau, il est question de présenter l'impact de ces aspects visuels et sonores sur la poésie aragonienne. Il en découle, à partir de l'étude menée sur *La Diane française*, que la poésie de Louis Aragon est actuelle aussi bien sur le plan esthétique que thématique. De plus, elle est une poésie intermédiaire parce qu'elle s'insère dans les champs prolifères et contemporains de l'interartialité et de la médialitude.

Mots-clés : poétique, aspects visuels, aspects sonores, *ut pictura poesis*, *ekphrasis*, peinture, chanson, interartialité, médialitude, intermédialité.

ABSTRACT

In the setting of this work titled " Poetic of *La Diane française* by Louis Aragon: a study of some visual and resonant aspects ", it is about showing, through the poetic method by Tzvetan Todorov, how the poetry of Aragon gives to see and to especially hear in his compilation of poems *La Diane française*. This poetic analysis is first deconstruction of the work. In this step, it is about making a formal and immanent description leading to an overall interpretation of the text to study. It thus permits to highlight the different visual methods of writing and writing sound shapes. Regarding the visual writing processes, they can result in a purely descriptive poetry which becomes akin to painting in that it is, representation of reality. The sound forms of writing as for them are fundamentally depend on the song, in this case of the modern song. Finally, Todorov's poetics is a reconstruction work. At this level, it is question of presenting the impact of these visual and resonant aspects on aragonian poetry. It follows, from the study of *La Diane française*, that the poetry of Louis Aragon is present as well aesthetically as thematically. Moreover, it is an intermedial poetry because it fits into the prolific and contemporary fields of interartiality and medialistudy.

Keywords: Poetic, Visual Aspects, Sound Aspects, *ut picture poesis*, *ekphrasis*, Painting, Song, Interartiality, medialistudy, Intermediality.



INTRODUCTION GÉNÉRALE

La poésie de par son étymologie latine a longtemps été définie comme tout écrit en vers. Mais les modernes considèrent que cette définition est à la fois minimaliste et ségrégationniste. Autrement dit, cette acception cloisonne la poésie et l'empêche d'échanger non seulement avec d'autres genres, mais surtout avec d'autres arts et disciplines. De cette manière, la poésie devrait être considérée tout simplement comme toute création artistique. Mieux elle inspirerait au lecteur des émotions, des sentiments et ce à partir des rythmes et sonorités des vers. La poésie est donc une forme littéraire qui convoque les sens. L'individu perçoit le monde, et par conséquent l'imaginaire poétique communiqué dans les œuvres artistiques, à partir de ses sens. La nature fournit à l'Homme cinq sens : la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût. Ce sont eux qui lui permettent d'être en contact avec le monde qu'il soit réel ou imaginaire. L'univers fictif suggéré par les œuvres littéraires est également perçu grâce à ces sens. De ce fait, les écrivains modernes en général, et les poètes en particulier, mettront désormais l'accent sur l'aspect sensoriel de la littérature. C'est le cas précisément du poète français Louis Aragon. La beauté créatrice d'une production littéraire pourra ainsi être discernée par le biais de la vue qui permet de voir une réalité, d'avoir une image concrète de la société. De même l'ouïe permettra d'entendre les sons que propose le monde, de percevoir des sonorités. Les critiques littéraires, en particulier les structuralistes, ont conçu des méthodes d'analyse des textes littéraires pouvant permettre la mise en évidence d'éléments purement formels relatifs à ces sens. Les œuvres littéraires possèdent en effet dans leurs structures internes des matériaux linguistiques qui se rapportent aux différents sens. Il revient donc aux critiques d'obédience structurale de dégager ces éléments.

Les structuralismes sont des méthodes critiques littéraires considérant l'œuvre comme un objet, un tout dont les éléments pris isolément cessent d'être une structure organisée, un ensemble cohérent. Selon Claude Lévi-Strauss, les structuralismes ont pour objet tout ce qui « offre un caractère de système »¹ En effet tout part du fait qu'au lendemain de la Première Guerre Mondiale, un nouveau courant théorique naît : il s'agit du formalisme russe. Les adeptes de ce courant se donnaient pour but de mettre en évidence la littéarité d'un texte. Pour eux, c'est elle qui caractérise une œuvre littéraire. C'est donc de cette conception que naîtra à son tour le structuralisme. Gérard Genette définit cette notion comme « un courant de pensée qui étudie les faits humains en décrivant les structures, c'est-à-dire le système

¹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, Chap. XV, p.306.

formé par un ensemble de phénomènes solidaires les uns des autres. »² On distingue trois méthodes structurales : la sémiotique, la narratologie et la poétique. C'est cette dernière qui servira de cadre théorique à notre travail.

La *poétique* est une méthode d'analyse structurale qui a pour objet l'étude de l'œuvre littéraire. Elle est donc une approche structurale des textes littéraires. Selon son étymologie, elle a trait à la création verbale, au langage. C'est pour cette raison que Roman Jakobson considère que des six fonctions de la communication, la plus importante est la *fonction poétique* axée alors sur le *message verbal*³. Pour lui également l'objet de cette méthode est la littérarité, autrement dit « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ». C'est dire que la poétique de ce point de vue, s'attèle à identifier les particularités esthétiques d'un texte littéraire.

D'après Jean-Louis Joubert, Platon et son disciple Aristote sont dans le monde occidental les pères fondateurs de la poétique grecque. Mais en réalité Todorov est celui qui fera connaître la poétique en France dans les années soixante. C'est en traduisant les formalistes russes que Todorov étendra sa discipline⁴. De son point de vue, une bonne analyse littéraire devrait faire fi des considérations extérieures au texte, notamment la vie de l'auteur et le milieu social. Elle ne devrait prendre en compte que le texte en lui-même. De même, la notion de *genre* ne devrait pas être définie par le respect des règles y afférentes, mais comme la mise en évidence des particularités, de la spécificité d'un texte. C'est l'œuvre elle-même qui crée le genre et pas le contraire. C'est donc pour cette raison que la poétique de Todorov s'inscrit dans le courant contemporain de la critique littéraire. Il posera les bases théoriques de sa méthode dans un ouvrage célèbre *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*⁵.

Dans cet ouvrage Todorov affirme :

Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire. Toute œuvre n'est alors considérée que comme la manifestation d'une structure abstraite et générale dont elle n'est qu'une des réalisations possibles. [...] L'œuvre se trouve alors projetée sur autre chose qu'elle-même : la structure du discours littéraire – démarche qui sera désignée sous le nom de poétique.⁶

² Gérard Genette, *Les Grands courants de la critique littéraire*, éditions du Seuil, 1996, p.32.

³ Cf. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

⁴ Cf. Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.

⁵ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968.

⁶ Ibid. 4^e de couverture.

L'objet de la poétique serait par conséquent la *littéarité* du texte littéraire, en d'autres termes ce qui fait d'un texte donné une œuvre littéraire. Elle aurait pour but non pas de décrire une œuvre ou de dégager son sens, mais plutôt de mettre en évidence ses propriétés particulières. La poétique essaierait aussi de mettre en évidence les lois générales présidant à la naissance de chaque œuvre. Elle serait une discipline structurale ayant pour finalité de distinguer les spécificités formelles d'une œuvre. Chacune d'elles devrait être analysée de manière individuelle pour mettre en évidence les éléments formels lui étant propres.

Notre travail s'inscrit dans ce champ épistémologique qui néanmoins ne s'est pas encore étendu à *La Diane française*⁷ de Louis Aragon, objet de notre étude. Cette œuvre est un recueil de poèmes de Louis Aragon, écrivain français du XX^e siècle et auteur aux multiples casquettes (poète, romancier et essayiste). C'est pendant la Seconde Guerre mondiale qu'Aragon se démarque en tant que poète, en produisant des recueils tels que *Le Crève-cœur* en 1939, *Les yeux d'Elsa* et *Brocéliande* en 1942, *Le Musée Grévin* en 1943 et *La Diane française* en 1944. Ce sont des poèmes-phares durant la Résistance française. Toutefois, il est à noter que par rapport aux autres œuvres poétiques de l'auteur, beaucoup moins de travaux portent sur *La Diane française*.

Hilarion Mpebe⁸, dans son mémoire intitulé *Histoire, Mythes et Légendes dans l'œuvre poétique de Louis Aragon : Cas de Le Crève-cœur, La Diane française et Les Yeux d'Elsa*, s'appesantit sur une analyse sémiotique de la poésie d'Aragon notamment à travers les paradigmes *histoire, mythe et légende*. À travers *Le Crève-cœur, La Diane française et Les Yeux d'Elsa*, elle opère une lecture poétique immanente et ludique. Néanmoins, elle regroupe plusieurs œuvres d'Aragon, ce qui rend légère son analyse. En effet, Hilarion Mpebe survole ces recueils de poèmes pour montrer le rôle joué par l'histoire dans la création poétique de Louis Aragon. Ainsi, elle se borne à des considérations purement historiques ce qui est étonnant lorsqu'on considère qu'elle s'appuie sur une démarche structurale à savoir la sémiotique poétique de Michael Riffaterre.

⁷ Louis Aragon, *La Diane française*, Paris, Seghers, 1946.

⁸ Hilarion Mpebe, *Histoire, Mythes et Légendes dans l'œuvre poétique de Louis Aragon : Cas de Le Crève-cœur, La Diane française et Les Yeux d'Elsa*, mémoire de fin de première année du Doctorat nouveau régime, UYI, FALSH, 2000, inédit.

Esselem Irénée Paul⁹ quant à lui, se cantonne uniquement à l'étude structurale dans *Les Yeux d'Elsa* de Louis Aragon. Pour ce faire, il convoque le structuralisme génétique de Lucien Goldmann afin de ressortir l'influence socio-idéologique de la production de l'œuvre. Ainsi, en dehors du fait qu'il ait choisi d'étudier *Les Yeux d'Elsa* au lieu de *La Diane française*, les interprétations auxquelles il aboutit sont encore de l'ordre de l'historique et du social.

Récemment, André-Marie Ntsobé a publié un ouvrage intitulé *Lecture Poétique de La Diane française*¹⁰. Il y étudie la forme poétique du recueil d'Aragon en se focalisant sur trois points : la phrase, le rythme et la rime. Il opère ainsi dans cette œuvre une analyse minutieuse de l'esthétique aragonienne et met en évidence la richesse des vers en rythmes et sonorités. Par conséquent, son analyse est purement formelle ce qui constitue néanmoins un des points faibles de sa lecture. Celle-ci est purement descriptive au détriment du volet interprétatif.

Ainsi bien que des travaux aient été effectués sur *La Diane française* de Louis Aragon, aucune recherche n'a procédé à sa description immanente du phénomène médiatique en l'occurrence sur l'influence des médias visuel et sonore. À l'École normale supérieure de Yaoundé, la plupart des travaux qui portent sur l'intermédialité s'appuient davantage sur l'aspect visuel de la poésie de Jacques Prévert. Nous avons par exemple le mémoire de Gacheu Leukam Berthe Leonie¹¹, dans lequel elle présente et analyse le fonctionnement de la description dans l'œuvre *Paroles* de Jacques Prévert. Cette étude descriptive a pour but de montrer de quelle manière lire et comprendre les œuvres de poètes modernes. Pour ce faire, elle convoque la méthode sémiotique de Philippe Hamon. Mais de bout en bout, son analyse reste purement descriptive. Elle présente d'une part le mécanisme descriptif que préconise Hamon et d'autre part elle se borne à l'appliquer à l'œuvre de Prévert sans aboutir à une interprétation globale du texte.

Récemment, Charlène Flore Matchuendem Kamgain¹² démontre, grâce à la sémiostylistique de Georges Molinié, que Jacques Prévert dans *Paroles* opère un retour à certaines théories antiques. De cette manière, elle prouve que la production des poètes

⁹Esselem Irénée Paul, *Amour et Poésie dans Les Yeux d'Elsa de Louis Aragon*, mémoire de Maîtrise es Lettres, UYI, FALSH, 2005, inédit.

¹⁰ André-Marie Ntsobé, *Lecture poétique de La Diane française*, Edilivre, 2012.

¹¹Gacheu Leukam Berthe Léonie, *Etude d'une œuvre poétique intégrale sous le prisme d'une théorie descriptive : cas de Paroles de Jacques Prévert*, mémoire de DIPESII, 2009/2010, inédit.

¹² Charlène Flore Matchuendem Kamgain, *Résurgence de l'antiquité dans Paroles de Jacques Prévert : cas de l'ekphrasis, de l'ut pictura Poesis et de la satura*, mémoire de DIPESII, 2012/2013, inédit.

modernes laisse encore la trace de l'écriture picturale ancienne, malgré leur refus de ce que d'aucun ont appelé *l'imitation des Anciens*. Toutefois, son analyse médiatique se cantonne à l'aspect théorique des formes visuels de l'Antiquité à savoir l'*ekphrasis*, l'*ut pictura poesis* et la *satura*. De ce fait, son étude sémiostylistique souffre d'insuffisances sur le plan pragmatique. Les éléments textuels renvoyant à ces procédés antiques dans *Paroles* de Prévert manquent à son analyse.

Ainsi, le domaine de la poésie reste très peu exploré au Cameroun, en particulier aux départements de français de l'École normale supérieure et de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences humaines. Nous voudrions donc par le biais de cette étude contribuer, à notre manière, à sa prolifération. Une autre de nos motivations serait d'explorer le vaste champ de l'intermédialité, en nous appesantissant néanmoins sur les médias visuels et sonores. Ceux-ci en vogue depuis le XIX^e siècle, prolifèrent en poésie et permettent d'expérimenter de nouvelles techniques d'écriture. Louis Aragon, par le biais de *La Diane française*, nous pousse à étudier la propagation de ces médias dans l'écriture. Enfin, la poétique étant essentiellement une démarche immanente, elle nous servira à décomposer le recueil de poèmes d'Aragon afin de faire ressortir les constituants textuels propres à cette œuvre. De cette manière nous nous fions exclusivement au texte.

Les études littéraires intermédiales en général portent davantage sur le média visuel. Le média sonore n'est pas vraiment abordé. Ce constat nous pousse à mener une étude poétique de quelques aspects visuels et sonores. Il s'agira pour nous dans notre travail, d'aborder la poésie moderne à la fois dans ses aspects visuels et sonores. Ce qui n'a pas encore été mené auparavant. D'où la formulation de notre sujet de recherche à savoir : *Poétique de La Diane française de Louis Aragon : une étude de quelques aspects visuels et sonores*.

Le problème qui se pose alors est de savoir de quelle manière *La Diane française* convoque les sens notamment de la vue et de l'ouïe. Autrement dit comment ce recueil de poèmes donne à voir et à entendre.

La problématique qui découle de ce problème est la suivante : Quelles sont les procédés d'écriture visuels dont se sert Aragon pour donner à voir en poésie ? Quelles sont les formes d'écritures sonores utilisées par le poète pour laisser entendre ? Quels impacts ont-ils sur la poésie d'Aragon ?

En guise d'hypothèses, nous déduisons que :

- Louis Aragon se sert de procédés d'écriture visuels notamment de formes d'écriture antiques, *l'ut pictura poesis* et *l'ekphrasis*, qui transparaissent dans son œuvre à travers les figures de rhétorique ;
- il utilise également des formes d'écriture sonores qui relèvent d'un art à la fois mélodique et textuel, la chanson française ;
- ces procédés d'écriture visuels et sonores définissent l'écriture poétique d'Aragon, qui est alors une poésie actuelle et intermédiaire;

La démarche qui guidera notre étude est la poétique de Tzvetan Todorov. La méthode de Todorov comporte deux grandes étapes à savoir : la décomposition de l'œuvre et son interprétation. En ce qui concerne la décomposition ou déconstruction, elle se fait à deux niveaux : le niveau syntaxique qui est la combinaison des unités entre elles, les relations qu'elles entretiennent mutuellement ; et le niveau verbal renvoyant au mode, au temps, à la vision et à la voix. Il correspond en rhétorique à *l'elocutio*, c'est-à-dire à la manière particulière de dire une chose.

L'interprétation quant à elle consiste à reconstruire voire à réécrire l'œuvre, parce que « le critique dit quelque chose que l'œuvre étudiée ne dit pas, même s'il prétend dire la même chose »¹³. Cette étape ne cherche pas à atteindre le sens mais seulement un sens de l'œuvre. L'interprétation épouse les formes de l'œuvre de si près que les deux ne font plus qu'un. Elle devrait donc être sinon la copie conforme, du moins le reflet du texte analysé. Etant donné que le critique part d'une démarche scientifique et plus encore d'un immanentisme textuel, l'interprétation ne devrait être que la mise en évidence du sens caché de l'œuvre. Le critique dévoile ainsi les implicites du texte. Mais Todorov ajoute que *tout est interprétation* ne signifie pas que toutes les interprétations se valent. Certaines interprétations seront moins bonnes ou meilleures que d'autres. Cela dépendra de l'angle d'analyse et surtout des capacités et compétences du critique.

Devant adapter cette méthode à notre travail, il s'articulera autour d'un plan à trois chapitres au lieu de deux. Les deux premiers chapitres seront ainsi essentiellement descriptifs et le dernier interprétatif. Dans le premier chapitre, nous mettrons en évidence les procédés

¹³TzvetanTodorov, *Op. Cit.*, p.38.

d'écritures visuels. Il y sera question de faire un repérage des techniques textuelles donnant à voir dans l'œuvre. Il s'agit notamment des techniques antiques et picturales que sont l'*ut pictura poesis* et l'*ekphrasis*. Le deuxième chapitre quant à lui mettra en évidence les formes d'écriture sonores se rapportant à la chanson française. Enfin le troisième chapitre comme déjà évoquée, sera réservé à l'interprétation du texte et permettra de relever l'impact de ces aspects visuels et sonores sur la poésie de Louis Aragon.



**CHAPITRE I : LES PROCÉDÉS D'ÉCRITURE VISUELS :
RETOUR AUX FORMES D'ÉCRITURE ANTIQUES**

La poésie est un genre littéraire qui convoque les sens. L'impression de beauté d'un poème est sensible en général par la vue et/ou l'ouïe. D'un côté nous avons le plaisir de lire des vers et de l'autre celui d'en écouter. La finalité de la poésie est ainsi essentiellement de plaire et d'émouvoir, plaisir ou émotion que procurent les sens. De ce fait, l'on parlera de poésie visuelle lorsque l'agrément des vers sera perçu par la vue, et de poésie sonore dans la mesure où la beauté poétique se discernera à travers l'ouïe. Une poésie est donc dite visuelle lorsqu'elle accorde plus d'importance à la valeur perceptive des mots. Par conséquent, ce qui y prédomine ce sont les images. Le lecteur a l'impression de voir à travers et par les mots et ce grâce à des procédés d'écriture visuels dont se sert le poète pour attirer l'attention. Dans l'œuvre qui nous sert de corpus, il est pour la plupart question de procédés d'écriture antiques, notamment l'*ut pictura poesis* et l'*ekphrasis*. Dans cette partie, nous présenterons tout d'abord ces procédés d'écriture antiques, puis nous exposerons les diverses figures de rhétorique y afférentes.

I.1. LES FORMES D'ÉCRITURE ANTIQUES

L'histoire littéraire met en exergue les diverses périodes qui ont vues évoluer la littérature française. Les historiens littéraires s'accordent sur le fait que les premières manifestations de cette discipline débutent avec la période antique. C'est à cette époque que l'on retrouve les écrits littéraires originels notamment l'*Illiade* et l'*Odyssée* du poète légendaire Homère. Ce sont alors des poèmes épiques qui chantent et font le récit des exploits héroïques ou chevaleresques. Il s'agit de poèmes essentiellement narratifs relevant de la littérature orale étant donné que le règne de l'écriture est postérieur à l'Antiquité. En effet, ces récits se transmettaient de bouche en bouche et de génération en génération. Il se pose donc la question de la fiabilité de ces récits qui pouvaient être modifiés d'un narrateur à l'autre et ce parce qu'ils n'étaient pas préservés sous formes écrites. Néanmoins, ce sont elles qui animaient les soirées des peuples antiques et de ce fait constituaient des divertissements.

De la même manière, c'est à cette période que l'on doit l'émergence de la poésie dite lyrique qui trouve son fondement à travers le mythe d'Orphée. Très grand musicien et poète de la mythologie grecque : il jouait de la lyre. C'est à lui que l'on doit dans la tradition, la réussite de nombreuses expéditions. C'est le cas par exemple de l'expédition des Argonautes. Il accompagna les Argonautes dans leur voyage et sauva leur équipage des Sirènes qui voulaient les empêcher de continuer leur quête, en masquant leur chant du son de sa lyre. Il

aurait aussi endormi par son chant le serpent, gardien du bois d'Arès¹⁴. C'est donc la célèbre lyre d'Orphée accompagnant les chants poétiques, qui donna l'adjectif *lyrique*. Le lyrisme poétique désigne l'expression des sentiments intimes du poète par le biais de rythmes et images. En d'autres termes c'est la révélation des sentiments personnels du poète, de la musique intérieure de son âme. D'où l'explicite du pronom personnel *je* révélant la présence opérante du locuteur dans son texte.

À l'intérieur de ces deux genres poétiques antiques à savoir la poésie épique et la poésie lyrique se sont développées des techniques d'écritures spécifiques à cette période notamment l'*ut pictura poesis*¹⁵ d'Horace et l'*ekphrasis*¹⁶ d'Homère. Ce sont des techniques d'écriture picturales, c'est-à-dire ayant partie liée avec la peinture.

I.1.1. L'*ut pictura poesis*

Horace dans son Art Poétique affirmait dans l'Épître aux Pisons : « L'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, que de ce qu'il met sous les yeux, ces témoins irrécusables »¹⁷. C'est dire qu'Horace considérait la vue comme le sens le mieux capable de refléter la vision du monde d'un écrivain. Pour lui, montrer une chose est beaucoup plus claire que la dire. De plus, il ajoute à cette faculté humaine un caractère incontestable et irrécusable. De là se crée une relation entre deux disciplines sœurs à savoir la poésie et la peinture. C'est à cette relation que l'on doit donc la célèbre formule d'Horace, point de départ de l'interartialité et de l'intermédialité: *ut pictura poesis erit*¹⁸ autrement dit, il en est de la poésie comme de la peinture. Cet aphorisme sera récupéré par les penseurs de la Renaissance et conduira à l'émergence de la théorie de l'*ut pictura poesis*.

Les théoriciens de la Renaissance considèrent le poème, art du langage, non plus comme un tableau ce qui est le cas chez Horace, mais dès lors le tableau est comme un poème. Il y a donc inversion de l'acception antique de la théorie à la Renaissance. La description de la peinture tient dorénavant de la poésie. Les critiques d'art cherchent à cerner la beauté d'une

¹⁴ Cf. Michael Grant et John Hazel, *Dictionnaire de la Mythologie*, (traduction française de Etienne Leyris), Paris, Seghers, 1975, p.271-272.

¹⁵ La poésie est comme la peinture.

¹⁶ Action d'aller jusqu'au bout d'une chose dans le but de l'expliquer, la faire comprendre, autrement dit l'*ekphrasis* renvoie à une description.

¹⁷ Horace, *Art Poétique*, Paris, Flammarion, 1990, p.264.

¹⁸ Ibid., p.268.

œuvre picturale, autrement dit d'un tableau, à partir des marques et spécificités du texte littéraire. Cette nouvelle vision de la doctrine horatienne se répand et a droit de cité pendant longtemps en Europe. De là la peinture, considérée comme un art marginal, se retrouve du jour au lendemain en très bonne place parmi les arts libéraux. Elle va même jusqu'à surpasser la littérature, activité aristocratique. De plus, des variantes de la théorie originelle voient le jour notamment la *pictura loquens* ou peinture parlante et la *muta poesis* ou poésie muette. C'est dire que comme l'avait déjà noté Simonide repris par Plutarque, la poésie est une peinture parlante et la peinture quant à elle est une poésie muette¹⁹.

Au XVII^e siècle les écrivains baroques créent une espèce de *mythe de l'ut pictura poesis*. Pour eux, la force de l'art pictural réside dans sa capacité à saisir la vie. De la sorte, ils considèrent que la peinture représente mieux le réel que la poésie. Ils cherchent donc à pénétrer la vie dans son aspect touchant et changeant. C'est dans ce sens que Francisco de Holanda, réfléchissant sur l'impact qu'a Michel-Ange sur la poésie, reconnaît la supériorité de la peinture sur celle-ci dans la mesure où la peinture est reconnue « causer de plus grands effets et pour avoir beaucoup plus de force et de véhémence, aussi bien pour combler l'esprit et l'âme de joie et d'allégresse que pour provoquer la tristesse et les larmes avec une éloquence plus efficace »²⁰. Appliqué à la littérature, cela relève du génie, de l'exceptionnel, de l'inouï car il n'est pas aisé à tout écrivain de mettre en image cette réalité. Toutefois, les écrivains baroques mettront l'accent sur la vie dans ce qu'elle a de laid, de difforme, d'anormal, de déviant. En effet, ceux-ci n'essaieront pas d'embellir le réel comme leurs prédécesseurs, mais mettront plutôt en évidence la complexité de la vie. Ils tenteront de décrire l'activité humaine de manière réaliste, d'imiter cette société controversée autant que la peinture le fait d'habitude. C'est le cas chez Annibal Carrache qui dresse, dans un poème, le portrait d'un courtisan laid et grotesque :

La nature craignait de ne pas le faire au hasard,
Elle lui élargit la bouche et lui allongea les oreilles,
Mais elle oublia de lui arranger le nez²¹

¹⁹ Cf. W. Lee Rensselaer, *Ut pictura poesis : Humanisme et Théorie de la peinture XV^e- XVIII^e siècles*, Paris, Éd. Macula, 1991.

²⁰ Francisco de Holanda, Livres III et IV d'Architecture de Sébastien de Serlio Bolonés, Toledo, 1552, recueilli par Sanchez Canton, dans *Sources littéraires pour l'Histoire de l'Art*, p.175.

²¹ Cité par KatalinSzuhaj dans « Le portrait satirique baroque », thèse de doctorat de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, p.59.

Ainsi, l'*ut pictura poesis* s'identifie davantage à la peinture en tant qu'elle cherche à représenter le réel dans son ambiguïté et sa difformité. La vision des écrivains baroque est donc non seulement plus fructueuse mais plus encore, elle reflète mieux l'esprit antique de l'*ut pictura poesis*.

Cette alliance féconde continuait à faire parler d'elle lorsqu'en 1766, l'allemand Lessing dans son ouvrage *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*²² adresse une critique acerbe en général à la comparaison entre les arts, et en particulier à celle entre peinture et poésie :

Le poète s'inquiètera sur-tout fort peu de plaire à la vue, dans tous les traits particuliers qu'il ne lui adresse pas expressément. Lorsque Laocoon crie dans Virgile, personne ira-t-il penser que pour crier il faut ouvrir une grande bouche, et que cette bouche ainsi ouverte est un vilain trait ? Il suffit que ces mots : *Clamores horrendos ad sidera tollit*, soient d'un effet sublime pour l'oreille : il ne s'agit point ici des yeux. L'effet poétique est entièrement perdu pour quiconque demanderoit ici une belle image.²³

D'après Lessing la poésie ne saurait dépasser les frontières artistiques pour donner à voir tout comme la peinture. Au contraire elle devrait se cantonner à l'esthétique sonore. De même en ce qui concerne le propos soutenu par les théoriciens de la renaissance. La peinture ne saurait être étudiée à partir des éléments constitutifs de l'art poétique et vice versa. Chaque art devrait plutôt être apprécié en fonction des matériaux qui lui sont propres. De plus chacune d'elles à son but et sa valeur qu'on ne saurait imposer aux autres. C'est dire qu'en essayant d'imiter le peintre, l'écrivain ne doit pas subordonner la littérature à la peinture, car elle est un art singulier tout aussi supérieur que cette forme plastique. Les médiums artistiques également différents. Alors qu'en peinture le créateur recherche l'agrément des couleurs, le poète lui se sert d'un médium plus complexe à savoir la langue. En bref, Lessing dans son ouvrage préfère insister sur la différence entre peinture et poésie faisant par la même occasion la satire des critiques modernes :

Mais, sans avoir égard à cette différence essentielle, plusieurs critiques modernes sont partis du rapport ainsi remarqué entre la peinture et la poésie, pour en tirer les conséquences les plus absurdes. Tantôt ils renferment la poésie dans les bornes étroites de la peinture ; tantôt ils donnent à la peinture la sphère immense de la poésie. Rien n'appartient de droit à l'un de ces arts qu'ils ne veuillent accorder à l'autre [...]. Pleins de cette idée, ils prononcent avec assurance les jugements les plus superficiels [...].²⁴

²² G. E. Lessing, *DuLaocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. fr. par Charles Vanderbourg, Paris, chez Antoine-Augustin Renouard, 1802.

²³ *Ibid.*, p.28.

²⁴ *Ibid.*, « Préface », p.xiv.

Ainsi, d'après la thèse soutenue par Lessing, les critiques modernes devraient arrêter tout rapprochement insolite et hasardeux entre peinture et poésie mais pourraient plutôt mettre l'accent sur la différence entre les arts, chacun d'eux étant indépendant des autres. L'étude spécifique et individuelle des arts captivera alors plus l'attention des critiques et écrivains dont le français Charles Baudelaire au XIX^e siècle. En effet, bien qu'il célèbre l'avènement de l'image et qu'il se passionne également pour la peinture, le poète Baudelaire a toujours su distinguer ces deux disciplines artistiques. Dès lors ses écrits sur la peinture portent essentiellement sur des réflexions picturales. Il n'a donc jamais voulu que la poésie chère à son cœur se travestisse en la peinture et de la même manière que la peinture se subordonne à la poésie. En poésie par exemple, Baudelaire ne recherche que la beauté et l'agrément des vers. Il s'identifie alors au Parnasse, mouvement littéraire qui prône une poésie fondée sur le culte et l'esthétique du Beau. Par conséquent, poésie et peinture, de ce point de vue, sont deux arts qui devraient être étudiés distinctement.

Cependant, après Lessing qui refusait toute association entre les arts, resurgit la vision interartiale. C'est donc la résurrection de la doctrine de l'*ut pictura poesis*. La mort qu'avait proclamée le *Laocoon* de Lessing était nécessaire pour qu'elle puisse renaître de ses cendres, encore plus forte. C'est d'abord Delacroix, n'ayant aucune connaissance des écrits de Lessing et de ses homologues allemands, qui relança le débat. Il mit les bases de ce qu'on a appelé la *fusion des arts*. Celle-ci se proposait d'unir les arts entre eux. Toutefois cette vision n'est pas tout à fait valorisante car en réalité il ne s'agit pas d'une fusion artistique, autrement dit de réunir en une seule littérature et peinture, mais juste de les assimiler afin de ressortir les points de similitudes. Et cela Gautier l'a compris.

À la suite de Delacroix en effet, Théophile Gautier développe la notion de fraternité entre les arts. Au XIX^e siècle il remarque que les artistes, en particulier les peintres et les poètes, sympathisent les uns avec les autres : « En ce temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient. Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes [...] ». ²⁵ Le bal qu'organisa Alexandre Dumas en 1833, au début des années folles, en est un exemple pertinent. Bal décoré par des artistes et relaté par la suite dans ses *Mémoires*²⁶, il constitue le manifeste de la fraternité des arts. Peinture et littérature s'y accordent à merveille. Cette

²⁵ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874.

²⁶ Précisément aux chap. CCXXIV à CCXXIX.

collaboration entre écrivains et peintres s'étend davantage dans le vaste champ artistique. Alors que les peintres illustrent et embellissent les œuvres d'auteurs, les écrivains publient des textes portant sur la peinture et même sur des tableaux. Chacun d'eux est donc nécessaire voire indispensable à l'autre pour une meilleure appréciation de l'œuvre d'art.

La théorie de l'*ut pictura poesis* est par conséquent encore d'actualité aujourd'hui en littérature, bien qu'elle ait subi de nombreuses transformations. Depuis la période antique, elle n'a cessé de faire parler d'elle. Des termes comme *fusion des arts* ou *fraternité artistique* en sont juste des prolongements. L'*ut pictura poesis* prône l'égalité des arts et entre artistes coopérant ensemble dans leurs disciplines respectives. Peintres et écrivains collaborent et participent donc à l'évolution esthétique de chacun de leur domaine ainsi qu'à celle de leur confrère. Par conséquent, ce procédé d'écriture occupe une place prépondérante dans les échanges artistiques et dans le champ très prolifique de l'intermédialité. En dehors de l'*ut pictura poesis* Louis Aragon utilise une autre technique d'écriture qui a également partie liée avec la peinture. Il s'agit de l'*ekphrasis*.

I.1.2. L'*ekphrasis*

Partant du sens étymologique du terme *Ekphrasis* (ek « jusqu'au bout » et *phrazô* « faire comprendre, montrer, expliquer »), Barbara Cassin dans son ouvrage *L'Effet Sophistique*²⁷ aboutit à une définition de la notion comme description. Michel Constantini après une analyse minutieuse de la notion antique dans *Écrire l'image, redit-on* définit également l'*ekphrasis* comme « description, ou, si l'on préfère discours détaillé sur quelque objet »²⁸. C'est dire que l'on devrait la première *ekphrasis* à Homère, qui décrit le bouclier d'Achille dans le XVIII^e chant de son *Iliade*. De cette manière elle est une description vivace d'objets et dans le cas d'Homère, d'armes de combat. Il fut d'ailleurs repris par de nombreux écrivains dont Hésiode²⁹ faisant une description du bouclier d'Héraclès et Virgile du bouclier d'Énée. Les *ekphrasis* durant la période antique étaient par conséquent principalement des représentations de boucliers appartenant à de grands et légendaires héros mythiques.

²⁷ Barbara Cassin, *L'Effet Sophistique*, Coll. NRF Essais, Gallimard, 1995, p.680.

²⁸ Michel Constantini, « *Écrire l'image, redit-on* », *Littérature*, n°100, décembre 1995, p.34.

²⁹ Hésiode dans *Le Bouclier d'Hercule* et Virgile dans le chant VIII de *Énéide*.

Mais les théoriciens modernes de la littérature attribuent un nouveau sens à cette notion. Ils la considèrent dorénavant comme une description verbale d'œuvres d'art appartenant à divers domaines notamment la peinture, la photographie, la sculpture et même l'architecture. Il s'agit donc pour eux de parler de ces œuvres artistiques à la fois de manière vivante et précise. C'est à Pierre Fontanier dans *Les Figures du discours* que l'on doit le rapprochement de cette forme descriptive au *tableau*, figure de style : « On appelle du nom de tableau certaines descriptions vives et animées, de passions, d'actions, d'évènements ou de phénomènes physiques et moraux. »³⁰ Ainsi, de ce point de vue l'*ekphrasis* renvoie au tableau. Celui-ci est pure description d'une réalité. De la même manière l'*ekphrasis* peint verbalement des faits picturaux. En d'autres termes, elle décrit une œuvre d'art. Il ne s'agit donc plus d'une simple imitation de la peinture, autrement dit de peindre un objet comme le fait habituellement un tableau, mais plutôt d'une peinture de la peinture. Il est alors question dans le cas de l'*ekphrasis* d'imiter cette peinture qui est elle-même imitation.

Toutefois, au-delà des objets mis en tableau, l'*ekphrasis* est également une description qui met sous les yeux du lecteur des personnes, des événements, des moments, des lieux, des animaux et même des plantes³¹. Il s'agit donc pour l'écrivain de représenter de manière réaliste, et suivant un arrangement précis, des faits de la vie quotidienne. Celui-ci peut décider de s'attarder sur des êtres vivants, sur des scènes ou décors insolites ou alors sur un cadre spatio-temporel bien déterminé.

De par ces différentes acceptions, il en ressort que l'*ekphrasis* possède trois caractéristiques essentielles. Tout d'abord elle est un art visuel et en tant que tel, elle fait voir une chose. En effet, l'écrivain cherche à représenter une scène pour que son lecteur se la figure. À côté de cette première caractéristique, nous avons l'illusion référentielle à une réalité concrète. Le lecteur a l'impression que tout se passe réellement devant lui. Il croit voir défiler la scène sous ses yeux. C'est dire que l'écrivain ne dit pas ce qu'il voit, mais donne plutôt à voir ce qu'il dit. Il n'est donc pas forcément question qu'il décrive un élément de son vécu. Tout ce qui lui est demandé, c'est que sa description réponde au critère de vraisemblance. Celui-ci est nécessaire pour que le lecteur puisse aisément se figurer ce qui lui est exposé. Enfin, la troisième et dernière caractéristique c'est que l'*ekphrasis* doit contenir une charge

³⁰ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, [rééd.], p.431.

³¹ Cf. l'acception de Françoise Desbordes, « L'ekphrasis fait voir des personnes, événements, moments, lieux, animaux, plantes, selon des règles précises concernant les aspects à examiner et l'ordre dans lequel les examiner. » dans *La Rhétorique antique*, Paris, Hachette, 1996, p.135.

émotionnelle intense. Il faut vraiment que le lecteur s'implique dans cette description. Il doit se laisser entraîner par ce mensonge-vrai qui le transporte dans un univers féérique. De plus, il est nécessaire qu'il fasse valoir cette implication par des sentiments spécifiques. Autrement dit, les sentiments qui en découlent doivent être en accord avec l'objet représenté. S'il lui est montré la douleur d'un personnage, il doit pouvoir sinon la ressentir, du moins la partager.

Ainsi, l'*ut pictura poesis* et l'*ekphrasis* sont des formes d'écriture antiques, qui ont été reprises et renouvelées tout au long des siècles. De la sorte, elles ont eu à évoluer et continuent à intéresser aussi bien les auteurs et les critiques littéraires contemporains, que ceux des autres médias. Il n'est donc pas étonnant de les retrouver au cinéma et à la télévision, nouvelles formes de communication par l'image, très répandues mais surtout très actuelles. Mais il est important de signaler que *ut pictura poesis* et *ekphrasis* rompent les frontières artistiques entre littérature et peinture tout en évitant de les combiner. Il ne s'agit donc pas dans ces deux cas de figure d'une fusion entre les arts mais uniquement de fraternité artistique. Ces procédés sont ainsi essentiellement descriptifs. Ils mettent en évidence le rapport entre poésie et peinture. Le premier poète reconnu dans cette comparaison artistique est Ange Politien, alors le rival idéologique du peintre notoire Léonard de Vinci. Celui-ci dans ses *Stances*³², conçut une description du visage de Simonetta, l'amante de Julien de Médicis :

Blanche elle est elle-même, blanche aussi sa robe,
mais pourtant de roses nuancée, de fleurs et d'herbe ;
la chevelure bouclée, du sommet de sa tête dorée,
retombe sur le front humblement superbe.
Autour d'elle toute la forêt lui sourit,
et, autant qu'elle peut, elle rend ses soucis moins amers ;
son expression est majestueusement clémente,
et pourtant, du sourcil, elle calme les orages.

Son regard brille d'une douceur sereine,
où Cupidon tient celés tous ses feux ;
l'air se fait autour d'elle tout amène
partout où elle tourne ses yeux amoureux.
De céleste liesse son visage est plein,
doucement nuancé de troène et de rose ;
toute brise se tait à son parler divin,
et tous les oisillons chantent dans son latin.³³

³² Ange Politien, *Stances*, traduit en français par Emilie Sérís, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

³³ Traduction d'Emilie Sérís dans *Les Étoiles de Némésis : la rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454-1494)*, Genève, Ed. Librairie Droz, 2002, p.214.

Ce portrait qui figure sa célèbre beauté est alors une parfaite illustration de ce que peut être l'association entre poésie et peinture.

De plus, *ut pictura poesis* et *ekphrasis* ne se confondent pas. L'*ut pictura poesis* a pour finalité de représenter tel un tableau la vie réelle dans sa globalité, de capter un instant crucial et poétique de la vie quotidienne. Prenons l'exemple de la fresque de Charles Landelle intitulé « Le Songe de saint Joseph »³⁴, exposée à l'église Saint-Sulpice de Paris. À ce tableau correspond ces propos de l'abbé Augustin Crampon :

Saint Joseph s'étant aperçu que la Vierge n'était pas enceinte de ses œuvres, veut la renvoyer dans sa famille.

Comme il était dans cette pensée, un ange du Seigneur lui apparut et lui dit : Joseph, fils de David, ne craignez pas de prendre avec vous Marie, votre femme, car ce qui est né dans elle a été formé par le Saint-Esprit.

Et elle enfantera un fils à qui vous donnerez le nom de Jésus, c'est-à-dire Sauveur, parce qu'il sauvera son peuple en le délivrant de ses péchés.³⁵

L'abbé Crampon à travers ce passage donne l'impression d'avoir eu sous les yeux la fresque de Landelle ce qui n'est pas le cas. Ainsi, *l'ut pictura poesis* s'identifie à la peinture dans sa figuration du réel. L'auteur opère une description aussi réaliste que possible de la scène biblique. Il décrit ce verset biblique³⁶ tout autant que l'a fait le peintre. Par conséquent, la poésie peut être assimilée à la peinture.

En ce qui concerne l'*ekphrasis*, elle semble plutôt imiter le tableau. C'est tout simplement une description de la peinture. Barbara Cassin³⁷ parle donc *d'imiter l'imitation*. C'est le cas de la description qu'Hésiode fait du bouclier d'Hercule :

Enfin il saisit dans ses mains ce bouclier aux diverses figures, que les flèches d'aucun mortel ne purent jamais ni rompre ni traverser, ouvrage merveilleux, tout entier entouré de gypse, orné d'un blanc ivoire, étincelant d'un ambre jaune et d'un or éclatant ; des lames bleues s'y croisaient de toutes parts.

Cette description donne ainsi l'impression que le poète antique cherche à décrire un tableau. On dirait que l'auteur peint sous forme verbale un tableau qu'il aurait eu sous les yeux. Mais en réalité aucun tableau existant du bouclier d'Hercule ne correspond à cette description, preuve que le poète a voulu représenter picturalement cette scène pour qu'elle

³⁴ Cf. Annexe 3.

³⁵ Abbé Augustin Crampon dans *Les Quatres Évangiles*, traduction nouvelle accompagnée de notes et dissertations, Paris, Tolra et Haton, 1864.

³⁶ Mt, I, 20-21.

³⁷ B. Cassin, *Op. Cit.* p.501.

soit plus vivante. Hésiode donne donc l'impression de repeindre verbalement un tableau pictural pour que sa description soit plus vive au lecteur.

Ainsi, d'un côté nous avons un procédé qui s'identifie à la peinture (*ut pictura poesis*) et de l'autre un procédé qui figure cette peinture (*ekphrasis*). Cependant l'*ut pictura poesis* et l'*ekphrasis* sont toutes les deux des formes d'écriture antiques et visuelles. Ce qui fait leur particularité c'est surtout qu'elles ont partie liée à la peinture, art pictural. Se pose donc la question de savoir de quelle manière ces formes antiques arrivent à représenter comme le fait la peinture.

La poésie représente grâce aux images ou figures de rhétorique de même que la peinture représente avec les couleurs. En effet, la figure qui semble inséparable de ces techniques d'écriture antiques est l'hypotypose. Mais elle n'est pas la seule. À côté d'elle de nombreuses autres figures de rhétorique mettent en évidence l'aspect visuel qui caractérise aussi bien l'*ut pictura poesis* que l'*ekphrasis*. Celles-ci se retrouvent de manière dense dans *La Diane française* de Louis Aragon. Il est donc question maintenant non seulement que nous les répertorions, mais surtout que nous les présentions.

I.2. LES FIGURES DE RHÉTORIQUE

Du latin *figura*, l'expression *figure de style* renvoie à la forme d'un objet, en d'autres termes à un dessin. C'est plus précisément un procédé expressif singulier qui s'éloigne de l'usage commun de la langue. Elle constitue donc un écart langagier. Elle prend généralement d'autres dénominations notamment celles de *figure de rhétorique* et Fontanier emploie plutôt les termes *figure du discours*. La plupart du temps, les figures de style se confondent aux figures de rhétorique. Celles-ci trouvent justement leur origine en rhétorique, notamment dans la rubrique *elocutio* qui s'occupe de la manière dont une chose est dite. En effet, la rhétorique est un art du discours qui comporte cinq parties essentielles : l'*inventio* qui s'occupe du choix des sujets et des arguments ; la *dispositio* s'emploie à leur organisation ; l'*elocutio* comme déjà mentionné s'intéresse à la manière dont ce discours est dit ; la *memoria* s'occupe de la maîtrise de cet énoncé ; enfin l'*actio* est sa mise en scène, mieux sa théâtralisation étant entendue que les gestes accompagnent la prononciation de ce discours. La rhétorique, science développée dans l'antiquité gréco-latine, est donc l'art de parler dans le but de persuader son auditoire. Ce rôle était assumé par les rhéteurs ou avocats chargés de plaider des causes dans

les tribunaux. Mais après avoir connu ses moments de gloire, elle perd de son prestige avant de renaître de ses cendres au XX^e siècle. À ce moment, il ne s'agit plus de former des rhéteurs, mais plutôt soit d'ordonner le raisonnement par le biais d'études sur l'argumentation, soit d'initier au beau langage grâce aux figures de style. De là la distinction de Jean-Jacques Robrieux dans son ouvrage *Éléments de rhétorique et d'argumentation*³⁸. Celui-ci opère en effet une opposition entre ces deux expressions. Pour lui, alors que les figures de rhétorique ont pour but de persuader, les figures de style ont plutôt une finalité ornementale. Nous retiendrons donc plutôt le terme *figure de rhétorique* qui convient mieux dans le cadre de notre travail.

Dans l'antiquité, des orateurs latins tels que Cicéron et Quintilien ont répertorié de multiples figures de rhétorique en leur donnant des noms. Ainsi, il existe de nombreuses figures aux dénominations variées. Nous ne citerons ici que celles qui permettent à Louis Aragon de donner à voir la France avant, durant et après la période d'occupation allemande. Tout d'abord nous présenterons l'hypotypose, la figure la plus représentative de ces aspects visuels que sont l'*ut pictura poesis* et l'*ekphrasis*. Enfin, nous exposerons les autres figures de rhétorique à caractère visuel.

I.2.1. L'hypotypose

L'hypotypose d'après César Dumarsais, « C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux »³⁹. En d'autres termes, l'hypotypose est une figure de rhétorique essentiellement descriptive qui accumule des faits concrets, pour donner au lecteur une impression de réel. Classée par Fontanier dans les figures dites par imitation, elle se confond alors quelque peu avec le rôle du peintre : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante »⁴⁰. C'est dire que cette figure picturale est plus visuelle qu'autre chose. Ce qui fait sa spécificité c'est sa

³⁸ Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod, 1993, p.122.

³⁹ César Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, Coll. Critiques, 1988, p.133.

⁴⁰ Pierre Fontanier, *Op. Cit.*, p.390.

capacité à donner à voir au lecteur, mieux à placer *sous ses yeux* une chose animée ou non. De cette manière, elle se confondrait avec les notions même d'*ut pictura poesis* et d'*ekphrasis*, car toutes donnent aux faits exposés une impression de tangibilité. La chose décrite semble exister réellement, paraît être un objet palpable. En dehors de cet effet d'illusion visuelle, ce qui caractérise encore l'hypotypose c'est le souci du détail. L'écrivain fait une description minutieuse d'un élément pour qu'elle puisse être la plus complète possible. Pour ce faire il se servira principalement de termes expressifs qui étayent le mieux son propos.

Cette figure est très récurrente dans l'œuvre d'Aragon. Il l'utilise le plus souvent pour décrire des personnes, des lieux, des choses et même des scènes. S'agissant des hypotyposes de personnes nous avons par exemple :

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 secret⁴¹

Ici, le poète peint le corps étendu d'une petite fille assassinée par les allemands. Il met en évidence l'homicide fait à l'endroit de l'enfance, qui représente alors l'avenir de la France réduit à néant par les militaires nazis. Cette peinture confère donc au poème un effet à la fois pathétique et tragique. De même dans : « Ils tirent au hasard Voyez/ Ce corps sur la chaire ployé »⁴². Le poète fait dans ces vers la description d'un corps anonyme, cette fois sans catégorisation de sexe. Cette description a pour but de figurer l'horreur de la guerre et cette description convoque chez le lecteur la tristesse et la peur. Ainsi, Aragon nous décrit davantage les corps de personnes que les personnes elles-mêmes et ce pour mieux qualifier l'horreur des faits pendant l'occupation allemande en France.

S'agissant des hypotyposes de lieux nous avons par exemple :

La pluie épouse épouvantablement les toits roux
Beauté blafarde
Avec sa grande voilette à trous
Le faubourg qui monte en guimbarde
Y fait crier le cœur des roues
La ville a la misère en proue
L'averse les maisons défarde
Les fumées carde [*sic*]
Et les vents rouillés s'en vont ouvrir les verrous
Au printemps qui tarde tarde

⁴¹ Louis Aragon, Op. Cit., « D'une petite fille massacrée », p.61.

⁴² Ibid., « Chanson de l'Université de Strasbourg », p.51.

J'ignore où
Du côté de Spire ou Carlsruhe⁴³

Aragon peint ici sa terre natale après l'invasion allemande. L'atmosphère qui règne est alors morose. Il nous présente un pays triste, sombre, maussade, désagréable. C'est une France qui a perdu son éclat, ses couleurs, sa joie. Mais c'est surtout une France où prédominent la misère et la mort. C'est donc une mère en deuil qui perd chaque jour ses enfants et qui attend inlassablement l'ère de la révolution qui viendra changer l'état actuel.

Nous avons également ce passage tiré de « Chanson de l'université de Strasbourg » :

Ils avaient dans l'adversité
Rouvert leur Université
A Clermont en plein cœur de France⁴⁴

Ces vers permettent à Aragon de faire un éloge de l'Université de Strasbourg qui s'est démarquée par sa résistance aux envahisseurs en décidant, malgré les ordres allemands, de maintenir ouverte leur institution.

Toujours en ce qui concerne les hypotyposes de lieux nous avons :

C'est au cimetière d'Ivry
Qu'au fond de la fosse commune
Dans l'anonyme nuit sans lune
Repose Gabriel Péri⁴⁵

Ici, le poète mythifie la mort du héros de la résistance Gabriel Péri. De cette manière, la description de ce lieu prend une coloration pathétique, du fait qu'un homme, s'étant démarqué par sa bravoure, finisse par être enterré dans une fosse comme un vulgaire paria. Il y a donc discordance entre le lieu décrit et la personne qui y est ensevelie. C'est dire que ces hypotyposes de lieux permettent au poète non seulement de décrire la France pendant l'occupation allemande, mais également de rendre hommage à des lieux et personnages phares de la résistance française.

S'agissant des hypotyposes de choses nous avons par exemple : « Rappelez-vous ce lourd parfum des roses/ Quand luit l'étoile au-dessus des bergers »⁴⁶. Le poète veut par le

⁴³ Ibid., « Le drôle de printemps », p.20

⁴⁴ Ibid., « Chanson de l'Université de Strasbourg », p.50.

⁴⁵ Ibid., « Légende de Gabriel Péri », p.53.

⁴⁶ Ibid., « Les roses de Noël », p.47.

biais de cette description, convoquer la mémoire du peuple français. En effet, à travers le souvenir de l'odeur des roses dans la nuit, le poète veut que les français se remémorent les moments de bonheurs avant la période d'Occupation. De même en ce qui concerne le vers « La glycine naissante expire son parfum »⁴⁷. À travers l'image de cette plante mourante, Aragon représente une atmosphère lugubre. C'est dire que la France envahie côtoie la mort continuellement. Le peuple subit alors sans cesse ses assauts. Ainsi, les hypotyposes de choses convoquent certes l'olfaction du lecteur mais plus encore sa vue car Aragon donne à voir la France avant et après l'invasion allemande.

Toutefois, les hypotyposes les plus récurrentes sont les hypotyposes de scènes. Le poète présente par exemple le tableau d'une scène historique à travers notamment « C'était bien écrit dans les livres, [...] où il était question de batailles anciennes, et tombaient un genou en terre les héros au front bandé tenant la hampe d'un drapeau. »⁴⁸. Dans cette scène, Aragon décrit l'action qu'effectuaient généralement les héros historiques pour marquer leur patriotisme. En effet, ceux-ci mettaient un genou à terre et tenait haut le drapeau français pour montrer leur soumission entière à la patrie.

Cependant, Aragon célèbre aussi l'héroïsme et le patriotisme par le biais de cette figure :

Et leur sang rouge ruisselle
Même couleur même éclat
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Il coule il coule et se mêle
A la terre qu'il aima
Pour qu'à la saison nouvelle
Mûrisse un raisin muscat⁴⁹

Pour le poète, le sang versé par les héros français et leur esprit de sacrifice pour la patrie, quelles que soient leurs appartenances religieuses, constituent un tremplin pour la réalisation effective d'un avenir meilleur pour la France. Il encourage donc le peuple français à l'acquisition de ces valeurs.

⁴⁷ Ibid., « Lyon les mystères », p.23.

⁴⁸ Ibid., « O mares sur la terre au soir de mon pays », p.7.

⁴⁹ Ibid., « La rose et le réséda », p.17.

Ces mêmes valeurs sont célébrées dans :

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

Une autre chanson française
A ses lèvres est montée
Finissant la Marseillaise
Pour toute l'humanité⁵⁰

Ces quatrains nous figurent la mort héroïque d'un prisonnier français, qui n'a pas cédé aux supplices auxquels il était soumis par les Allemands, et qui a su avec joie affronter la mort pour que puisse revivre la France et le monde. L'expression *sanglant est levé* contenue dans le premier quatrain renvoie donc à la Marseillaise⁵¹, chant patriotique qu'entonne le martyr pendant qu'on lui tire dessus. De même dans « Du poète à son parti » nous avons :

Mon parti m'a rendu le sens de l'épopée
Je vois Jeanne filer Roland sonne le cor
C'est le temps des héros qui renaît au Vercors⁵²

Ici, le poète rend un hommage à son parti (le parti communiste), qui a su lui rappeler les valeurs d'héroïsme et de patriotisme. Il se sert donc d'une scène épique à savoir Jeanne suivant Roland pour le combat, pour en appeler à ces mêmes sentiments de la part du peuple français.

Cette même figure permet à Aragon de mettre en évidence les sévices physiques et psychologiques endurés par les Français durant l'Occupation. Cela est visible dans ce passage :

A quelle nuit vos yeux se condamnèrent
Quand les martyrs criaient par chaque plaie
Le violon terrible de leurs nerfs⁵³

Ici, le poète représente la douleur éprouvée par le peuple français. Non seulement ils ont dû perdre leurs compatriotes, mort pour la France dans des prisons de tortures, mais le

⁵⁰ Ibid., « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », p.33.

⁵¹ Cf. Annexe 6.

⁵² Ibid., « Du poète à son parti », p.63.

⁵³ Ibid., « Je ne connais pas cet homme », p.18.

souvenir de leur souffrance reste gravé dans les mémoires des survivants. Ils se repassent sans cesse ce souvenir déplaisant. Ceux-ci sont alors à leur tour victimes de sévices psychologiques. C'est aussi le cas dans le poème « Gloire » :

Pays profond Ciel clandestin
J'imagine mal leur destin
Ils dorment dans quelque mesure
Il fait froid quand vient le matin
Et le vent souffle sans mesure
Leurs feux éteints⁵⁴

Dans ce passage, le poète décrit le sort réservé aux Français déportés dans les prisons allemandes. Il se les figure mourant de froid dans leurs geôles, une fois que les flammes leur permettant de se chauffer ne brûlent plus.

Dans le poème « Romance des quarante mille », l'hypotypose de scène permet à Aragon d'en appeler à la solidarité française :

Quarante mille en marche vers le bagne
L'étrange chaîne et l'étrange convoi
D'Afrique vient qui tourne et l'accompagne
Un vent d'espoir dont blêmit la campagne
Et la chiourme écoute cette voix

Un air ancien dont les Tyrans s'émurent
Siffle ce soir au simoun d'Algérie
Quarante mille en marche et qui murmurent
Cet air issu Marseille de tes murs
Quarante mille enfants de la Patrie⁵⁵

Dans cette séquence, Louis Aragon rend hommage à la bravoure mais surtout à la solidarité française. D'après lui, les prisonniers français durant la période d'Occupation sont un parfait exemple de cette solidarité. En route vers la geôle allemande, ceux-ci restent unis et se mettent à chanter la Marseillaise qui n'est autre qu'un chant de ralliement et de patriotisme français. Selon le poète, cette solidarité est d'ailleurs éprouvée par les tortionnaires eux-mêmes, qui ne peuvent s'empêcher d'être émus à la vue de cette marque de rassemblement.

Mais si Aragon se sert beaucoup de cette hypotypose de scène c'est surtout pour en appeler à la révolte française pour l'acquisition de sa liberté. C'est le cas dans ce passage de « La nuit de Juillet » :

⁵⁴ Ibid., « Gloire », p.59.

⁵⁵ Ibid., « Romance des quarante mille », p.35.

L'équilibriste tombe et l'avaleur d'étaupe
Flambe avec l'avaleur de sabre qui se coupe

Et tandis que le peuple éprouve qu'il est grand
A comment dans leur cirque il foule ses tyrans

L'étalon Liberté crevant l'écran de toile
Dante sort de l'enfer et revoit les étoiles⁵⁶

Le poète met ici en exergue la notion de liberté. Pour lui, lorsque les français ce seront débarrassés des tortionnaires allemands, ils pourront enfin retrouver leur liberté. Ils doivent donc prendre les armes et se battre contre leur envahisseur.

Ainsi, l'hypotypose est l'une des figures privilégiées du poète. Elle lui permet de donner à voir des personnes en l'occurrence des dépouilles françaises. Cette figure lui permet également de peindre la France sous occupation allemande, mais aussi de faire un éloge à des lieux et personnages célèbres de la résistance française. De plus, Aragon utilise des hypotyposes de choses (roses, plante) pour convoquer un passé heureux et pour décrire l'atmosphère dominante durant la période d'Occupation. Mais le poète emploie davantage les hypotyposes de scènes, les plus figuratives, car elles représentent mieux cette France chaotique et de ce fait, lui permettent d'encourager le peuple français à la révolte dans l'optique de retrouver sa liberté perdue. Ainsi, ces différentes formes d'hypotyposes permettent à Louis Aragon de décrire comme et à l'image du tableau la France sous l'occupation allemande. C'est donc un pays où dominant la souffrance et la mort. Mais c'est aussi une patrie solidaire qui espère un jour retrouver sa liberté.

I.2.2. Les autres figures de rhétorique

L'hypotypose n'est pas la seule figure dont se sert Louis Aragon pour donner à voir à ses lecteurs. Il emploie donc d'autres images notamment l'anaphore, la polyptote, le chiasme, l'oxymore, la synecdoque, la métaphore, la métonymie, l'énumération, l'antithèse, le paradoxe, l'hyperbole, l'euphémisme, la comparaison, l'allégorie et la personnification.

L'anaphore est la reprise d'un mot ou groupe de mots au début de plusieurs phrases ou strophes. Dans le poème « O mares sur la terre au soir de mon pays », nous avons la répétition

⁵⁶ Louis Aragon, Op. Cit., « La nuit de Juillet », P.46.

de l'élément « il y avait » qui à chaque fois ouvre une série d'énumération descriptive. Par exemple dans « il y avait des familles de pêcheurs, des chasseurs habiles à tirer au vol les plumes dans le ciel et la bête des taillis débusquant, et des artisans qui, de père en fils, se transmettaient les secrets du bois, savaient courber le fer, tresser l'osier ; ». Plus loin nous avons également « et il y avait des églises et des gens qui n'y allaient pas ; et il y avait des disputes dans les tavernes, des balcons avec des pots de fleurs, des rieuses aux fontaines, des soldats qui passaient, chantant. ». Ces anaphores présentent la vie paisible des français avant l'Occupation. Y règne alors une atmosphère calme et pacifique. Dans le poème « Prélude à la Diane française »⁵⁷ par contre, nous relevons l'anaphore « Assez » dans :

Assez attendre l'accalmie
Assez manger le pain des larmes

Cette anaphore montre que nous sommes à présent en face de français fatigués de supporter discrètement cette misérable condition d'occupé, et qui semblent enfin prêt à résister. Dans son poème « La rose et le réséda »⁵⁸ également, le poète reprend le terme « Celui qui » dans les vers :

Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas

Il veut ici montrer que l'amour de la patrie fait fi des barrières religieuses. Que l'on soit croyant ou athée cet amour du terroir s'exprime de la même manière chez tous les Français. Ces deux personnages antithétiques sont donc disposés à mourir pour la France. De même dans son poème « Gloire »⁵⁹ par le biais de l'anaphore « ceux qui n'ont pas voulu se », il rend hommage à tous les martyrs qui sous le supplice ont refusé de trahir leur patrie :

Ceux qui n'ont pas voulu se rendre
Ceux qui n'ont pas voulu se vendre

En effet, les verbes pronominaux *se rendre* et *se vendre* ont ici une valeur passive. Le sujet est censé être totalement passif car il se contente de subir les actions des verbes. Mais ce n'est pas le cas à cause de la négation « n'... pas » qui met en évidence le refus des sujets d'assumer leur fonction de passif. De cette manière le poète montre que certains Français n'acceptent pas d'être considérés comme des traîtres et des esclaves. Ces derniers à cause de

⁵⁷ Ibid., « Prélude à la diane française », p.13-14.

⁵⁸ Ibid., « La rose et le réséda », Op. Cit., p.16-17.

⁵⁹ Ibid., « Gloire », Op. Cit., p.59-60.

leur refus d'obtempérer, sont sauvagement assassinés par les Allemands. D'où leur caractérisation de martyrs et l'hommage qu'Aragon leur rend dans ce poème.

Ainsi, l'anaphore est utilisée par Louis Aragon pour figurer tout d'abord la France avant l'Occupation, un pays paisible. Mais elle lui permet ensuite de décrire le ras-le-bol français occasionné par les sévices allemands. Enfin, cette figure est employée pour décrire le sacrifice humain opéré par les martyrs français durant cette période d'invasion, pour l'avenir de la France.

La polyptote est la reprise d'un même terme sous des formes grammaticales ou des variantes flexionnelles différentes. C'est le cas dans le poème liminaire, à travers le vers « De si loin qu'on se souvînt, de si loin qu'on se souviennne ». Grâce à cette figure le poète en appelle à la mémoire. Il aimerait que ses compatriotes se souviennent des moments paisibles et de bonheur qu'ils avaient avant l'invasion. Dans « On dormait encore en ce temps-là »⁶⁰ et à travers le vers « Je nais à cette nuit d'une étrange naissance », le poète annonce le grand changement qui s'opère avec l'invasion. Le verbe *naître* qui apparaît une seconde fois sous une autre forme (cette fois substantive), perd son sens premier pour évoquer autre chose. Il ne s'agit pas de *venir au monde* comme c'est le cas des nouveau-nés, mais plutôt du commencement d'une nouvelle vie, d'une nouvelle condition qui est celle de l'Occupation. De même dans « Chanson du franc-tireur »⁶¹, le vers « Saignant le sang pur des otages », permet à Aragon de mettre en exergue le sort tragique réservé aux captifs allemands. La reprise du verbe *saigner* au participe présent et du substantif *sang* accentue alors l'effet tragique et pathétique de la scène. Enfin dans « Gloire » nous avons :

Et quand la neige vint neiger
Songez qu'ils étaient sous la neige

En effet, le mot *neige* qui est employé ici au substantif et dans sa forme verbale (*neiger*), est synonyme de froidure, de famine, de misère et même de mort. Ces vers lui permettent donc non seulement de représenter les supplices endurés par les martyrs français, mais par la même occasion de rendre hommage à leur bravoure.

En somme, la polyptote est employée par Aragon pour convoquer la mémoire des Français, le passé sans guerre de la patrie. Mais c'est aussi un moyen pour le poète

⁶⁰ Ibid., « On dormait encore en ce temps-là », p.30.

⁶¹ Ibid., «Chanson du franc-tireur », p.36-38.

d'annoncer l'ère chaotique de l'Occupation. C'est enfin un instrument de visualisation de la douleur et de la bravoure des martyrs français.

Le chiasme est la reprise *en miroir* d'éléments dans une phrase ou un ensemble phrastique dans le but d'effectuer un parallèle. Dans le poème « O mares sur la terre au soir de mon pays... », nous avons « il y avait des gens qui travaillaient pour eux-mêmes, il y avait des gens qui se crevaient pour d'autres » ou encore « Ceux-là qui aiment les belles armes bien fourbies, [...] ceux-ci qui voulaient des armes dans la nation ». Ces deux exemples mettent en évidence les divergences de points de vue qui opposaient les Français entre eux notamment sur des sujets divers. Le premier vers développe le thème de la solidarité entre compatriotes. D'un côté nous avons des individus qui se préoccupent uniquement d'eux et donc qui vont à l'encontre de toute solidarité; d'un autre côté par contre nous avons des individus qui sont capables de se sacrifier pour leur prochain. Concernant le deuxième vers, il expose le sujet de la guerre. Nous avons d'un côté des Français qui sont contre la guerre et de l'autre ceux qui sont pour la guerre en France. Les premiers c'est-à-dire *ceux-là* n'aiment les armes que pour leur beauté matérielle et les seconds *ceux-ci* sont favorables à l'utilisation de ces armes dans le pays. Dans le poème « La rose et le réséda » à travers le chiasme :« Celui qui croyait au ciel/ Celui qui n'y croyait pas », le poète montre que l'héroïsme n'a rien avoir avec l'appartenance ou non à une religion. En effet, que l'on croit ou pas en Dieu cela n'empêche en rien l'amour du terroir. Enfin dans « Marche française »⁶², le poète utilise le chiasme dans les vers :

Ils ont jeté les uns aux bagnes
Pris les autres en Allemagne

Par le biais de cette figure le poète présente le sort abject enduré par les Français durant l'Occupation. Ainsi ceux-ci avaient forcément une issue défavorable. Soit ils étaient enfermés dans des prisons et condamnés aux travaux forcés, soit ils étaient exilés hors de chez eux notamment en Allemagne où l'on n'avait plus de leurs nouvelles.

Ainsi, le chiasme permet au poète de représenter les contradictions qui existaient en France avant la période d'invasion allemande à propos de la solidarité française et de la guerre. Il l'utilise également pour montrer que le patriotisme n'a rien avoir avec la croyance

⁶² Ibid., « Marche française », p.56-58.

ou non en Dieu. Pour finir, Aragon figure les différents sorts réservés aux captifs français par les militaires allemands.

L'**oxymore** est le fait d'associer dans un groupe syntaxique des éléments opposés d'un point de vue sémantique. Elle consiste à réunir deux termes de sens contraire dans un même syntagme. Aragon s'en sert notamment dans le poème « La rose et le réséda » dans les vers :

L'alouette et l'hirondelle
La rose et le réséda

Le poète réunit ici des couples antithétiques pour montrer que deux individus complètement différents peuvent poursuivre un même but. De cette manière deux personnes ne partageant pas la même croyance en Dieu peuvent être unies pour une même cause. Il s'agit ici de lutter contre les militaires nazis, de libérer la France de ses oppresseurs. Dans « Je ne connais pas cet homme »⁶³, le poète à travers le vers « Feux pour l'aveugle et tonnerre au sourd », développe la vocation du poète qui par le biais de ses mots ou de ses propos doit refléter l'état social dans lequel il se trouve. Ces mots doivent toucher ardemment et profondément les sens de tous les récepteurs notamment les lecteurs et les auditeurs. De même dans « Lyon les mystères »⁶⁴ nous avons « Cimetières privés où vivant s'abandonne ». Ce vers présente l'atmosphère chaotique qui règne durant la période d'invasion allemande. En effet, à ce moment la France est un immense cimetière où se laisse mourir le peuple français, alors prisonnier des Allemands. Dans « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », apparaît le vers « Périsset cet innocent »⁶⁵. Le poète met ici en exergue l'injustice que subissaient les Français pendant l'Occupation. Les militaires nazis opéraient des atrocités gratuites à leur égard. Ils étaient exécutés sans motifs valables. Cette scène revêt donc une coloration pathétique. Pour finir dans « Chanson du franc-tireur », nous avons l'oxymore « douce-amère ». C'est dire que cette expression met en évidence deux adjectifs complètement différents. Tout d'abord nous avons *douce* qui renvoie à ce qui est agréable, moelleux, plaisant. Enfin nous avons *amère* qui renvoie à ce qui est aigre, désagréable, acerbe, âcre. L'association de ces deux termes contradictoires permet donc à Aragon de figurer une France qui d'ordinaire agréable et chaleureuse, devient à cause de la guerre aigre et froide.

⁶³ Ibid., « Je ne connais pas cet homme », Op. Cit., p.18-19.

⁶⁴ Ibid., « Lyon les mystères », Op. Cit., p.23.

⁶⁵ Ibid., « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », Op. Cit., p.32.

Ainsi, le poète se sert de l'oxymore pour démontrer que l'union ne tient pas compte des différences humaines. De plus elle lui permet de définir le rôle social du poète et de décrire l'atmosphère infernale qui domine durant la période d'Occupation. Mais cette figure est employée surtout pour mettre en évidence l'atrocité des actes posés par les Allemands à l'égard du peuple français. En somme, Louis Aragon se sert de l'oxymore pour présenter la France occupée.

La synecdoque se fonde sur un rapport d'inclusion logique. Elle est dite généralisante lorsqu'elle considère le tout pour la partie et particularisante quand il est question de la partie pour le tout. Aragon utilise fréquemment des synecdoques particularisantes notamment dans « des chasseurs habiles à tirer au vol les plumes dans le ciel »⁶⁶, où les plumes représentent toutes espèces de volatile. De même dans « les visages martyrisés »⁶⁷ où ce ne sont pas les visages qui souffrent mais plutôt les individus. L'on part ainsi d'une partie du corps humain pour signifier toute la personne. Mais les synecdoques ont plus une fonction figurative pour Aragon, ce qui est le cas dans « Je ne connais pas cet homme ». Ceci est visible à travers ce passage :

Pour ne pas lire aux lèvres qui parlaient
A quelle nuit vos yeux se condamnèrent
Quand les martyrs criaient par chaque plaie
Le violon terrible de leurs nerfs⁶⁸

Le poète représente ici une scène. Les Français pendant l'invasion allemande vivent dans une obscurité consciente pour éviter de voir ou d'entendre la souffrance des victimes nazies. Aragon donne ainsi à voir le quotidien durant la période d'Occupation. De même dans « Une entre toute les femmes » nous avons :

Même si c'est aux jours de la pire misère
Si les cœurs sont muets si les yeux sont déserts⁶⁹

À travers les synecdoques « Si les cœurs sont muets » et « si les yeux sont déserts », Aragon figure l'indifférence que commandaient les allemands nazis de la part de ses homologues français durant l'Occupation. Ceux-ci, en effet, devaient endurcir leurs cœurs pour ne ressentir aucune compassion, même si leurs compatriotes étaient torturés ou tués devant leurs

⁶⁶ Ibid., « O mares sur la terre au soir de mon pays... », Op. Cit. p.5.

⁶⁷ Ibid., p.8.

⁶⁸ Ibid., « Je ne connais pas cet homme », Op. Cit. p.18.

⁶⁹ Ibid., « Une entre toute les femmes », P.29.

yeux. De plus ils ne devaient pas s'apitoyer sur leur sort. Par la même occasion, ils étaient privés de leur mémoire. Tout ce qu'ils regardaient, même les actes d'atrocités que subissaient les prisonniers allemands, ne devaient pas être préservés. Il leur fallait vivre sans vraiment voir ce qui se passait autour d'eux. Ainsi, dans leur quotidien, les Français devaient réagir en automate, sans pouvoir ressentir aucune émotion et plus encore sans réactions. Ils étaient donc initiés par les militaires nazis à la soumission totale.

Ce qui caractérise aussi les synecdoques chez Aragon ce sont leur abstraction. Par exemple dans « Elle martyrisait à plaisir sa mémoire », où il est question des souvenirs de la guerre de la belle Elsa. Le poète veut représenter ici le traumatisme qu'a laissée la guerre sur la jeune fille. Ces souvenirs malgré elle, restent gravés dans sa mémoire. Ce retour perpétuel à la mémoire s'accompagne donc du geste de la jeune fille qui peigne inlassablement ses longs cheveux blonds. L'éternel mouvement avec le peigne est donc associé par l'auteur au fait qu'elle se repasse les abominables scènes de la guerre.

Ainsi, Aragon emploie la synecdoque dans un but figuratif. Il représente la France sous invasion allemande et les supplices endurés par les civils français. Les militaires nazis leur apprennent à ne ressentir aucune émotion et à l'obéissance absolue quel que soit le préjudice commis à leur endroit. Mais ce qui est le plus atroce c'est qu'ils sont privés de leur mémoire. Ils ne doivent pas garder à l'esprit les supplices qu'ils ont subis et par la même occasion ne pas formuler de représailles à l'endroit des Allemands. Toutefois il s'avère impossible que les Français occupés oublient le calvaire auquel ils ont été soumis pendant des années. La guerre inconsciemment a laissé sa marque indélébile à travers les traumatismes psychologiques qu'elle a engendrée.

La métaphore met en évidence un rapport de ressemblance. Elle se fonde sur l'analogie et/ou la substitution entre deux termes. C'est l'association de ces termes mais sans toutefois faire intervenir un élément de comparaison. C'est le cas dans le poème liminaire avec « Hercule était devenu le français moyen »⁷⁰. Ici, le poète assimile le commun des français au héros mythique Hercule. Ce dernier se caractérise par sa force et sa grandeur. C'est donc une manière pour Aragon d'assimiler l'héroïsme de ce personnage mythique à celui des français, qui surent prendre les armes face aux envahisseurs. De même dans « mon pays devenait un

⁷⁰Ibid., « *O mares...* », p.10.

grondement profond et sourd »⁷¹ où le poète présente en quelques mots le commencement de l'invasion allemande. En effet, son pays est désormais en guerre ce que prouvent les éléments sonores *grondement, profond* et *sourd*.

Mais les métaphores lui permettent aussi de mettre sous les yeux du lecteur l'état d'effroi qui règne durant cette horrible période. C'est le cas dans le poème « Je ne connais pas cet homme » :

Et votre cœur fut le volet qui bat
Dans l'insomnie un mur de faux-semblance⁷²

Aragon met ici en image la peur qui règne pendant l'occupation allemande, privant ainsi les Français de sommeil. C'est dire que la France est plongée dans la crainte continue. Personne n'a le courage de fermer l'œil de peur de ne jamais plus l'ouvrir. Pourtant en apparence tout est calme, tout porte à croire qu'il n'y a rien à craindre. C'est aussi le cas dans « Lyon les mystères » à travers le vers : « D'une panique de communiantes blanches »⁷³. Le poète assimile la peur que ressentent généralement les jeunes filles prêtes à recevoir leur première communion à celle qu'ont éprouvée les Français durant l'Occupation. Enfin dans « Les roses de Noël », nous avons :

Quand nous étions le verre qu'on renverse
Dans l'averse un cerisier défleuri
Le pain rompu la terre sous la herse
Ou les noyés qui traversent Paris[...]
Quand nous étions des étrangers en France
Des mendiants sur nos propres chemins⁷⁴

À travers cette énumération métaphorique, Aragon représente la situation française pendant l'invasion allemande. Les Français sont alors brisés, dévalorisés, rabaissés, livrés aux tortures, floués dans leur humanité. En un mot, durant cette période, le peuple français subit toute sorte de sévices et le traitement que les militaires nazis lui infligent le rabaisse au rang d'esclave, mieux de bêtes domestiques.

Ainsi, le poète décrit, par le biais de la métaphore, une société qui quitte son état de stabilité pour celui de la guerre. Il présente donc une France en dérive qui vit perpétuellement dans la peur du fait des atrocités dont elle doit faire face durant la période d'Occupation. Les

⁷¹ Ibid., p. 11.

⁷² Ibid., « Je ne connais pas cet homme », Op. Cit., p.18.

⁷³ Ibid., « Lyon les mystères », Op. Cit., p. 23.

⁷⁴ Ibid., « Les roses de Noël », Op. Cit., p.47.

Français se trouvent rabaissés au rang d'animal domestique, dressé pour être soumis à toutes tortures venant de la part des militaires nazis.

La métonymie s'appuie sur une relation de contiguïté logique. Autrement dit elle remplace un terme par un autre qui ne désigne pas la même chose, mais avec lequel il entretient un rapport de cause à effet. C'est le cas dans « Lyon les mystères » avec « Et quand le couvre-feu rend la rue au danger »⁷⁵. Ici, il ne s'agit pas du danger qu'encourt la rue mais plutôt de ses passants, qui sont alors exposés au danger dès qu'arrive le moment du couvre-feu. Le poète par cette métonymie figure la vie périlleuse qu'endurent les Français durant l'Occupation. De plus, le poète use de métonymies pour désigner les usurpateurs. C'est le cas dans « La délaissée » :

Ne t'en va pas chez l'ennemi
Qui t'a pris la terre et tes armes [...]
Ne t'en va pas chez le tyran
Forger sa puissance toi-même
Et des fers pour ceux que tu aimes⁷⁶

Dans ces vers, le poète ne désigne pas directement les militaires nazis responsables du déshonneur français. Il leur attribue plutôt des dénominations à valeur péjorative. Il s'agit notamment des termes *ennemi* et *tyran*. De même dans le poème « Légende de Gabriel Péri » nous avons les vers « Les Nazis sont entrés et tuent », « Tyrans qui massacrez en vain »⁷⁷. Le poète utilise les mots *Nazis* et *Tyrans* pour désigner les tortionnaires allemands. Le vocabulaire employé par Louis Aragon est donc un vocabulaire dépréciatif qui lui permet de nommer et qualifier les militaires allemands, qui ont été la cause de tous les malheurs français. Il les qualifie d'*ennemi*, de *nazis* et de *tyrans*. Ce sont des ennemis parce qu'ils ont arraché les terres françaises. Il les nomme nazis et tyrans parce que pour lui ce sont des tortionnaires et des meurtriers.

Enfin, la figure métonymique permet à Aragon de rendre hommage aux différents martyrs morts au combat au nom de leur patrie. C'est le cas dans le poème « La nuit de juillet » :

Gramsci Matteoti chantent sur l'Italie
Martyrs rien ne se perd Martyrs rien ne s'oublie⁷⁸

⁷⁵ Ibid., « Lyon les mystères », p.23.

⁷⁶ Ibid., « La délaissée », p.39.

⁷⁷ Ibid., « Légende de Gabriel Péri », p.54.

⁷⁸ Ibid., « La nuit de juillet », p.46

Le poète convoque ici deux héros de la résistance italienne *Gramsci*⁷⁹ et *Matteoti*⁸⁰. Ces deux italiens sont des politiciens qui sont morts au nom de leurs convictions politiques. Alors que Gramsci est un prisonnier politique, Matteoti est un ancien député socialiste qui meurt roué de coups puis poignardé par des partisans fascistes de l'opposition, alors qu'il revendiquait à bon droit la légitimité des élections. Louis Aragon à travers ce poème leur rend hommage, car leur mort n'a pas été vaine. Ils ont permis à leur patrie d'être ce qu'elle est aujourd'hui et de ce fait, ils restent graver dans l'histoire et les mémoires italiennes. C'est aussi le cas dans « Gloire » où Aragon rend un hommage particulier aux martyrs français :

Il n'est pas vrai qu'on nous vainquit
Notre sol ne fut pas conquis
Plus que l'Empire ou que la Corse
Patriotes gloire à ceux qui
Sont notre amour et notre force
Gloire au Maquis⁸¹

Le poète rend hommage ici aux résistants français qui ont sacrifiés leur vie pour l'honneur et la liberté de la France. Le *Maquis* désigne alors tous ceux morts au combat durant l'occupation allemande au cours de la Seconde Guerre mondiale.

Ainsi, Aragon se sert de la métonymie pour décrire les dangers et abjections auxquels sont soumis les Français pendant l'Occupation. Cette figure lui permet également de désigner les militaires nazis à travers un lexique dépréciatif, et par la même occasion de dénoncer les responsables de ces ignominies. Mais le poète emploie aussi la métonymie pour rendre hommage à tous les résistants qui ont préférés donner leur vie pour l'avenir de leur patrie.

L'énumération est une simple juxtaposition ou coordination d'éléments dans une même unité syntaxique. Ceux-ci partagent non seulement la même nature mais également la même fonction. L'énumération inventorie les termes qui composent un concept générique ou une idée d'ensemble. En bref elle liste successivement les parties d'un tout. Aragon utilise cette figure dans son poème liminaire pour passer rapidement en revue mais de manière exhaustive telle une caméra, le quotidien des Français avant la guerre : « De si loin qu'on se souvînt,

⁷⁹ Cf. RazmigKeucheyan *Antonio Gramsci, Guerre de mouvement et guerre de position*, Éd. La fabrique, 2011.

⁸⁰ Cf. *Les Grands Procès*, Éd. France Loisir, 1996.

⁸¹ Louis Aragon, Op. Cit., « Gloire », p. 60.

l'eau pouvait être claire ou troublée, les chiens aboyaient à la mort, les jeunes gens se défiaient à qui jettera le plus loin les pierres, et les chansons parlaient de l'amour et du renouveau. » ou encore « De si loin qu'on se souvînt, il y avait des familles de pêcheurs, des chasseurs habiles à tirer au vol les plumes dans le ciel et la bête des taillis débusquant, et des artisans qui, de père en fils, se transmettaient les secrets du bois, savaient courber le fer, tresser l'osier ; »⁸². Nous sommes donc en face d'une France paisible, dans un état stable. Mais cette figure lui permet aussi, en particulier dans son poème « Une entre toute les femmes »⁸³, de rendre hommage aux femmes qui ont joué un grand rôle dans l'histoire française :

Servantes aux bras blancs à l'appel des tambours
Ouvrières riant aux portes des faubourgs
Princesses de musique ou passantes sans nom [...]
Astrid aux cheveux clairs Agnès de Méranie

Aragon convoque ici deux princesses françaises *Astrid* et *Agnès de Méranie*. Ces deux figures féminines se démarquent par le fait qu'elles soient mortes très tôt, alors qu'elles n'avaient pas encore dépassé la vingtaine. Mais cette énumération historique lui permet de chuter sur sa compagne Elsa Triolet. Un hommage particulier lui est donc adressé implicitement: « Quand d'autres d'Aélis moi j'aurai dit d'Elsa ». C'est dire qu'Elsa Triolet est une résistante qui s'est aussi battu pour la libération française du joug allemand.

Aragon emploie également l'énumération pour figurer les nombreuses richesses françaises dont ont été privés les Français déportés en Allemagne. C'est le cas notamment dans « Le conscrit des cent villages »⁸⁴ :

Prairie adieu mon espérance
Adieu belle herbe adieu les blés
Et les raisins que j'ai foulés
Adieu mes eaux vives ma France

Adieu le ciel et la maison
Tuile saignante ardoise grise
Je vous laisse oiseaux les cerises
Les filles l'ombre et l'horizon

⁸² Ibid., « *O mares...* », Op. Cit., p.5.

⁸³ Ibid., « Une entre toutes les femmes », Op. Cit., p.29.

⁸⁴ Ibid., « Le conscrit des cent villages », p. 41-43.

Cette énumération permet au poète de présenter au lecteur les multiples richesses naturelles et humaines que possède sa chère patrie. Le locuteur adresse donc un au revoir à sa terre natale, qu'il laisse avec regret. Mais toujours dans le même poème nous avons :

Aigrefeuille-d'Aunis Feuilleuse
Magnat-l'Étrange Florentin
Tilleul-Dame-Agnès Dammartin
Vers-Saint-Denis Auvers Joyeuse

Cramaille Crémarest Crévoux
Creches-sur-Saone Aure Les Mars
Croismare Andé Vourles Vémars
Amarens Seuil Le Rendez-Vous

Ici, l'énumération permet à Aragon de mettre sous les yeux de son lecteur l'évolution de la langue française tout au long des périodes historiques qui l'ont marquées.

Ainsi, Louis Aragon se sert de l'énumération pour figurer le souvenir paisible de la France avant l'Occupation. Elle lui permet également de rendre hommage aux femmes françaises notamment son épouse Elsa Triolet, qui a joué un grand rôle à la résistance française contre l'invasion allemande. De plus, cette figure de rhétorique est utilisée par le poète pour représenter les richesses matérielles et humaines que possède la France. Enfin, il figure grâce à elle l'évolution historique de la langue française.

L'antithèse rapproche à l'intérieur d'une structure syntaxique deux termes de même nature mais opposés du point de vue sémantique. Elle possède donc une valeur contrastive. Aragon se sert de cette figure pour montrer d'un côté les bons et mauvais aspects de la vie notamment avec : « De si loin qu'on se souvînt, l'eau pouvait être claire ou troublée »⁸⁵, « La musique où se résument enfin tout l'espoir et tout le désespoir »⁸⁶, « Est-ce un monde qui naît ou l'avenir qui meurt »⁸⁷. Mais d'un autre côté, le poète montre les différences qui existent entre les hommes notamment sur le plan religieux comme c'est le cas ici « Que l'un fût de la chapelle/ Et l'autre s'y dérobat »⁸⁸. Bien entendu celui qui est de la chapelle est un croyant, en particulier un fidèle de la religion catholique. Tandis que celui qui s'y soustrait est un non-croyant et de ce fait n'appartient à aucune religion. Toutefois, à travers une série d'antithèses

⁸⁵ Ibid., « *O mares...* », p.5.

⁸⁶ Ibid., p.11.

⁸⁷ Ibid., « La nuit de Juillet », p.45.

⁸⁸ Ibid., « La rose et le réséda », p.16.

le poète montre la complexité de l'amour, en particulier de l'amour du terroir. C'est le cas dans le poème « Il n'y a pas d'amour heureux » :

[...] Et quand il croit
Ouvrir ses bras son ombre est celle d'une croix [...]

Ce qu'il faut de malheur pour la moindre chanson
Ce qu'il faut de regrets pour payer un frisson
Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare

Ici, le poète montre que l'amour de la patrie est fait aussi bien de joie que de peine. Le pays aimé peut nous procurer du bonheur. Mais la plupart du temps, en particulier pendant la période trouble d'Occupation, l'amour du terroir implique davantage douleurs et souffrances.

L'antithèse constitue aussi un appel à la révolte : « Je vois les larrons mais où le sauveur »⁸⁹, « Aux armes héros désarmés »⁹⁰. En effet, Aragon interpelle ses homologues français afin qu'ils prennent conscience de la nécessité de prendre les armes pour retrouver leur liberté. Aux larrons doit impérativement répondre le sauveur. Les Allemands jouent ainsi le rôle des voleurs et les Français sont le sauveur. De la même manière les héros désarmés doivent reprendre les armes au moment où leur terre est envahie.

Enfin cette figure permet à Aragon de dénoncer la duplicité des actes posés par les envahisseurs allemands :

Dit noir le blanc crime l'amour
Dit honneur quand c'est infamie
Nuit quand c'est jour⁹¹

C'est dire que pour les Allemands le système des valeurs est inversé. Le mal est pris pour le bien, les actes malfaisants pour ceux estimables, les abjections pour des actes prestigieux et l'obscurité est prise pour la lumière. Par conséquent, les Allemands apparaissent comme des êtres faux et sans morale.

Ainsi, l'antithèse permet à Aragon de figurer la complexité de la vie et de l'amour de la patrie, les divergences humaines mais aussi la duplicité des militaires nazis pour mieux en appeler à la révolte française.

⁸⁹ Ibid., « Chant français », p. 49.

⁹⁰ Ibid., « Chanson de l'université de Strasbourg », p. 52.

⁹¹ Ibid., « Gloire », p.60.

Le paradoxe est une transgression de la doxa considérée comme une convention et donc comme relevant d'une opinion courante. Autrement dit, c'est une affirmation contraire à ce qui est communément admis. Il est à considérer comme le produit d'une pensée qui joue sur un rapport d'antithèse avec non seulement les conventions, mais aussi les convenances. Cette figure a dans l'œuvre d'Aragon une valeur humoristique notamment dans « Six tapisseries inachevées » :

Crier au feu ce n'est plus de saison
J'ai regardé brûlé notre maison⁹²

L'humour dans ce vers opère à travers le paradoxe c'est-à-dire l'action de laisser brûler sa maison parce qu'il n'est plus à la mode de crier au feu. Cependant, l'effet humoristique de ces vers permet en réalité de figurer l'impuissance française durant la période d'Occupation. Les Français se voient priver de parole. Ils ne doivent en aucun cas se plaindre des actes qu'ils subissent. Ils regardent donc impuissants les Allemands leur prendre leur terre et leurs richesses. Le paradoxe lui permet également de figurer l'incongruité d'un fait ce qui est le cas dans le poème « Le drôle de printemps » :

Mois de Mai mon beau moi de Mai
Pour qui tant de gens se tuèrent⁹³

Il est étrange en effet que des gens s'entretuent durant une si belle saison. De même dans « Ballade de celui qui chanta dans les supplices » où nous avons les vers :

Dis le mot qui te délivre
Et tu peux vivre à genoux⁹⁴

Aragon met en parallèle ici d'un côté la délivrance et de l'autre la soumission. Il est donc paradoxal que les tortionnaires promettent au supplicié une liberté qui imposerait pourtant à celui-ci de leur rester soumis.

Ainsi, le paradoxe permet à Louis Aragon de donner à voir à ses lecteurs l'impuissance du peuple français pendant l'occupation allemande. Cette figure lui permet également de figurer la contradiction d'un fait ou des actes allemands.

⁹² Ibid., « Six tapisseries inachevées », p.15.

⁹³ Ibid., « Le drôle de printemps », p.20.

⁹⁴ Ibid., « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », Op. Cit., p.31.

L'hyperbole est une exagération des faits. Elle a pour effet d'augmenter ou de diminuer la représentation des choses décrites ou d'une réalité. C'est dire qu'elle remplace l'expression quantitativement appropriée par une formule exagérée soit par surévaluation soit par amoindrissement. Dans *La Diane française*, Aragon l'utilise dans son poème liminaire pour représenter la panique constitutive de la guerre : « Le temps des cent mille aventures, le temps où plus une ombre n'était sans menace, plus une lumière sans cruauté. »⁹⁵. Le poète décrit ici une période très mouvementée à cause justement du conflit entre Français et Allemands. C'est alors une période marquée par la peur et la cruauté. C'est une ère apocalyptique durant laquelle rien n'est sans danger et personne ne peut faire confiance à personne. Toutefois, cette figure lui permet aussi de symboliser l'unité française notamment dans « La rose et le réséda » :

Nos sanglots font un seul glas
Et quand vient l'aube cruelle
Passent de vie à trépas
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas[...]
Et leur sang rouge ruisselle
Même couleur même éclat⁹⁶

À travers les hyperboles « Nos sanglots font un seul glas » et « Et leur sang rouge ruisselle/ Même couleur même éclat », le poète met en évidence le fait que les Français, durant cette période trouble, partagent les mêmes douleurs ainsi que les mêmes destins. Que les Français soient portés ou non sur la religion, ils sont soumis au même traitement, la mort. De même, l'hyperbole lui permet de présenter l'atmosphère française durant l'invasion. C'est le cas dans :

La ville a la misère en proue
L'averse les maisons défarde
Les fumées carde [sic]
Et les vents rouillés s'en vont ouvrir les verrous
Au printemps qui tarde tarde[...]
Joli mois de mai qui mets le monde en désarroi⁹⁷

C'est dire que ce qui caractérise la France à cette époque c'est la misère, la violence mais surtout l'effroi de ses habitants. Ceux-ci attendent désespérément l'ère révolutionnaire qui se fait attendre.

⁹⁵ Ibid., « O mares... », p.10.

⁹⁶ Ibid., « La rose et le réséda », p.17.

⁹⁷ Ibid., « Le drôle de printemps », p.20.

Enfin la figure hyperbolique est utilisée par Aragon pour représenter le courage des héros de la résistance :

Il chantait lui sous les balles [...]
Une autre chanson française
A ses lèvres est montée
Finissant la Marseillaise
Pour toute l'humanité⁹⁸

En effet, le poète rend hommage à ces valeureux français qui ont été fiers de mourir pour la patrie. Cette fierté ou cette joie extraordinaire se manifeste donc de manière hyperbolique à travers ces faits décrits.

Ainsi, l'hyperbole est utilisée par Aragon pour représenter l'atmosphère de panique et la misère qui règne pendant l'Occupation. De plus elle sert à figurer l'unité française. Pour finir, elle lui permet de montrer le courage des héros de la résistance.

L'euphémisme est une figure de style qui allège et embellie les faits déplaisants qui vont à l'encontre de la bienséance. C'est le cas dans les vers : « et le fils ne pleure pas de voir son frère préféré, la mère de sa jeunesse évanouie ; »⁹⁹ et « Repose Gabriel Péri »¹⁰⁰. Elle permet au poète de représenter de manière imagée la mort. Il utilise donc des expressions qui viennent atténuer le caractère horrible de la mort notamment *évanouie* et *Repose*. De même dans le poème « Chanson de l'Université de Strasbourg » nous avons :

Les fils de Strasbourg qui tombèrent
N'auront pas vainement péri¹⁰¹

Aragon rend ici hommage à la mort héroïque des résistants Strasbourgeois. À travers le verbe *tombèrent*, il amoindrit l'effet tragique et pathétique que soulève la mort de ces martyrs français. De plus, il ajoute un caractère utilitaire à leur mort. Ces fils de la patrie en effet ne sont pas morts inutilement, car leur sacrifice aura servi à la libération du peuple français de ses oppresseurs allemands.

Dans les vers « Rien ne la tirera du rêve merveilleux/ Qui l'emporte »¹⁰², le poète évoque l'irréversibilité de la mort. Il figure à son lecteur la mort terrible d'une petite fille qui

⁹⁸ Ibid., « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », p.33.

⁹⁹ Ibid., « O mares... », p.6.

¹⁰⁰ Ibid., « Légende de Gabriel Péri », p.53.

¹⁰¹ Ibid., « Chanson de l'Université de Strasbourg », p. 51.

¹⁰² Ibid., « D'une petite fille massacrée », p.61.

donne l'impression de dormir. Mais en réalité, cette dernière ne s'éveillera plus étant donné que la mort peu à peu l'entraîne. Enfin nous avons :

Passent de vie à trépas
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas ¹⁰³

Ici, Aragon met en évidence le caractère mortel de tout individu quel que soit son appartenance religieuse. De ce fait, que ce soit le croyant ou le non croyant, ces deux êtres sont appelés à mourir et de la même manière.

Ainsi, l'euphémisme permet au poète d'atténuer l'effet abominable et atroce de la mort durant l'occupation allemande en France. Mais grâce à cette figure, il arrive également à montrer l'irréversibilité de la mort et le fait qu'elle s'attaque à tout le monde, sans considération d'ordre religieux.

La comparaison est la mise en relation de deux éléments par un terme de comparaison. Elle porte donc sur l'analogie ou l'association des signifiés. Cette figure assimile deux idées en se servant d'un terme comparant notamment *comme*, *semblable à*, *tel*, *pareil*, etc. Cette figure de style permet à Aragon, d'évoquer de manière plus explicite un fait ou une réalité, et au lecteur d'aisément se les représenter. C'est le cas dans « Prélude à la Diane française » avec :

L'homme où est l'homme L'homme
Marqué comme un bétail et comme un bétail à la boucherie ¹⁰⁴

Il est question ici du calvaire enduré par les Français pendant l'invasion allemande. Le poète les assimile alors à des bêtes de troupeaux prêtes à être massacrées. La comparaison lui permet également de donner à voir des habitudes françaises, notamment la pratique des ségrégations sociales dans le poème « O mares sur la terre au soir de mon pays... » : « Que ce fût un pays, l'était-il pour ceux-là qui toujours avec l'étranger de haut rang mieux s'entendront, qui mangent comme lui des viandes chères, et soignent leurs vêtements fins, et voyagent et savent de tous les langages un peu, et ne s'étonnent pas des noms jetés dans la conversation »¹⁰⁵. Le poète veut ici mettre en exergue le fait que les Français avant l'Occupation n'étaient pas patriotes. Ils n'avaient aucun réel attachement les uns avec les

¹⁰³ Ibid., « La rose et le réséda », p.17.

¹⁰⁴ Ibid, « Prélude à la Diane française », p.13.

¹⁰⁵ Ibid., « O mares... », p.8.

autres, aucune passion pour le pays qui pourtant les a vus naître. C'est pour cette raison qu'ils côtoyaient davantage les étrangers issus de la même classe sociale, et avec qui ils avaient plus de points communs. Enfin le poète utilise cette figure pour créer d'insolites tableaux. C'est le cas dans « Elsa au miroir » :

Elle peignait ses cheveux d'or et j'aurais dit
Qu'elle jouait un air de harpe sans y croire ¹⁰⁶

Avec l'expression *et j'aurais dit*, Aragon assimile l'action de peigner les cheveux à celle de jouer de la harpe. La jeune fille donnerait donc l'impression selon le poète d'exécuter une symphonie musicale avec ses cheveux.

Ainsi, la comparaison permet à Aragon de mieux figurer un fait, une réalité, des usages français et à son lecteur, d'aisément se les représenter. Enfin, le poète donne à voir d'étranges scènes picturales.

L'allégorie est la figuration d'une abstraction par l'image. Elle détourne le sens d'une idée en usant d'un sens figuré. C'est dire qu'elle transforme la représentation réelle d'un énoncé. En d'autres termes elle dit d'une autre manière au moyen d'une image figurative, ce que dit réellement un énoncé. Elle utilise une chose comme signe d'une autre chose, et cette autre chose peut être une idée abstraite ou une notion morale difficilement représentable. Aragon emploie cette figure pour amplifier ses descriptions. C'est le cas dans le poème liminaire avec « Ce fut la chevauchée énorme »¹⁰⁷. Ici, *la chevauchée énorme* désigne le passage à la deuxième guerre mondiale, qui s'est poursuivie avec l'invasion allemande. De même dans le vers « Alors la diane française sonna »¹⁰⁸. Cette allégorie permet au poète de figurer l'arrivée du danger allemand. Cette sonnerie est annonciatrice de la guerre et donc de la période d'Occupation.

Mais l'allégorie permet aussi au poète de figurer ce que représente en réalité son pays la France pour lui, mais surtout ce qu'elle devrait être pour les Français. C'est le cas notamment dans « La rose et le réséda » :

¹⁰⁶ Ibid., « Elsa au miroir », p.27.

¹⁰⁷ Ibid., « O mares... », *Op. Cit.*, p.10.

¹⁰⁸ Ibid., p.11.

Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Tous deux adoraient la belle
Prisonnière des soldats¹⁰⁹

Dans ces vers, la France est assimilée à une belle femme pour laquelle se battent deux héros. Et ceux-ci sont prêts à mourir pour la libérer de sa prison. C'est dire que le poète en appelle à l'héroïsme des Français, croyants ou pas, pour délivrer leur patrie de l'oppression qu'opèrent les militaires nazis durant la période d'Occupation. Cependant au-delà de cet appel à la résistance, Aragon, à travers cette allégorie, met également en évidence son amour passionnel et inconditionnel pour son terroir.

En somme, l'allégorie est utilisée par Aragon pour amplifier ses descriptions et les rendre plus vivantes. De plus, elle lui permet de montrer son attachement indélébile à sa patrie et d'en appeler à la révolte française.

La personnification est une figure qui confère à des entités abstraites ou inanimés, des traits propres aux êtres humains. En clair elle permet d'attribuer des traits humains à un animal, à une chose ou même à une idée. Aragon s'en sert dans un but figuratif lorsqu'il humanise la France. C'est le cas dans « Le drôle de printemps » :

La grande princesse brune aux yeux bleus tendrement battus
Qui sont sources aux pleurs et miroirs aux mystères¹¹⁰

C'est dire que cette figure permet au poète de mieux représenter une France en proie à la tristesse du fait de sa défaite. En effet, la France apparaît comme une belle dame déconcertée à cause de sa rivale allemande. Le poète met alors l'accent sur les beaux yeux bleus de cette princesse. Elle est sur le point de fondre en larme et ses yeux reflètent l'énigme. En d'autres termes, on ne peut deviner sa pensée, ce qui laisse présager des représailles à venir. De la même manière elle lui permet de présenter une France en deuil dans le poème « On dormait encore en ce temps-là » :

Dans le pays défunt qui m'ouvre son velours
Où rien ne semble plus se souvenir du jour¹¹¹

Le poète décrit ici un pays affligé qui vient de perdre sa liberté et par la même occasion toute joie, toute opportunité de bonheur. C'est alors l'avènement de l'obscurantisme. Enfin cette

¹⁰⁹ Ibid., « La rose et le réséda », p.16.

¹¹⁰ Ibid., « Le drôle de printemps », p.21.

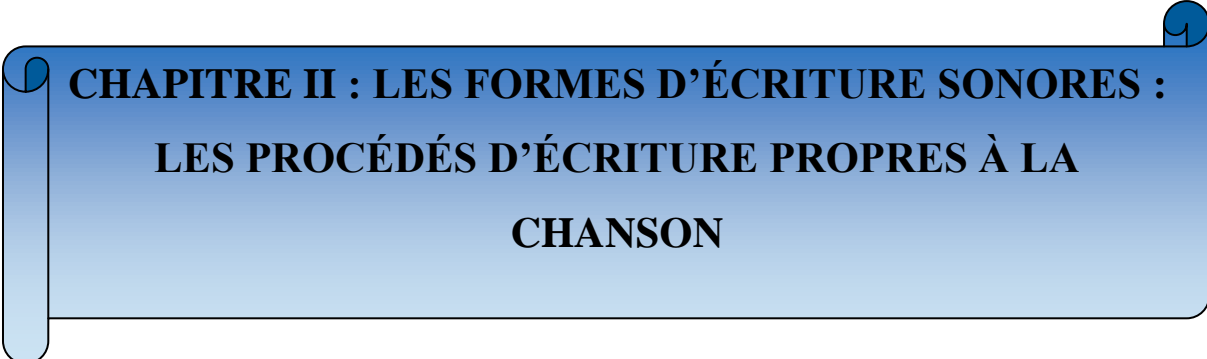
¹¹¹ Ibid., « On dormait encore en ce temps-là », Op. Cit., p.30.

figure lui permet d'intensifier un fait. C'est le cas dans « Paris » à travers le vers : « Paris Paris soi-même libéré »¹¹². En réalité, ce sont les Français qui sont désignés. En effet, ce sont eux qui prennent les armes pour retrouver leur liberté et récupérer leur terre natale. C'est donc le fait que ce soit les Français eux-mêmes qui se libèrent de l'oppression allemande que le poète accentue ici. Par conséquent, la personnification permet à Louis Aragon de représenter de manière réaliste la France envahie. Il décrit alors un pays en proie à la tristesse et à la douleur face à la perte de ses enfants. Mais cette figure est également employée pour peindre une France vindicative, rancunière prête à se venger de l'offense commise à son endroit. Pour finir, elle lui permet de figurer une France libérée par elle-même du joug allemand.

Ainsi, toutes ces figures de rhétorique sont visuelles. Elles présentent, telle une œuvre d'art picturale, la France avant, pendant et après l'occupation allemande. Le poète les emploie pour mieux décrire et donc pour mieux figurer les faits durant ces différentes périodes. Ce sont des procédés d'écriture qui répondent alors aux techniques antiques que sont l'*ut pictura poesis* et l'*ekphrasis*.

En conclusion, Louis Aragon emploie des procédés d'écriture visuels propres à l'Antiquité. Ces procédés d'écriture antiques sont l'*ut pictura poesis* et l'*ekphrasis*. Elles se manifestent à travers des figures de rhétorique dont principalement l'hypotypose. À côté d'elle nous avons d'autres images notamment l'anaphore, la polyptote, le chiasme, l'oxymore, la synecdoque, la métaphore, la métonymie, l'énumération, l'antithèse, le paradoxe, l'hyperbole, l'euphémisme, la comparaison, l'allégorie et la personnification. Mais c'est sans compter sur la complémentarité qui s'opère entre image et parole dans l'œuvre d'Aragon. C'est dire qu'à côté de ces procédés d'écriture visuels cohabitent des formes d'écriture sonores.

¹¹²Ibid., « Paris », P. 62.



**CHAPITRE II : LES FORMES D'ÉCRITURE SONORES :
LES PROCÉDÉS D'ÉCRITURE PROPRES À LA
CHANSON**

La poésie sonore comme déjà abordée plus haut, est celle-là dont le plaisir esthétique convoque le sens de l'ouïe. En d'autres termes ce qu'elle recherche c'est l'agrément sonore. De cette manière la poésie s'identifierait à un autre art qui est la musique. C'est à Verlaine notamment que l'on doit le premier, des travaux portant essentiellement sur l'inscription de la musique en poésie. Il développera donc le thème de la musicalité poétique. En effet pour lui, la forme poétique comporte dans sa structure profonde une musicalité qu'il va mettre en évidence dans ses productions. Mais il ira au-delà de la simple *poétique de la sonorité* pour y inclure une poétique des impressions et de l'expression des sentiments. Verlaine est donc fondamentalement un poète lyrique. Il met sur pied une technique d'écriture musicale qui révèle par les mots, les rythmes et les sons, la musique intérieure du poète. De cette manière, Verlaine renouvelle la musicalité de la chanson qui appartient alors à la tradition, avec notamment des poètes tels que François Villon et Charles d'Orléans. C'est dire que la chanson a toujours été le moyen de diffusion le plus apprécié de la poésie et le média reflétant le mieux l'alliance entre poésie et musique. Il s'agira, dans ce chapitre, de présenter tout d'abord globalement la chanson française. Puis nous décrirons le mécanisme mélodique de cet art sonore dans l'œuvre d'Aragon.

II.1. LA CHANSON FRANÇAISE

La chanson, d'après France Vernillat et Jacques Charpentreau, « ne peut être définie autrement que par l'alliance plus ou moins réussie d'un texte et d'une mélodie »¹¹³. Autrement dit la chanson est un art qui unit deux médias : la langue écrite et l'air musical. C'est donc un art qui se reconnaît à la fois de la poésie et de la musique. Elle aurait pris véritablement son essor au XV^e siècle, car c'est à cette époque qu'elle n'est plus considérée exclusivement comme un art noble et s'étend à toutes les classes sociales. C'est d'ailleurs à cette période qu'émerge la chanson populaire française destinée à un large public. Mais alors que l'on constate que les compositeurs de chansons françaises sont issus de diverses nationalités, Pierre Attainant à travers ses publications fait apparaître la chanson parisienne avec un nouveau style et un nouvel esprit. Ce qui caractérise ce nouveau genre c'est qu'il chante le *Carpe Diem* d'Horace ou jouissance du temps présent.

¹¹³ France Vernillat et Jacques Charpentreau, « Introduction », *La chanson française*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je », n°1453, 1971, p.5.

Au XVI^e siècle, Pierre de Ronsard encouragera les musiciens à mettre ses poèmes en chansons. Il ira même jusqu'à écrire des poèmes spécialement destinés à la musique. C'est ainsi que le célèbre extrait *Mignonne allons voir si la rose* issu des *amours de Cassandre*, sera repris plusieurs fois par des compositeurs tels que Guillaume Costeley, Roland de Lassus, Guillaume Boni et Antoine Bertrand. Au XVIII^e siècle, le public français redécouvre la Romance, chansons de toile qui existaient déjà au Moyen-âge. Ce genre développe des sujets tristes et mélancoliques comme l'amour. C'est une chanson tendre et plaintive qui s'est répandue à l'opéra grâce à des compositeurs comme Goethe. Elle s'étend rapidement et ce jusqu'au XIX^e siècle laissant alors la place à la mélodie. Mais c'est en 1789 avec la Révolution française qui mit fin au régime monarchique qu'émerge un genre musical particulier, la chanson politique. Celle-ci met en évidence le mécontentement du peuple français envers non seulement le dirigeant politique qui n'est autre que le roi, mais également envers son régime qui condamne la populace à un état de misère perpétuel. De là le retour aux chansons issues du terroir ou chansons traditionnelles, qui chantent le patriotisme français. La chanson politique a ainsi permis l'émergence de nombreux chef-d'œuvre que ce soit au Moyen-âge avec les croisades ou plus récemment avec les guerres coloniales. Elle constitue la plupart du temps une arme. Elle a permis au peuple français à différents moments d'affirmer en chœur leurs convictions à travers notamment des chants de guerre ou des chansons révolutionnaires comme l'*Internationale*¹¹⁴ et le *Ça ira*¹¹⁵. La chanson française est donc fortement liée à l'actualité politique.

Louis Aragon s'insère dans cette mouvance. La plupart des poèmes de *La Diane française* sont des hymnes politiques qui dénoncent l'invasion allemande en France. S'y retrouvent donc des procédés d'écritures sonores qui caractérisent la chanson française. En effet, dans le recueil se mêlent parole et musique. Aragon utilise dans ses poèmes des éléments rythmiques qui leur procurent un effet mélodique. C'est cette mélodie, point commun au langage poétique et à la musique, qui a attiré de manière inexplicable de célèbres chanteurs comme Georges Brassens et qui les ont poussés à reprendre certains de ses poèmes en chanson.

¹¹⁴Cf. Annexe 4

¹¹⁵ Cf. Annexe 5.

II.2. LE MÉCANISME MÉLODIQUE DE LA CHANSON

La mélodie trouve son fondement à travers divers éléments qui concourent à créer une musique parfaite. Ces éléments convoquent de manière subtile le sens auditif du lecteur. Ainsi, le lecteur-auditeur sera attentif en poésie au rythme des vers. Jean Mazaleyrat dans *Éléments de métrique française* définit le rythme comme « l'alternance régulière d'effets sensibles »¹¹⁶. En d'autres termes c'est la répartition dans le vers de différentes intonations, perceptibles sur certaines syllabes. La beauté sonore du poème s'affirme donc dans l'équilibre et l'harmonie des vers. Mais également dans le refus de toute régularité. Cette mélodie poétique propre à la chanson s'observe à plusieurs niveaux dans *La Diane française*. C'est le cas tout d'abord à travers les éléments de versification française. Puis nous avons les procédés de style et enfin les jeux de mots.

II.2.1. Les éléments de versification française

La versification d'après Jean-Claude Chevalier « est l'ensemble des techniques utilisées pour écrire un poème »¹¹⁷. C'est dire que la versification comporte les différentes règles conventionnellement établies, qui définissent la poésie dans son essence et qui, par la même occasion, lui confèrent un rythme, une cadence sonore. Mais à travers les siècles, la versification française a eu à évoluer. Il n'est donc pas étonnant qu'au XX^e siècle, période dominante de la poésie moderne, la versification ne soit plus la même qu'au XVII^e siècle, ère caractéristique de la poésie traditionnelle. Cela n'empêche que certains éléments de la versification classique perdurent dans les œuvres poétiques modernes. C'est ce que nous observons chez Aragon. Celui-ci récupère certains éléments du vers traditionnel pour donner un rythme mélodique à ses poèmes. Ces éléments de versification française sont visibles dans son œuvre à travers la rime, la métrique, la structure des strophes, la notion de refrain et les phénomènes d'enjambement.

¹¹⁶ Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1974, p.14.

¹¹⁷ Jean-Claude Chevalier, « La versification » dans *Grammaire du français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1991, p. 438.

II.2.1.1. La rime

La rime est tout simplement la reprise d'un même son à la fin de deux vers. Pour l'analyser on s'appesantit sur son genre, sa valeur et sa disposition. En ce qui concerne le genre de rimes, on en distingue deux : la rime féminine et la rime masculine. La rime masculine est celle qui porte sur la dernière syllabe du mot. Elle se termine par une syllabe sonore. La rime féminine quant à elle est celle qui se termine par un *e* muet qui n'est pas considérée dans la mesure du vers. Aragon obéit le plus souvent à la règle classique qui veut qu'on alterne rimes féminines et rimes masculines. C'est le cas par exemple dans le poème « Je ne connais pas cet homme » :

Trouver des mots à l'échelle du vent
Trouver des mots qui pratiquent des brèches
Dans le sommeil comme un soleil levant
Des mots qui soient à nos soifs une eau fraîche¹¹⁸

Le poète alterne ici la rime masculine se terminant par la syllabe sonore [â] (vent, levant) avec la rime féminine se terminant par un *e* muet (brèches, fraîche).

Mais parfois il préfère regrouper les différents genres entre eux. C'est le cas dans « La nuit de Juillet » :

Je ne sais quel parfum pathétique et profond
Souffle une illusion de roses au plafond

Non ce n'est pas le jour ce ne sont pas les roses
Le motet des moteurs monotone et morose¹¹⁹

Les mots *profond* et *plafond* se suivent directement et constituent une rime masculine en [õ]. De même les mots *roses* et *morose* constituent une rime féminine.

Parfois aussi, Aragon joue entre alternance et juxtaposition de rimes. Cela est visible dans « Romance des quarante mille » :

Qu'ont dit mourant les cheminots de Rennes
Qu'ont fredonné les cachots de Paris
Cette clameur que les bourreaux entraînent
Châteaubriant les passants la reprennent
Et fusillé le refrain refléurit¹²⁰

¹¹⁸Louis Aragon, Op. Cit., « Je ne connais pas cet homme », p. 18.

¹¹⁹Ibid., « La nuit de juillet », p. 44.

¹²⁰Ibid., « Romance des quarante mille », p. 34.

Ici, la rime féminine *Rennes/entraînent* et la rime masculine *Paris/refleurit* s'alternent. Mais les mots *entraînent* et *repreignent* sont juxtaposés et forment une rime féminine.

Pour ce qui est de la valeur ou qualité des rimes, nous en avons principalement de trois sortes : les rimes suffisante, pauvre et riche. Une rime est dite suffisante lorsqu'elle repose sur une syllabe accentuée, suivie de mêmes articulations ; c'est dire que leur identité repose sur l'homophonie de deux éléments. Une rime est dite pauvre lorsqu'elle repose sur l'identité d'une seule voyelle. Enfin une rime est dite riche quand deux mots ont une même articulation avant et après la voyelle accentuée, qui elle est précédée de la consonne d'appui. Louis Aragon les emploie toutes, même si la plupart du temps elles sont mêlées dans un même poème comme c'est le cas dans « Prélude à la Diane française ». Nous y retrouvons une rime suffisante avec :

L'homme où est l'homme l'homme L'homme [...]
Marqué comme un bétail à la boucherie et comme

La rime se situe au niveau de *homme* et *comme*. La syllabe accentuée [o] est suivie de l'articulation [m] et du *e* muet.

Nous avons également une rime pauvre avec :

Séparé déchiré rompu
Il a lutté tant qu'il a pu

Les termes *rompu* et *pu* forment une rime pauvre parce qu'ils ne contiennent qu'un seul son vocalique en commun, il s'agit de [y].

Enfin la rime riche est visible à travers :

Voici s'abattre les rapaces
Place Il te faut laisser l'espace

La rime se situe au niveau de *rapaces* et *espace*. La voyelle accentuée qui est commune à chacun de ces mots est [a]. Elle est précédée à chaque fois de la consonne d'appui [p]. Elle est également suivie de mêmes articulations : le son consonantique [s] et le *e* muet. Ainsi, Louis Aragon se sert de toutes les qualités de rimes à savoir les rimes suffisante, pauvre et riche. Le plus souvent il les mêle dans un même poème.

En ce qui concerne la disposition des rimes, elles sont généralement soit plates, soit croisées, ou embrassées. Une rime est dite plate ou suivie lorsque les rimes se suivent par paires, ce qui donne la structure [AABB]. Une rime est dite croisée lorsqu'il y a alternance les

unes avec les autres ce qui donne le schéma [ABAB]. Enfin une rime est embrassée ou enchâssée quand une rime est intercalée ou enserrée dans une autre. Elle répond au schéma [ABBA]. Les rimes les plus utilisées par Aragon sont les rimes plates et croisées. S'agissant des rimes plates, Aragon s'en sert dans l'ensemble du poème « Six tapisseries inachevées » :

Terre air eau feu Tapis de mes souffrances
Larmes chansons mon amour et la France

Quatre éléments quatre vents quatre fleurs
Il me suffit pourtant de trois couleurs¹²¹

Les distiques qui constituent ce poème forment à chaque fois des rimes plates. C'est ce que nous observons avec les mots *souffrance/France* et *fleurs/couleurs*.

Pour ce qui est des rimes croisées nous les retrouvons par exemple dans le poème « Je ne connais pas cet homme » :

Trouver des mots à l'échelle du vent
Trouver des mots qui pratiquent des brèches
Dans le sommeil comme 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

Les quatrains qui forment ce poème se regroupent et s'ordonnent en rimes croisées. Mais à côté des rimes plates et croisées, nous avons les rimes orphelines qui n'ont pas de répondants, qui sont autonomes. C'est le cas par exemple dans « La délaissée » :

Ne t'en va pas mon cœur ma vie
Sans toi le ciel perd ses couleurs
Désert des champs jardins sans fleurs
Ne t'en va pas¹²²

Ici, le refrain « Ne t'en va pas » n'a pas de répondant. De même pour ce qui est du premier vers. Le mot *vie* ne rime avec aucun autre, à l'opposé du mot *couleurs* qui rime avec *fleurs*. Il constitue donc également une rime orpheline. C'est dire que le thème de la solitude développé dans ce poème va de pair avec la disposition des rimes utilisées.

¹²¹Ibid., « Six tapisseries inachevées », p.15.

¹²²Ibid., « La délaissée », p.39.

En plus de ces dispositions traditionnelles, Aragon crée de nouveaux schémas typographiques dans ses poèmes, ce qui est le cas la plupart du temps. Il s'agit des structures [ABBAA], [ABBBA] et [ABABB]. Nous retrouvons la structure [ABBAA] par exemple dans le poème « Elsa au miroir » :

C'était au beau milieu de notre tragédie
Et pendant un long jour assise à son miroir
Elle peignait ses cheveux d'or Je croyais voir
Ses patientes mains calmer un incendie
C'était au beau milieu de notre tragédie¹²³

Le terme *tragédie* rime avec l'ensemble *incendie/tragédie* qui forme une rime plate. À l'intérieur des rimes en A, nous avons les rimes en B avec *miroir/voir* qui forment aussi une rime plate.

La structure [ABABB] quant à elle apparaît dans « Paris » avec :

Où fait-il bon même au cœur de l'orage
Où fait-il clair même au cœur de la nuit
L'air est alcool et le malheur courage
Carreaux cassés l'espoir encore y luit
Et les chansons montent des murs détruits¹²⁴

Le mot *orage* rime avec *courage*, tandis que *nuit* rime avec *luit*. Nous sommes donc en présence d'une rime croisée à quoi Aragon ajoute un dernier vers comprenant une rime en B. Il s'agit de *détruits* qui s'accorde avec l'ensemble *nuit/luit*.

Enfin nous avons la structure [ABBBA] dans le poème « Il n'y a pas d'amour heureux » :

Mon bel amour mon cher amour ma déchirure
Je te porte dans moi comme un oiseau blessé
Et ceux-là sans savoir nous regardent passer
Répétant après moi les mots que j'ai tressés
Et qui pour tes grands yeux tout aussitôt moururent¹²⁵

Nous avons les rimes en A avec les mots *déchirure* et *moururent*. À côté d'eux nous avons les rimes en B avec les termes *blessé*, *passeret tressés*. Il est à noter que les rimes en B sont entourées par celles en A. La structure utilisée ici s'accorde donc avec le thème de l'amour développé dans ce poème.

¹²³Ibid., « Elsa au miroir », p.27.

¹²⁴Ibid., « Paris », p.62.

¹²⁵Ibid., « Il n'y a pas d'amour heureux », p.25.

Toujours en ce qui concerne la disposition des rimes, nous notons que le poète emploie également des rimes internes. En d'autres termes le poète utilise une même rime à la fin de chaque hémistiche d'un vers. C'est le cas par exemple dans le vers « La rime liberté dans cette nuit d'été »¹²⁶. Les termes *liberté* et *été* riment ensemble. C'est aussi le cas dans « Quoi qu'on fasse et quoi qu'on efface/ Le vent qui passe aux gens qui passent »¹²⁷. Ici, *fasse* et *efface* forment une rime interne avec *fasse/face*. De même en ce qui concerne *passe* et *passent*.

Ainsi s'agissant de la disposition des rimes, Louis Aragon se sert quelquefois de structure traditionnelle en l'occurrence de rimes plates et croisées. Mais la plupart du temps il crée de nouvelles structures qui s'accordent alors avec les thèmes développés dans les poèmes. Il utilise également des rimes internes qui accentuent l'effet musical des vers.

En somme, les différentes rimes dont se sert Aragon que ce soit du point de vue du genre, de la valeur et même de la disposition, toutes confèrent un rythme musical à ses poèmes. Même si le poète ne les utilise pas toujours de manière traditionnelle à l'instar de ses prédécesseurs, elles constituent encore pour lui une caractéristique essentielle de la poésie. C'est toujours un élément fondamental de la sonorité poétique, mieux de sa musicalité. L'aspect sonore de la rime reste donc pertinent dans la poésie d'Aragon qui s'en approprie pour donner à entendre. Il en est de même de la métrique.

II.2.1.2. La métrique

La métrique est le compte des syllabes dans un vers régulier. Louis Aragon utilise plusieurs mètres dont les plus récurrentes sont l'octosyllabe et l'alexandrin.

L'octosyllabe ou vers de huit syllabes est le plus ancien vers français. Il a été employé dans tous les genres en particulier dans les romans d'aventure comme celui de Chrétien de Troyes, en poésie didactique et dramatique. Le plus souvent à cause de sa petitesse il se dit d'une émission de voix, mais il peut également contenir une pause après la quatrième syllabe. Aragon l'utilise parfois à l'état pur comme c'est le cas dans le poème « Prélude à la Diane française » :

¹²⁶ Ibid., « La nuit de Juillet », P.45.

¹²⁷ Ibid., « Légende de Gabriel Péri », P.54.

Où est l'amour l'amour l'amour
Séparé déchiré rompu
Il a lutté tant qu'il a pu
Tant qu'il a pu combattre pour
Écarter ces mains corrompues

Mais Aragon le mêle aussi à d'autres mètres comme dans « La délaissée » :

Ne t'en va pas où se perd l'eau
Méprisant le bonheur des verres
Et l'univers des arbres verts
Ne t'en va pas

Ici, les tercets d'octosyllabes sont séparés chacun par le refrain « Ne t'en va pas » de quatre syllabes, ce qui représente la moitié des couplets

Pour ce qui est de l'alexandrin, c'est un vers de douze syllabes. Il émerge au XII^e siècle. Mais c'est au XVI^e siècle, avec les poètes de la Pléiade, qu'il prend véritablement de l'ampleur en tant que vers français. Il comporte une césure à la sixième syllabe et peut avoir des coupes secondaires. L'alexandrin est assez étendu pour permettre, à côté de la césure, de nombreuses coupes qui varient le rythme. Mais avec les romantiques on quitte le rythme binaire ou tétramètre pour le rythme ternaire ou trimètre. Alors que le rythme binaire imposé par la césure était composé de deux mesures, le rythme ternaire éclate en trois mesures. Nous dénombrons six poèmes en alexandrins purs dans *La Diane française* notamment « Lyon les mystères » (quatrains d'alexandrins), « Une entre toutes les femmes » (distiques d'alexandrins), « On dormait encore en ce temps-là » (sizains d'alexandrins), « La nuit de Juillet » (distiques d'alexandrins), « Il n'y a pas d'amour heureux » (quintils d'alexandrins) et « Du poète à son parti » (quintils d'alexandrins). Aragon mêle aussi ces alexandrins à d'autres mètres comme dans « D'une petite fille massacrée » :

Vous pourrez revenir ce sera vainement
Surenchérir l'enfer et la bête féroce
Vous pourrez enfoncer la porte avec vos crosses
Allemands¹²⁸

Dans ce poème, le poète mélange les alexandrins, contenus dans les trois premiers vers, à des vers de trois syllabes. Nous avons donc un tercet d'alexandrins suivi d'un petit vers de trois syllabes qui rime avec le premier vers de la strophe. En plus, ce vers de trois syllabes constitue le quart des alexandrins qui le précèdent.

¹²⁸Ibid., « D'une petite fille massacrée », p.61

Ainsi, Les vers les plus employés par Louis Aragon sont l’octosyllabe et l’alexandrin. Louis Aragon emploie beaucoup plus les octosyllabes et les alexandrins. Mais il ne les utilise pas uniquement à l’état pur. Il les mêle également à d’autres mètres comme les vers de quatre syllabes ou de trois syllabes. Ces autres types de vers constituent alors tantôt la moitié des octosyllabes, tantôt le quart des alexandrins. L’utilisation de ces différents mètres procure aux poèmes aragoniens leur musicalité. En dehors de la métrique nous avons la structure strophique.

II.2.1.3. La structure des strophes

La strophe peut être définie comme un ensemble ou un groupe de vers. De la même façon que le décompte des syllabes d’un vers permet de le nommer, de même aussi au nombre de vers caractéristique d’une strophe correspond la strophe elle-même. Ainsi nous avons comme type de strophes par ordre croissant le distique, le tercet, le quatrain, le quintil, le sixain, le septain, le huitain, le neuvain, le dizain, l’onzain et le douzain. Plus récemment ont émergé le treizain et le quatorzain. Dans *La Diane française* de Louis Aragon, nous avons principalement les distiques, les quatrains et les quintils.

Le distique est une strophe de deux vers qui offre un sens complet. Aragon s’en sert notamment dans l’ensemble du poème « Six tapisseries inachevées » :

Terre air eau feu Tapis de mes souffrances
Larmes chansons mon amour et la France

Nous avons affaire ici à un distique de décasyllabes.

Le quatrain quant à lui est une strophe de quatre vers. Il est très utilisé et permet de nombreuses combinaisons de rimes. Il se prête aussi bien à l’alexandrin qu’aux vers très courts. C’est donc la strophe de base de la poésie française. Le quatrain est alors très fréquent dans les formes fixes comme le rondeau, la ballade, le pantoum et le sonnet. Aragon l’emploie entièrement dans « Lyon les mystères » :

Partout de grands mouchoirs sèchent aux doigts des branches
Il y a tant de fleurs qu’on en perd la raison
Et la banlieue a l’air saisie avant saison
D’une panique de communiantes blanches¹²⁹

¹²⁹Ibid., « Lyon les mystères », p.23.

Nous avons donc dans ce poème une série de quatrains d'alexandrins.

Enfin le quintil est une strophe de cinq vers sur deux rimes. Au Moyen-Âge il obéit à la structure [AABBA]. Mais avec les romantiques et les parnassiens on a plutôt la structure [ABAAB]. Aragon l'utilise à l'état pur dans « Chanson de l'université de Strasbourg » :

Cathédrale couleur du jour
Prisonnière des Allemands
Tu comptes inlassablement
Les saisons les mois les moments
O cathédrale de Strasbourg

Nous avons ainsi affaire tout au long du poème à une série de quintils d'octosyllabes.

Toutefois, à côté de cette régularité strophique nous retrouvons également dans l'œuvre des poèmes qui mêlent les types de strophes. C'est le cas par exemple dans « Le drôle de printemps » où nous avons le quintil, le douzain, le quatrain, le tercet, le dizain, le septain, l'onzain, le distique et même des strophes d'un vers. Cette hétérogénéité strophique confère également aux poèmes d'Aragon leur musicalité.

Parfois aussi, le poète rompt la régularité d'un poème par un type de strophe différent de celui utilisé au départ. C'est le cas dans le poème « Elsa au miroir » :

Elle martyrisait à plaisir sa mémoire
C'était au beau milieu de notre tragédie
Le monde ressemblait à ce miroir maudit
Le peigne partageait les feux de cette moire
Et ces feux éclairaient des coins de ma mémoire

C'était au beau milieu de notre tragédie
Comme dans la semaine est assis le jeudi

Et pendant un long jour assise à sa mémoire
Elle voyait au loin mourir dans son miroir

Un à un les acteurs de notre tragédie
Et qui sont les meilleurs de ce monde maudit [...]

Dans ce poème, Aragon utilise au début des quintils (quatre occurrences), puis dans les cinq dernières strophes il se sert des distiques. C'est dire que la réduction de la mesure des strophes conduit par la même occasion à la diminution du rythme de ce poème. Nous sommes donc en présence d'une mélodie dont la cadence va decrescendo.

Ainsi, Louis Aragon a une préférence pour trois types de strophes : les distiques, les quatrains et les quintils. Il les utilise la plupart du temps à l'état pur. Mais quelquefois il rompt cette régularité en se servant d'autres types de strophes. Enfin, le poète opère également dans ses poèmes une hétérogénéité strophique. Il emploie plusieurs types de strophes différents créant ainsi une cacophonie rythmique ou un rythme musical qui va decrescendo. À présent nous dirons un mot sur les refrains.

II.2.1.4. La notion de refrain

En poésie, le refrain peut être défini comme la répétition de manière régulière d'un ou plusieurs vers dans un même poème. Sur le plan typographique il est généralement séparé des strophes par un blanc. Mais il peut aussi être rattaché à ces strophes. Le refrain sert à rythmer le poème et lui confère également un effet musical. De plus, le poète peut s'en servir pour insister sur certains vers qui lui semblent important. C'est dire que le refrain est à l'origine une des caractéristiques structurales essentielles de la chanson. À ce moment elle constitue une reprise de paroles au début et à la fin d'un couplet. Ainsi que ce soit en poésie ou dans la chanson, lorsqu'un vers revient régulièrement dans un poème on parle de refrain. Généralement ce refrain porte entièrement le sens du poème.

Louis Aragon emploie beaucoup cette notion dans ses poèmes. Pour lui, elle vient résumer ce qui est développé ou expliqué dans les couplets. C'est par exemple le cas dans « La rose et le réséda » où nous observons la répétition des vers :

Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas

Ici, bien que le poème s'étende en un bloc, le refrain y apparaît après chaque quatre vers. À travers lui, le poète prône l'union du peuple français face aux envahisseurs allemands. Peu importe leur appartenance religieuse, les Français doivent s'allier pour reconquérir leur territoire. Également dans « Il n'y a pas d'amour heureux », le titre en lui-même constitue le refrain. C'est ce vers qui termine toutes les strophes du poème. De plus, il résume le sens du poème, à savoir que l'amour est un sentiment douloureux. Ce constat est donc valable aussi bien pour l'amour que l'on ressent pour une autre personne, que pour l'amour du terroir. Enfin dans son poème « La délaissée », Aragon y reprend le demi-vers « Ne t'en va pas » qui constitue alors le refrain :

Ne t'en va pas où va le vent
Sans toi tous les oiseaux s'envolent
Et toutes les nuits sont des folles
Ne t'en va pas

Ne t'en va pas où se perd l'eau
Méprisant le bonheur des verres
Et l'univers des arbres verts
Ne t'en va pas

Celui-ci marque la fin des tercets d'octosyllabes. Il prend ici la forme de l'envoi comme dans la ballade, car son mètre est de moitié celui des couplets. En effet, alors que dans les couplets nous avons affaire à des octosyllabes, le refrain lui est de quatre syllabes. Comme les précédents, ce refrain porte également le sens du poème. C'est dire que le poète à travers ce texte appelle les Français à la révolte. Pour lui, ils ne devraient pas se laisser déporter abusivement en Allemagne. Au contraire ils devraient se battre pour retrouver leur liberté. Ce refrain est donc un appel à la résistance.

Ainsi, la notion de refrain est employée par Aragon pour servir de résumé à sa pensée. Il développe dans ses couplets les idées contenues dans ses refrains. De cette manière, il récupère la technique traditionnelle propre à la ballade, connue sous le nom d'envoi. Il arrive à développer sa pensée grâce à la redondance de certains vers qui donne un rythme sonore à ses poèmes et lui permettent d'insister sur l'essentiel, le message qu'il veut transmettre.

II.2.1.5. Les phénomènes d'enjambement

On parle d'enjambement lorsqu'il y a empiètement d'un vers sur un autre. C'est un procédé qui joue sur les coupes et rythmes du vers. Ronsard fut le premier à l'utiliser notamment avec l'alexandrin. Mais c'est avec les romantiques à l'instar de Victor Hugo que va véritablement s'émanciper ce procédé. De nouveaux effets vont alors voir le jour grâce à de multiples expériences. On en distingue de deux types. On peut alors avoir soit un phénomène de rejet, soit un phénomène de contre-rejet.

Le rejet consiste à repousser sur les premières syllabes du vers suivant, un groupe de mots syntaxiquement solidaire. Le contre-rejet au contraire consiste à commencer à la fin du vers précédent, un groupe de mots syntaxiquement solidaire. Ainsi, dans le premier cas on peut parler de prolongement tandis que dans le second cas on parlera d'anticipation.

Louis Aragon se sert de ces deux types d'enjambement de manière très récurrente dans son œuvre. Pour ce qui est du phénomène de rejet, nous l'observons par exemple dans le poème « Les roses de Noël » avec :

Fût-ce un instant fût-ce aussitôt frappés
En plein hiver furent nos primevères

Le groupe syntaxique *En plein hiver* qui débute le second vers, constitue en réalité la fin du premier. C'est également le cas dans « La rose et le réséda » avec :

Et tous les deux disaient qu'elle
Vive et qui vivra verra

Le terme *Vive* présent dans le deuxième vers est la fin du premier.

En ce qui concerne le phénomène de contre-rejet, il est visible dans « Chanson du franc-tireur » avec :

Je rêve d'Afrique et j'attends
Les jours d'Apocalypse où volent
Les burnous rouges des spahis

La fin du premier vers constitue le début du deuxième vers et de la même manière la fin du deuxième vers est le début du troisième. C'est aussi le cas dans le poème « Gloire » où nous avons :

Où sont nos beaux amis Où sont
Hiver cet hiver nos garçons

Le segment *Où sont* situé à la fin du premier vers est en réalité le début du second.

En dehors de ces deux types d'enjambement nous avons également des enjambements internes qui s'effectuent à l'intérieur d'un vers. Trois cas de figure peuvent alors se présenter. Soit il s'agit d'une césure enjambante auquel cas l'enjambement se réalise à l'intérieur d'un mot. Soit nous avons affaire à un rejet à la césure. C'est le cas lorsque le(s) dernier(s) mot(s) d'un groupe syntaxique développé dans le premier hémistiche se retrouve(nt) au début du second hémistiche. Enfin il peut s'agir d'un contre-rejet à la césure qui consiste à terminer le premier hémistiche par le(s) mot(s) d'un groupe syntaxique développé dans le second hémistiche.

Aragon emploie tous ces enjambements internes, mais il a une préférence pour les césures enjambantes. S'agissant de la césure enjambante nous avons par exemple le vers

« Avec le //mé//pris pour patrie » dans « Prélude à la Diane française ». La coupe intervient à l'intérieur du mot *mépris*. C'est dire que nous sommes en face d'un vers octosyllabique dont la pause divise le mot en deux éléments qui appartiennent à deux hémistiches différents. De même dans « La nuit de Juillet » nous avons un cas d'élision. Il s'observe à travers « Mais l'espoir aux doigts d'au//be y// déchire ses langes ». Dans ce vers le *e* muet du mot *aube* ne se prononce pas parce qu'il se trouve devant la voyelle adverbiale *y*. De plus la coupe alexandrine divise le mot en deux éléments qui sont dispersés dans les différents hémistiches.

En ce qui concerne le phénomène de rejet à la césure il s'observe dans « D'une petite fille massacrée » avec « Vous n'éveillerez pas//cet enfant Elle est morte ». Le verbe *éveiller* étant transitif direct c'est-à-dire induisant un complément d'objet direct, celui-ci se retrouve au début du deuxième hémistiche. C'est dire que le groupe complément d'objet *cet enfant* appartient au premier hémistiche. Le sens du premier hémistiche est donc incomplet sans cet élément qui vient préciser le référent.

Enfin pour ce qui est du phénomène de contre-rejet à la césure, il est visible dans le poème « Paris » avec « Ce doux rosier au//mois d'août fleuri ». Il s'agit d'un vers de dix syllabes dont la coupe intervient au niveau du mot *au*. Celui-ci en principe, constitue le début du deuxième hémistiche. Ce phénomène est aussi visible dans « Marche française » notamment avec « Les plus fort s'en//iront chez nous ». Dans ce vers, la coupe divise le verbe pronominal *s'en iront*. Le segment *s'en* qui termine le premier hémistiche appartient donc au second. Par conséquent Aragon utilise ces différentes formes d'enjambement dans un but mélodique. C'est l'occasion pour lui de jouer sur l'agencement et donc sur le rythme de ses vers. Chacun de ses choix est calculé afin de produire une musicalité verbale.

Ainsi tous ces éléments sonores propres à la versification française donnent du rythme aux poèmes de Louis Aragon. De ce fait, que ce soit la rime, la métrique, la structure des strophes, la notion de refrain ou les phénomènes portant sur l'enjambement, tous sont employés par le poète pour donner du rythme à ses vers et une mélodie à ses poèmes. Même si la plupart du temps il ne les utilise pas de manière traditionnelle, Aragon reconnaît au moins que ces éléments participent de la musicalité de ses poèmes. Toutefois en dehors de l'usage particulier qu'il fait de la versification française, Aragon utilise également des procédés de style pour accentuer l'effet mélodique de ses poèmes.

II.2.2. Les procédés de style à résonnance sonore

De nombreuses figures de rhétorique ont pour intérêt d'agir sur la musicalité des poèmes. Ce sont, selon la classification de Georges Molinié, surtout les figures de construction syntaxique et les figures de répétitions sonores.

II.2.2.1. Les figures de construction syntaxique

Elles portent sur la structure ou l'arrangement des vers d'un poème. Louis Aragon les emploie pour donner un rythme mélodique à ses poèmes. Nous relevons dans *La Diane française* des figures y afférentes notamment la gradation, l'énumération, et l'asyndète.

La gradation est une accumulation d'éléments disparates. C'est un enchaînement de termes dont l'intensité est soit croissante, soit décroissante. Lorsque les mots utilisés sont énumérés par degré d'intensité croissant, on parle de gradation ascendante. Tandis que lorsque les termes répondent à un degré d'intensité décroissant il s'agit d'une gradation descendante. Dans le poème liminaire, Aragon emploie de nombreuses gradations descendantes notamment « on s'y battait entre soi pour un morceau de terre, une arme brisée, une fille volée, des propos d'ivrogne ; »¹³⁰ ou encore « et il est indiscutable que c'est un grand progrès que de perdre ce sens de jalousie, cette haine du voisin, cet orgueil de son toit »¹³¹. Ces gradations marquent donc une progression qui va decrescendo, c'est-à-dire en diminuant. Cette intensité décroissante connote la monotonie de la vie des Français avant la guerre. À ce moment leur quotidien présente essentiellement des activités insignifiantes. Mais par contre dans son poème « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », le rythme monte notamment avec des gradations ascendantes telles que « Rien qu'un mot la porte cède/ S'ouvre et tu sors » ou « Rien qu'un mot rien qu'un mensonge »¹³². Ces gradations ascendantes permettent à Aragon de chanter ici le calvaire psychologique qu'enduraient les prisonniers français durant la période d'occupation allemande. On part donc d'une situation monotone à une situation de trouble, mieux à un quotidien chaotique. C'est aussi le cas dans « Marche française » qui est un appel à la révolution. La gradation ascendante est alors visible à travers les vers suivants :

¹³⁰ Ibid., p. 6

¹³¹ Ibid., p. 7.

¹³² Ibid., p. 31.

Chassons chassons nos nouveaux maîtres
Les pillards les tueurs les traîtres

Le poète qualifie ici les allemands durant l'Occupation, en employant un vocabulaire péjoratif. Pour lui, ceux-ci sont des malfaiteurs notamment des voleurs, des assassins et pire encore des traîtres. C'est dire que pour Aragon la trahison est le pire des forfaits. Ainsi, le poète utilise la gradation pour rythmer les descriptions faites dans ses poèmes. Le rythme descendra lorsqu'il voudra mettre en évidence l'état d'équilibre des Français avant l'invasion allemande. Mais le rythme montera quand il voudra présenter le trouble et le chaos qui règne durant cette période.

L'énumération juxtapose ou coordonne les éléments de même nature et de même fonction dans une même unité syntaxique. Aragon dans « Prélude à la Diane française » associe des éléments disparates n'ayant aucun lien sémantique les uns avec les autres. Cela est visible à travers :

La rose de feu des martyrs
Et la grande pitié des camps
Le pire les meilleurs traquant
Ne rien sentir et consentir

Cette énumération confère un effet rythmique au poème. Ce sont alors des termes qui assument la même nature en l'occurrence celle de groupe nominal et la même fonction qui est celle de complément d'objet direct. Le poète présente à travers ces termes la situation à laquelle le peuple français accepte de se soumettre. À la fin il s'interroge sur le moment où finira tous ces maux : « Jusqu'à quand Français jusqu'à quand ». Il se demande pendant combien de temps le peuple français supportera ces indignations de la part des Allemands. Également dans « Le conscrit des cent villages » nous avons :

Adieu le lieudit l'Ile-d'Elle
Adieu Lillebonne Ecublé
Ouvrez tout grands vos noms ailés
Envolez-vous mes hirondelles

Dans ce poème, Aragon énumère des termes sans réels sens qui sont censés être des noms de villages. Néanmoins, ce sont des mots dont seul importe leur valeur musicale. Ils donnent un effet rythmique à l'ensemble du poème. Par le biais de cette poésie des mots, le poète dévoile la tristesse harmonieuse et mélodieuse d'un peuple en proie à la nostalgie du terroir. Le

lecteur à travers les sonorités redondantes de ces mots, a donc l'impression de suivre une mélodie. Ici, elle transparaît à travers la répétition du son [l] qui annonce un printemps révolutionnaire. Le poète prédit ainsi à son peuple un grand changement à savoir, leur libération du joug allemand. Par conséquent, l'énumération permet au poète de créer une certaine mélodie verbale. Il fabrique des sonorités musicales à partir de l'association de termes sans liens apparents ou sans véritables significations.

L'asyndète porte sur la non-coordination syntaxique des éléments d'un énoncé. Elle s'oppose à la polysyndète. Alors que l'asyndète est l'absence de liens coordonnant dans une phrase, la polysyndète est leur multiplication. Louis Aragon se sert en majorité de **l'asyndète** dans son recueil. Celle-ci est la juxtaposition de différents termes sans lien grammatical. Elle supprime tout lien logique entre ces termes. Elle est généralement employée pour renforcer l'effet rythmique d'un poème ou du moins pour augmenter le contraste qui existe entre différents éléments. En dehors du poème liminaire, Aragon utilise cette figure dans l'ensemble de ses poèmes. En effet, aucun d'eux n'a de ponctuation. Toutefois le poète précise les phrases en débutant chacune d'elle par une majuscule. C'est le cas dans « Je ne connais pas cet homme » avec :

Cœur ou caillou puisqu'un jour nous dirons
De l'Homme Je ne connais pas cet homme

Ici, nous avons deux phrases. La première englobe le propos du locuteur et le second, malgré l'absence des guillemets, est un propos rapporté au style direct. Ce dernier qui constitue aussi le titre du poème serait les paroles prononcées par les traîtres français, reniant leur patrie. Mais il est à noter que cela cesse d'être vrai à chaque début de vers. Vu que nous sommes en poésie, chaque vers commence par une majuscule. Il revient donc au lecteur, grâce bien sûr à sa culture grammaticale, de saisir les pauses courtes ou longues, les intonations de voix, bref de deviner le rythme qu'a voulu donner l'auteur à son poème.

Ainsi, l'asyndète permet au poète de créer une mélodie particulière, prouvant par conséquent que la poésie se suffit à elle-même et n'a pas forcément besoin de ponctuation. L'absence de ponctuation dominante dans le recueil de poèmes d'Aragon est donc un fait conscient de la part de celui-ci et lui permet de créer une musicalité singulière dans ses poèmes.

II.2.2.2. Les figures de répétition sonore

Ce sont des figures qui reprennent de manière régulière des mêmes sonorités. Dans l'œuvre d'Aragon nous avons les assonances et allitérations, l'épiphore, l'antépiphore, l'anaphore, le zeugme, la paronomase, l'antanaclase, l'anadiplose et la concaténation.

Les assonances et **allitérations** sont des figures de répétition qui portent sur la continuité phonique. Alors que l'assonance reprend les sons vocaliques, l'allitération reprend les sons consonantiques. Toutes les deux accentuent l'effet rythmique des vers. Elles reposent essentiellement sur ce qu'on appelle l'harmonie imitative. En d'autres termes, elles mettent en relief des sonorités qui renvoient à une réalité précise. De cette manière elles se rapprochent de l'onomatopée qui est l'imitation sonore d'une chose. De plus, chacune de ces figures possède un sens particulier. Elles ne sont donc pas employées au hasard. Aragon les utilise dans un but sonore. Par exemple dans « Prélude à la Diane française » y prédomine les assonances en [i] et [e] :

L'homme où est l'homme l'homme l'homme
Floué roué troué meurtri
Avec le mépris pour patrie
Marqué comme un bétail et comme
Un bétail à la boucherie

Où est l'amour l'amour l'amour
Séparé déchiré rompu
Il a lutté tant qu'il a pu
Tant qu'il a pu combattre pour
Écarter ces mains corrompues

L'assonance en [i] s'observe à travers les termes : *meurtri, patrie, boucherie*. L'assonance en [e] s'observe à travers *Floué, roué, troué, Marqué, Séparé, déchiré, lutté, Écarter*. Ces deux assonances connotent la douleur et le calvaire endurés par le peuple français durant l'Occupation. Elles se substituent alors à un vocabulaire essentiellement péjoratif. De même dans « La rose et le réséda », Aragon met en évidence une allitération en [l] :

Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Tous deux adoraient la belle
Prisonnière des soldats
Lequel montait à l'échelle
Et lequel guettait en bas
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas

Cette allitération s'observe à travers les termes : *ciel, belle, lequel*, échelle. Elle mime un animal ailé, l'hirondelle qui symbolise alors la liberté. Aragon prédit un printemps révolutionnaire. En effet, le poète prône une union du peuple français qui doit conduire à la conquête de leur liberté. C'est dire que l'union ici va de paire avec la notion de liberté. Les Français doivent donc se battre ensemble pour gagner leur autonomie.

Ainsi, Aragon se sert des assonances et allitérations pour mettre en exergue des harmonies imitatives devant lui servir à chanter la douleur et la libération à venir de ses compatriotes.

L'épiphore est la reprise d'un terme ou d'une expression à la fin de plusieurs vers ou strophes qui se succèdent. Elle s'apparente à l'anaphore mais est moins utilisée qu'elle. Elle confère un effet mélodique au poème, permet de souligner certains mots et dans le cas du texte argumentatif, d'insister sur un propos. C'est donc pour tout cela qu'elle est très souvent employée en chanson. L'épiphore a également une fonction poétique car elle facilite la recherche de la rime en versification. Dans le poème liminaire, Aragon emploie l'expression « Mon pays, mon pays a des mares » à la fin de plusieurs strophes. De par sa redondance, elle fonctionne comme un refrain dans le poème. Également dans « Le drôle de printemps », le terme *Alouette* revient plusieurs fois à la fin de certains vers :

Alouette
Ici monde naissant qui balbutie
Alouette alouette
Qu'il est beau le b্লাiut des champs qu'il a de fleurs aussi
Alouette alouette alouette
Mondoux ami le Mai reçoit l'adoubement des mains du ciel
Au milieu de mille lances silhouettes de silence
Et c'est midi qui sonne *alouette alouette*
Alouette alouette alouette alouette
Autant de coups portés à la quintaine du temps

L'*alouette* ici apparaît plusieurs fois dans cette strophe et constitue le refrain. Cet oiseau de l'ordre des passereaux symbolise la liberté à venir de la France. Par ce mot, le poète annonce la révolution qui plane sur la France occupée. Enfin, dans le poème « Légende de Gabriel Péri », nous avons le nom du révolutionnaire français qui revient à la fin de presque toutes les strophes du poème :

[...]Dans l'anonyme nuit sans lune
Repose Gabriel Péri
[...]Le crime conjurant le crime
Étouffer Gabriel Péri
[...]Ainsi nos maîtres en décident

Par peur de Gabriel Péri
[...]Quelqu'un chaque nuit les apporte
Et fleurit Gabriel Péri
[...]Engendré dans le petit jour
Où périt Gabriel Péri
[...] Le vent qui passe aux gens qui passent
Dit un nom Gabriel Péri
[...]Il bat encore pour la France
Le cœur de Gabriel Péri

Le poème tout entier est donc un hymne qui chante l'héroïsme légendaire de ce célèbre résistant français à l'occupation allemande, Gabriel Péri.

Ainsi, l'épiphore permet à Aragon de donner un rythme mélodique à ses poèmes à partir de termes redondants qui constituent alors des refrains. Ces éléments répétés lui permettent d'insister sur la France occupée, à qui il prédit un printemps libérateur grâce notamment à de grands héros de la résistance française tel Gabriel Péri.

L'antépiphore est une figure de style qui répète la même formule ou le même vers au début et à la fin d'un ensemble syntaxique, d'un paragraphe ou d'une strophe. Elle se rapproche de l'anaphore, de l'épiphore mais surtout de l'épanodiplose dont elle constitue une des variantes. Elle confère au discours un effet de circularité et permet d'insister sur certains termes. Elle donne également au discours une impression de clôture. L'antépiphore ou antépistrophe a été beaucoup utilisée par des poètes tels que Leconte de Lisle et Charles Baudelaire. Aragon emploie cette figure notamment dans « La rose et le réséda ». C'est dire que ce poème se présente en un bloc, en d'autres termes il n'est pas divisé en strophes. Mais néanmoins l'on observe une certaine organisation dans les idées du poète. C'est le cas dans les vers suivants :

Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Du haut de la citadelle
La sentinelle tira
Par deux fois et l'un chancelle
L'autre tombe qui mourra
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas

Chaque idée développée dans une strophe est enveloppée par les vers « Celui qui croyait au ciel/ Celui qui n'y croyait pas ». Ceux-ci constituent par conséquent l'antépiphore car ils débentent et terminent chaque idée. On les retrouve de manière redondante après chaque idée et donc après chaque strophe. De même dans « Du poète à son parti » Aragon emploie cette figure dans l'ensemble de son poème.

Mon parti m'a rendu mes yeux et ma mémoire
Je ne savais plus rien de ce qu'un enfant sait
Que mon sang fût si rouge et mon cœur fût français
Je savais seulement que la nuit était noire
Mon parti m'a rendu mes yeux et ma mémoire

Ici nous observons que le premier et le dernier vers de cette strophe sont identiques. Ce vers qui met l'accent sur le mot *parti*, permet au poète de chanter le rôle crucial qu'a eu celui-ci sur lui.

Ainsi toutes ces antépiphores qui sont des phénomènes de répétition, confèrent aux poèmes leur effet rythmique et musical. L'antépiphore pourrait alors être assimilée au refrain dans la chanson étant donné que comme lui ce qui la caractérise c'est sa redondance.

L'anaphore est une figure de répétition qui consiste en une itération d'un mot ou d'une expression au début de plusieurs vers ou membre syntaxique. Il faut au préalable distinguer les deux types d'anaphore. D'un côté nous avons l'anaphore grammaticale qui consiste à reprendre par un élément (en particulier un pronom), un segment antérieur du discours. Celle-ci n'est pas une figure de style. D'un autre côté nous avons l'anaphore rhétorique qui elle est une figure de style. Celle-ci peut avoir plusieurs buts. Elle peut rythmer les vers ou par contre insister sur certains termes. Employée de manière obsessionnelle, elle peut faire revêtir au discours une portée musicale. Sur le plan syntaxique elle crée un effet de symétrie ce qui donne le schéma suivant :

A...../A.....

L'anaphore se rapproche du refrain par sa valeur mnémotechnique. Elle cherche à graver dans la mémoire du locuteur le terme répété. De plus l'anaphore est une figure privilégiée depuis l'Antiquité. Au Moyen-Âge elle est très utilisée dans les ballades car elle confère au poème un rythme jovial. Louis Aragon l'emploie plus pour son effet rythmique et mélodique. C'est le cas notamment dans « Prélude à la Diane française » :

Assez attendre l'accalmie
Assez manger le pain des larmes¹³³

¹³³ Ibid., « Prélude à la Diane française », p.14.

La répétition de l'adverbe *Assez* donne de la cadence à ce vers qui chante le ras-le-bol français. Toutefois, la mesure de ses vers est beaucoup plus accentuée dans le poème « Gloire » :

Dit noir le blanc crime l'amour
Dit honneur quand c'est infamie¹³⁴

Ici, le poète s'insurge contre la fausseté et la fourberie des militaires allemands. Le rythme est donc beaucoup plus crû. Cependant l'anaphore chez Aragon a surtout une valeur énumérative comme c'est le cas dans « Marche française » :

Chaque jardin chaque ruelle
Chaque silo chaque verger
Chaque colline et chaque combe
Chaque demeure et chaque tombe
Chaque mare et ses alevins
Chaque noisette d'un ravin
Chaque mont chaque promontoire¹³⁵

Dans ce poème, l'anaphore lui permet d'énumérer en s'accompagnant de rythme, les richesses naturelles du terroir pour lesquelles doivent lutter les Français. Ainsi, cette figure permet à Aragon de donner de la cadence à ses poèmes, mais aussi d'énumérer en musique les richesses naturelles de sa chère patrie.

Ainsi, Louis Aragon emploie l'anaphore dans un but mélodique. Grâce à cette figure, il arrive à donner du rythme à ses poèmes en particulier sous la forme d'anaphores énumératives.

Le zeugme est une variété de l'ellipse grammaticale qui désigne la non-répétition d'un terme déjà présent dans le contexte immédiat. C'est donc l'ellipse d'un terme ou d'une expression qui devrait être normalement répété(e). Par conséquent, les deux éléments c'est-à-dire le terme non-répété et celui qui lui est subordonné, sont soit de même nature grammaticale tout en ayant la même fonction syntaxique, soit alors ils ne possèdent pas la même valeur sémantique. Mais en réalité c'est lorsque les deux éléments que la norme interdit de coordonner le sont qu'il y a vraiment écart et donc que nous tombons dans la figure. Le zeugme est proche de la concaténation et de l'anacoluthie. Aragon utilise cette figure dans des vers qui tiennent lieu de vérité générale. Il utilise des tournures phrastiques qui particularisent

¹³⁴ Ibid., « Gloire », p.59-60.

¹³⁵ Ibid., « Marche française », p.57.

son propos et dont la finalité est la recherche de l'effet musical. C'est le cas dans « Chanson de l'Université de Strasbourg » :

Enseigner c'est dire espérance
Étudier fidélité¹³⁶

Dans cet exemple, le poète rend hommage à la célèbre université française, l'université de Strasbourg. Elle aussi a joué un rôle dans la résistance à l'occupation allemande. En effet, on lui doit de nombreux résistants et déportés politiques qui ont fait honneur à la France, que ce soit du côté des étudiants ou de celui des professeurs. Les résistants étaient alors emprisonnés, interrogés puis le cas échéant exilés dans des camps où ils étaient sauvagement assassinés. Pour le poète le fait que certains professeurs aient décidé de continuer à enseigner malgré la fermeture de l'université et de même le fait que des étudiants continuent à venir y suivre des cours relève de l'espoir et de la fidélité à la patrie. Ce sont donc en somme des actes héroïques. De même dans le poème « Paris » nous avons le vers : « L'air est alcool et le malheur courage »¹³⁷. Le poète à travers cette figure met en évidence d'une part l'état chaotique dans lequel se trouve son pays à cause des allemands et d'autre part la bravoure caractéristique de son peuple face à l'adversité.

Ainsi, le zeugme permet à Louis Aragon de donner à entendre l'espoir et le courage français, mais aussi l'état chaotique durant la période d'Occupation.

La paronomase est une figure de style qui joue sur les similitudes sonores entre au moins deux mots dans un énoncé. Elle rapproche deux signifiants quasi identiques. Toutefois, malgré la ressemblance qui existe d'un point de vue phonique, les deux termes se distinguent d'un point de vue sémantique. Il y a donc dans le cas de la paronomase rapprochement entre sonorités semblables mais les mots en eux-mêmes sont de sens différents. Aragon emploie cette figure beaucoup plus pour jouer sur les similitudes sonores entre les termes. C'est le cas dans « On dormait encore en ce temps-là », avec le vers « O puits du songe sauge bleue aurore inverse »¹³⁸. Ici s'apparentent les mots *songe* et *sauge*. Le premier terme est un verbe alors que le second est un substantif qui désigne une plante. Ils n'ont donc rien en commun d'un point de vue sémantique. De même dans le poème « La délaissée » :

¹³⁶ Ibid., « Chanson de l'université de Strasbourg », p.50.

¹³⁷ Ibid., « Paris », p.62.

¹³⁸ Ibid., « On dormait encore en ce temps-là », p.30.

Méprisant le bonheur des verres
Et l'univers des arbres verts

Dans ces vers, les termes *verts*, *verres* et *univers* s'apparentent mais sont également de sens distincts. Enfin le poème « Légende de Gabriel Péri » nous présente une similitude phonique parfaite dans le vers « Où périt Gabriel Péri ». Les deux mots périt et Péri sont presque identiques. Mais alors que le premier terme désigne un verbe, le second est le nom du révolutionnaire français Gabriel Péri. D'un point de vue sémantique il y a donc un écart considérable. Cet écart marque ici un rapport d'identification qui s'opère entre le héros de la résistance et la mort. C'est dire que le poète présente de manière plaisante la mort de Gabriel Péri.

Ainsi, Aragon se sert de cette figure pour jouer sur les sonorités et alors donner du rythme à ses poèmes. Les mots qu'il utilise s'apparentent sur le plan de la forme, mais sont distincts d'un point de vue sémantique.

L'antanaclase est la répétition d'un mot au sens propre et au sens figuré dans un même énoncé. Elle constitue donc une itération lexicale. Cette figure a partie liée avec la notion de polysémie. Elle vise soit un effet humoristique, soit la fabrication de jeux de mots. De cette manière elle se rapproche de la paronomase. Aragon l'utilise dans « Six tapisseries inachevées » notamment « L'air que je chante est un air de colère »¹³⁹. Dans ce vers la figure prend juste une valeur rythmique du fait de la répétition du terme *air*. Le mot est repris mais garde la même signification dans les deux cas.

Cependant dans « Chanson du franc-tireur » nous avons « Sommes-nous des bêtes de somme »¹⁴⁰. Il y a reprise ici du terme *somme*. En réalité ce sont deux termes qui ont des sens distincts. Le premier est un verbe, le verbe *être*, et le second un substantif. Enfin dans le poème « Légende de Gabriel Péri » nous avons « Le crime conjurant le crime »¹⁴¹. Le poète met ici en parallèle deux acceptions du terme *crime*. Nous avons d'un côté le crime français qui est l'infraction commise par le résistant Péri durant l'Occupation. De l'autre côté nous avons le crime allemand qui consiste en la punition infligée à ce résistant pour son infraction. Le premier crime est alors un crime juste étant donné que Gabriel Péri s'est battu pour que le peuple français puisse retrouver sa liberté. Tandis que le second est un crime abominable

¹³⁹ Ibid., « Six tapisseries inachevées », p.15.

¹⁴⁰ Ibid., « Chanson du franc-tireur », p.36.

¹⁴¹ Ibid., « Légende de Gabriel Péri », p.53.

parce qu'il s'agit en réalité du meurtre abusif, de l'assassinat d'un héros national. Ce dernier exemple d'antanaclase a donc à la fois une valeur humoristique et satirique. Humoristique parce que le poète par le biais de cette figure crée un parallèle ironique. Satirique parce qu'il lui permet de mieux dénoncer l'injustice des actions allemandes en France pendant l'Occupation.

Ainsi, Aragon emploie l'antanaclase pour opérer un jeu sur les mots dans un but essentiellement humoristique et satirique. Il peut alors utiliser deux termes de même signification, ou au contraire se servir de termes opposés.

L'anadiplose consiste en la répétition du dernier mot d'un paragraphe au début du paragraphe suivant afin de marquer la liaison entre les deux. C'est dire qu'elle reprend au début d'un vers un élément qui se trouve déjà à la fin du vers précédent. Cette répétition constitue alors un enchaînement qui permet d'accentuer l'idée ou le mot ce qui rapproche cette figure de la concaténation. Représentée schématiquement l'anadiplose donne ceci :

.....A/A.....

Utilisée principalement dans le discours argumentatif, elle sert à joindre des arguments et à soutenir un raisonnement cohérent et efficace qui ne peut être contesté. Aragon s'en sert comme moyen de liaison pour passer d'une strophe à une autre dans « Chanson de l'université de Strasbourg » :

Et s'y dresse un nouveau Kléber
Des Klébers par le temps présent

Ces vers assurent ce passage. Ils permettent au poète de continuer son raisonnement dans le paragraphe suivant. Mais l'anadiplose lui permet également d'insister sur un mot comme dans « Gloire » :

[...]La trahison
La trahison bat le tambour¹⁴²

Le terme *trahison* désigne alors les allemands qui représentent pour le poète tout ce qui est faux et infâme. Cette figure lui permet aussi d'accentuer une idée ce qui est le cas dans « Prélude à la Diane française » :

¹⁴² Ibid., « Gloire », p.60.

Marqué comme un bétail et comme
Un bétail à la boucherie¹⁴³

Ces vers employés par Aragon, lui permettent de préciser l'idée qu'il veut développer. D'après lui, les Français sont semblables à du bétail. Pour lui, les Allemands durant la période d'Occupation considèrent les Français comme des animaux domestiques, des bêtes dressés pour être par la suite décapitée. En effet, les Français sont des esclaves allemands qui, lorsqu'ils ne les servent plus sont massacrés.

Ainsi, l'anadiplose permet au poète de passer d'une strophe à une autre sans interrompre le cours de ses idées. Mais cette figure lui permet aussi d'insister sur un terme ou une idée.

La concaténation est une suite d'anadiploses et d'épanodes. Elle fonde le discours sur un enchaînement d'éléments lexicaux produisant un effet d'avancée inexorable. C'est donc une succession de termes formant une chaîne dans le discours. Ce qui donne le schéma :

....A / A.....B / B.....C / C.....

Ce schéma équivaut à une chaîne d'anadiploses. Tout comme celle-ci, la concaténation a pour but en rhétorique de présenter un raisonnement logique et rigoureux. Au théâtre il s'agira plutôt de rechercher un effet comique. Mais il n'en demeure pas moins qu'elle est par essence une figure mnémotechnique qui a d'ailleurs été très utilisée par les trouvères. Elle peut combiner d'autres figures de style comme la gradation et l'hyperbole. Louis Aragon emploie l'anadiplose beaucoup plus dans son poème « Elsa au miroir ». Ici, certains vers d'une strophe sont de nouveaux développés dans les strophes suivantes :

C'était au beau milieu de notre tragédie
Et pendant un long jour assise à son miroir
Elle peignait ses cheveux d'or Je croyais voir
Ses patientes mains calmer un incendie
C'était au beau milieu de notre tragédie

Et pendant un long jour assise à son miroir
Elle peignait ses cheveux d'or et j'aurais dit
C'était au beau milieu de notre tragédie
Qu'elle jouait un air de harpe sans y croire
Pendant tout ce long jour assise à son miroir

Déjà dans ces deux strophes nous relevons des vers entiers qui se répètent comme « C'était au beau milieu de notre tragédie », « Et pendant un long jour assise à son miroir ». Mais

¹⁴³ Ibid., « Prélude à la diane française », p. 13.

également des vers quelque peu modifiés tels « Elle peignait ses cheveux d'or ». Cependant, ces vers repris dans l'ensemble du poème fonctionnent comme des refrains de chansons. La concaténation dont se sert Aragon a donc une valeur rythmique. Elle confère au poème une mesure caractérisée par la fluidité des vers redondants.

Ainsi, que ce soit les figures de construction syntaxique ou de répétition, toutes confèrent aux poèmes aragoniens leur effet musical. De là, la poésie se confond avec la musique. Les figures de construction servent à accentuer le rythme des poèmes et les figures de répétition viennent concurrencer le refrain propre à la chanson. Par conséquent Aragon présente en chanson la France sous occupation allemande. À ces différents procédés de style s'ajoutent les jeux de mots.

II.2.3. Les jeux de mots

Les jeux de mots relèvent essentiellement du ludique. En général, ils portent sur les mots ou les sonorités. Ils consistent à opérer un travail sur le langage, dans un but purement expressif. En effet, c'est le plaisir que tire un écrivain à manipuler les mots. Selon *Le petit Robert*¹⁴⁴, un jeu de mots est une allusion plaisante fondée sur l'équivoque de mots qui ont une ressemblance phonétique, mais contrastent par le sens.

Les jeux de mots permettent à Louis Aragon de produire un effet musical dans ses poèmes. Il utilise de ce fait beaucoup plus de jeux sur les sonorités. Ceux-ci portent beaucoup plus sur les assonances et allitérations. Par exemple dans « La rose et le réséda », les sonorités finales des vers participent fortement à la musicalité du poème. Tout le poème fonctionne sur un son vocalique en [a] comme dans *pas, soldats, bas, dérobat, bras, verra, délicat, combat, tira, mourra, grabat, rats, glas, trépas, trompa, éclat, aima, muscat, Jura, rechantera, brûla* et *réséda*. De même, le son consonantique prédominant dans le poème est [l] comme dans *ciel, belle, échelle, s'appelle, chapelle, fidèles, qu'elle, grêle, querelles, citadelle, chancelle, Lequel, gèle, rebelle, cruelle, celle, ruisselle, mêle, nouvelle, ailes, mirabelle, violoncelle* et *hirondelle*. C'est aussi le cas dans le poème « Le drôle de printemps » à travers les vers :

¹⁴⁴ Paul Robert et alii, *Le Petit Robert*, 1967.

Joli mois de Mai qui chasses le froid
Dans son manteau noir cousu de coquilles
Où l'écho des mers se trouve à l'étroit
Que de mendiants jettent leurs béquilles
Quand tu passes droit sur ton palefroi
Couleur de jonquille
Joli mois de mai qui mets le monde en désarroi
Comme un grand jeu de quilles

Le poète opère ici un jeu sur les sonorités [wa] et [kij]. D'un côté nous avons une série de termes se terminant par le son [wa] notamment *froid*, *étroit*, *palefroi* et *désarroi*. De l'autre côté nous avons des mots renvoyant au son [kij] notamment *coquilles*, *béquilles*, *jonquille* et *quilles*.

En dehors des jeux sur les sonorités Aragon emploie également les calembours, en particulier ceux qui se basent sur l'homonymie. L'homonymie porte sur la similitude sonore entre des mots. Autrement dit, c'est le fait que des termes se prononcent de la même manière, mais n'ont pas la même signification. Par exemple dans « Il n'y a pas d'amour heureux », le poète se sert de deux mots semblables d'un point de vue sonore. Il s'agit de *croit* et *croix*. Le premier terme est un verbe et le second un substantif. Ils s'opposent donc au niveau du sens. C'est encore le cas dans « Chanson du franc-tireur » où nous avons le vers « Sommes-nous des bêtes de somme ». Le calembour porte sur l'homonymie des termes *sommes* (verbe) et *somme* (substantif féminin). Mais ceux-ci sont différents sur le plan sémantique.

Enfin nous avons la polysémie qui est le fait qu'un écrivain adopte plusieurs significations d'un même terme dans un énoncé. Il n'y a donc pas ici homonymie. C'est le cas dans « Je ne connais pas cet homme » :

Trouver des mots forts comme la folie
Trouver des mots couleur de tous les jours
Trouver des mots que personne n'oublie [...]
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 monde

Le terme *mot* est utilisé dans l'ensemble du poème et revêt par conséquent une pluralité de sens.

Ainsi, les jeux de mots sont employés par Aragon pour donner à ses poèmes un effet musical. Il a alors une préférence pour les jeux sur les sonorités, les calembours et la polysémie.

En somme, pour Aragon la chanson constitue une arme contre les oppresseurs allemands. Ses poèmes sont donc des hymnes à l'union du peuple français, mais surtout des hymnes à la Résistance et à la libération du pays. Il chante non seulement sa colère, sa haine envers l'ennemi allemand, mais également son attachement inconditionnel pour sa patrie la France. *La Diane française* de Louis Aragon est par conséquent une poésie sonore, c'est-à-dire qui donne à entendre. Pour ce faire, le poète convoque la chanson qui comporte des mécanismes mélodiques qui lui sont propres. Il s'agit des éléments de la versification française, des procédés de style et des jeux de mots. De cette manière, le poète donne à écouter tout comme cet art qui lui est d'ailleurs voisin : la musique. C'est dans cette logique qu'Étiemble dans sa préface du *Roman inachevé* affirme : « Hé oui, imbéciles, la poésie française avant tout c'est le chant »¹⁴⁵. C'est dire que pour lui, l'œuvre poétique d'Aragon se caractérise essentiellement par le chant. *La Diane française* est alors un air de résistance, un appel à la révolte française pour que la France puisse enfin retrouver sa liberté.

¹⁴⁵ René Étiemble, « Préface » dans *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1966.



**CHAPITRE III : L'ÉCRITURE POÉTIQUE
D'ARAGON : UNE POÉSIE ACTUELLE ET
INTERMÉDIALE**

La poésie de Louis Aragon dans *La Diane française* est une poésie actuelle. En effet, c'est une poésie qui allie plusieurs médias : l'écriture, l'image et le son. Dès lors que ce soit l'image ou les sonorités, ces médias sont employés par Aragon aux côtés de l'écriture dans un but spécifique. Par le biais des divers procédés visuels et sonores, c'est l'occasion pour le poète non seulement de renouveler l'écriture poétique, mais également de rendre la poésie plus compétitive. La poésie aragonienne concurrence ainsi d'autres arts et médias. Elle est donc une poésie intermédiaire. Nous aurons dans ce chapitre deux principales articulations. Tout d'abord nous présenterons l'actualité de l'écriture poétique d'Aragon et enfin nous montrerons de quelle manière il arrive à transcender les frontières médiatiques.

III.1. L'ACTUALITÉ DE L'ÉCRITURE POÉTIQUE D'ARAGON

Longtemps abandonnée au profit d'autres genres comme le roman parce que moins accessibles, la poésie du XX^e siècle retrouve ses lettres de noblesse grâce à l'apport esthétique des nouveaux poètes modernes. En effet, la poésie du XIX^e siècle perd sa position de genre supérieur en littérature notamment avec le romantisme et le symbolisme. Les romantiques et les symbolistes prônent l'avènement du roman essentiellement réaliste et subversif. Celui-ci est alors un genre sans contrainte, apprécié pour son ouverture. C'est dire que le roman n'obéit à aucune norme esthétique. Ce qui prime c'est la manière dont le récit est présenté. De plus, les romans sont écrits dans un registre de langue courant, ordinaire et usuel ce qui fait que son lectorat n'a pas besoin d'une très grande culture pour comprendre le message que veut véhiculer le romancier. Il est donc abordable pour le commun des lecteurs. Dès lors c'est la domination de la prose sur le vers. Mais avec les guerres en l'occurrence la Deuxième Guerre mondiale, la poésie ordinairement reléguée au second plan parce que moins réaliste que le roman, devient le genre privilégié des écrivains du XX^e siècle. Ce privilège est notamment dû au fait que durant cette période chaotique, la communication est cryptée à cause des nombreuses censures et des sanctions pénales que les écrivains encourent. Par conséquent la poésie est le genre par excellence du langage codé. C'est alors dans les années 40-44 que la poésie va retrouver de l'intérêt pour les écrivains. Ne pouvant plus produire des œuvres en prose pendant la guerre à cause de la censure, ceux-ci se tournent vers la poésie qui est alors favorable à *la clandestinité littéraire*. De par le décalage de l'écriture poétique, le jeu qu'elle autorise avec les sens cachés et surtout le réalisme dont elle fait dorénavant preuve, la poésie est propice à la dénonciation en sourdine des situations déplorables que l'on doit à la

guerre. Cela Louis Aragon l'a compris et c'est pour cette raison que depuis 1939 avec *Le Crève-cœur* jusqu'en 1945 avec *La Diane française*, son œuvre est essentiellement poétique. Il n'est donc pas étonnant de voir qu'à l'intérieur d'une écriture hermétique développant des thèmes d'apparence anodine, Aragon en réalité donne à voir et à entendre dans son recueil de poèmes *La Diane française* l'horreur de la guerre et sa haine envers les envahisseurs allemands. C'est donc tout cela qui rend attrayante mais surtout actuelle la poésie et en l'occurrence l'écriture aragonienne. Il sera question, dans cette partie, de mettre en évidence les caractéristiques fondamentales de cette écriture aussi bien sur le plan formel que sur le plan thématique.

III.1.1. Caractéristiques de l'esthétique formelle d'Aragon

Sur le plan formel, ce qui caractérise principalement l'esthétique aragonienne dans ce recueil de poèmes c'est la reprise de l'art médiéval du *clus trover* ou poésie courtoise, la création d'une nouvelle forme poétique en l'occurrence la poésie de contrebande et le caractère essentiellement subversif de son écriture.

III.1.1.1. La reprise du clus trover ou trobar clus

Le *clus trover* ou *trobar clus* est une forme d'écriture poétique que l'on doit aux troubadours du XII^e siècle. Dominique Boutet dans le *Lexique des termes littéraires*,¹⁴⁶ définit cette notion comme une poésie hermétique c'est-à-dire fermée et obscure, parce qu'étant réservée et destinée uniquement aux intellectuels, à des personnes cultivées. Cette poésie se caractérise par le raffinement aussi bien sur le plan de l'esthétique formelle que sur le plan des idées. C'est dire que le *clus trover* ou *trobar clus* présente des tours ou expressions complexes qui rendent confus le langage et donc la communication. Le langage en général doit être complexe pour qu'il ne soit pas aisé d'en déchiffrer le contenu. En ceci elle s'éloigne du *trobar leu* qui elle est destinée à tout le monde, à un large public. Dans la postface aux *Yeux d'Elsa*, Louis Aragon définit le *trobar clus* comme cet art fermé « qui permettait aux poètes

¹⁴⁶ Dominique Boutet, « Trobar clus et trobar leu » dans *Lexique des termes littéraires*, Michel Jarrety (dir.), Paris, Librairie Générale Française, 2001, p.455-456.

de chanter leurs Dames en présence même de leur Seigneur »¹⁴⁷. Il s'agissait alors de propos amoureux déclamés par le poète à sa Dame en la présence du mari-cocu. Plus les tournures syntaxiques relevaient de l'inédit, plus la prouesse et donc le sentiment du poète était grandissant. Cet art relève alors de la poésie dite courtoise. Mais avec Louis Aragon dans *La Diane française*, l'amour pour la Dame se transforme en l'amour pour la patrie. C'est le cas notamment dans son poème « Il n'y a pas d'amour heureux » :

Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur
Il n'y a pas d'amour dont ne soit meurtri
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit flétri
Et pas plus que de toi l'amour de la patrie
Il n'y a pas d'amour qui ne vivent de pleurs
Il n'y a pas d'amour heureux
Mais c'est notre amour à tous deux

Ici, la Dame c'est la France et le seigneur n'est autre que les envahisseurs allemands. Le poète pour éviter la censure allemande réinvestit cette forme médiévale. Alors qu'un lecteur ordinaire verrait en ces vers un discours portant sur un amour douloureux qu'un poète déclare à sa bien-aimée, le lecteur érudit percevrait plutôt autre chose. En effet, dans le quatrième vers « Et pas plus que de toi l'amour de la patrie », le poète livre en quelques mots de quel type d'amour il est réellement question dans le poème. Il s'agit donc de l'amour que porte le poète à sa nation la France. En tant que fervent résistant à l'occupation allemande, Aragon réitère son penchant inconditionnel à son pays. Même si cet amour en conclusion n'est que douleur et souffrance.

Ainsi, Louis Aragon réinvestit l'art médiéval du *clus trover* des troubadours dans le but de marquer son attachement à sa chère patrie. La patrie est alors substituée à la Dame d'antan. Il ne s'agit plus d'un amour charnel entre deux êtres de même nature, mais bien d'un amour fidèle et sincère entre un homme et son terroir.

Cependant cet amour n'est pas gratuit, il se montre et se prouve. En poésie courtoise, il est question d'un héros qui met sa propre vie en jeu pour l'honneur de sa Dame. En effet, pendant la période médiévale, le héros devait se battre pour sa bien-aimée. Son amour pour celle-ci lui donnait la force nécessaire pour affronter n'importe quel adversaire. Nous irions même jusqu'à dire que pour mériter sa Dame, le héros médiéval devait s'acharner au combat, accomplissant ainsi des actes illustres pendant des tournois ou même lors des guerres.

¹⁴⁷ Louis Aragon, Postface des Yeux d'Elsa dans *Œuvres Poétiques complètes*, Barbarant Olivier (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, P.820.

Lorsque la bataille trouvait alors une issue favorable pour lui, il lui dédiait sa victoire. C'est pour cette raison que Esselem Irénée Paul dans son mémoire *Amour et Poésie dans Les Yeux d'Elsa de Louis Aragon* affirme que :

Il y a un réel intérêt qu'on accorde à la femme aimée dans les actes dont se rend responsable le héros. La femme aimée inspire l'acte héroïque pour récolter à la fin toute la gloire ; parce qu'en réalité, la victoire du héros, c'est d'abord et surtout sa victoire. C'est tout un serviteur que le héros médiéval.¹⁴⁸

Ainsi, le héros du Moyen-Âge est celui-là qui en l'honneur de sa belle, réalise des exploits divers qu'il lui dédit par la suite. Dans cette poésie courtoise, la bien-aimée est donc considérée comme l'instigatrice de la plupart des actes de bravoure du héros, et celui-ci n'est qu'un simple exécutant. Louis Aragon récupère ce héros médiéval et parfois s'identifie à lui pour montrer son attachement à sa patrie. Par le biais de ce procédé il appelle également à des actes héroïques au nom de la France. C'est le cas notamment dans son poème « Marche française » :

Chassons chassons nos nouveaux maîtres
Les pillards les tueurs les traîtres

Le bon grain du mauvais se trie
Il faut mériter sa patrie

Chaque jardin chaque ruelle
Arrachés à des mains cruelles

Chaque silo chaque verger
Repris aux mains des étrangers

Chaque colline et chaque combe
Chaque demeure et chaque tombe

Chaque mare et ses alevins
Chaque noisette d'un ravin

Chaque mont chaque promontoire
Les prés sanglants de notre histoire

Et le ciel immense et clément
Sans nuage et sans Allemand

Il faut libérer ce qu'on aime
Soi-même soi-même soi-même

¹⁴⁸Esselem Irénée Paul, *Amour et Poésie dans Les Yeux d'Elsa de Louis Aragon*, mémoire de Maîtrise es Lettres, UYI, FALSH, 2005, Inédit.

C'est dire que le poète aimerait libérer la France en proie au joug allemand. Il en appelle à la résistance face à l'ennemi et à la libération du pays par les Français eux-mêmes. Mais cette révolte et cette soumission de la part du peuple français, profiterait principalement à la France qui retrouverait ainsi son honneur perdu.

Ainsi, Louis Aragon récupère la forme médiévale du *clus trover* ou *trobar clus* pour révéler de manière anonyme son attachement à la France mais surtout, en appeler à la révolte française. Toutefois, cet art médiéval conduit Aragon à développer une nouvelle forme écrite : la poésie de contrebande.

III.1.1.2. Création d'une poésie de contrebande

La poésie de contrebande trouve son origine chez Aragon. Elle naît de la volonté du poète de coder le message de telle sorte qu'il ne soit intelligible que d'une catégorie d'individus. En effet, cette nouvelle forme d'écriture émerge pour échapper à la censure qui a longtemps sévi durant la guerre. L'écriture de contrebande est donc fondamentalement liée à l'histoire qui est constituée de faits réels. C'est dire que la poésie d'Aragon, bien que semblant vouloir dire autre chose, décrit en réalité des événements historiques avérés, tangibles. Elle figure et chante l'horreur de la guerre sans en avoir l'air.

Déjà le titre en lui-même est très significatif. En effet, *La Diane française* fait référence à la déesse Diane¹⁴⁹ qui est en quelque sorte un idéal féminin. Identifiée à la déesse grecque Artémis, elle serait une protectrice des êtres sauvages et des femmes. Mais fondamentalement, elle est la divinité des chasseurs et des archers. Elle possède une beauté à nul autre pareil et c'est probablement pour cette raison que Louis Aragon choisit d'attribuer le nom de cette déesse à son œuvre. Cet élément constitue ainsi un élément de duperie de la part du poète qui joue alors sur la figure symbolique de Diane. Le commun des lecteurs retrouvera en cette figure juste un éloge du poète à la beauté de la déesse et par là celle de la femme aimée. Mais en réalité ce n'est pas trop la beauté de Diane que célèbre ici le poète mais plutôt sa puissance, son caractère redouté et vindicatif. En effet, Diane est surtout perçue comme une déesse cruelle et invincible. Elle prend du plaisir à la vengeance et à la punition des mortels.

¹⁴⁹Cf. Michael Grant et John Hazel, *Op. Cit.*, p.116.

C'est le cas par exemple dans le récit d'Actéon¹⁵⁰. Celui-ci est un très grand chasseur qui eut le malheur de la surprendre prenant son bain sur le mont Cithéron. Cette outrage la mis dans une grande colère. Pour le punir et de peur qu'il n'aille se vanter de l'avoir vue de surcroit dévêtu, la déesse le transforme en cerf. Les chiens avec lesquels il avait l'habitude de chasser tout de suite après la mutation le dévorent. Ainsi, le titre est ici objet de contrebande. Il suggère une connotation apparente et légère du poème qui se révèle être autre chose. Il ne s'agit pas dans l'œuvre d'Aragon d'un hommage à la beauté de la bien-aimée mais au contraire de par la mise en évidence du drame français sous l'invasion allemande, de la figuration d'une France outragée et rancunière. Le poète présente alors à travers la figure symbolique de Diane, une France qui se venge toujours des offenses qu'elle a subies. Le titre de l'œuvre fait donc véritablement référence au contexte de production de l'œuvre. Il s'agit par conséquent de la situation chaotique de la France durant la période d'occupation allemande. Mais d'après Louis Aragon, cet état se solde par la punition réservée aux Allemands pour avoir osé s'opposer à la France.

De même à l'intérieur de l'œuvre, Aragon continue à jouer avec le sens des mots ce qui prête à chaque fois à confusion et constitue des éléments matériels de son écriture de contrebande. Il s'amuse ainsi avec la signification apparente du texte et le sens effectif. C'est ainsi qu'il se sert de faits historiques réels pour dénoncer l'horreur du crime allemand. C'est le cas par exemple dans les poèmes « Chanson de l'Université de Strasbourg », « Légende de Gabriel Péri » et « D'une petite fille massacrée ».

Dans le premier poème, Aragon rappelle l'événement historique qui a marqué cette célèbre université martyr. En effet, l'Université de Strasbourg a été le lieu de massacres d'étudiants et professeurs strasbourgeois soupçonnés d'être des résistants. Certains ont été déportés puis assassinés dans des camps de concentrations. D'autres en revanche disparaissaient de manière irrégulière. Ce poème est donc un chant en l'honneur de ces martyrs exécutés sauvagement pour la patrie comme cela est visible à travers les vers suivants :

Les fils de Strasbourg qui tombèrent
N'auront pas vainement péri
Si leur sang rouge refléurit
Sur le chemin de la patrie
Et s'y dresse un nouveau Kléber

¹⁵⁰Ibid., p.10.

Kléber est le nom d'un grand général français natif de Strasbourg. Il s'est distingué par ses nombreuses victoires à la tête de l'armée française. Il a donc été également un héros de la résistance. Aragon fait appel à lui pour nommer la figure héroïque en général. Il devient la référence en matière de résistance. Pour le poète, la mort des strasbourgeois n'aura pas été inutile, car leur sang aura généré un nouveau héros. Il s'agit donc ici d'un message d'espoir comme le démontre la suite du poème :

Des Klébers par le temps présent
Il en est cent il en est mille
Des militaires des civils
Dans nos montagnes et nos villes
Des Francs-Tireurs et Partisans

C'est dire que pour le poète, les actes héroïques de ces figures du passé sont à l'origine d'un esprit de résistance national ainsi que de nouveaux résistants par tout le pays.

Dans le poème « D'une petite fille massacrée » il est plutôt question que les Français gardent à l'esprit les sévices subis durant la période d'invasion allemande. Le poète exhorte donc à la résistance contre l'oubli. En effet, à travers la tonalité pathétique qui caractérise l'ensemble du poème, Aragon donne à voir l'horreur de la guerre notamment sur la figure candide d'une petite fille :

Vous pourrez revenir ce sera vainement
Surenchérir l'enfer et la bête féroce
Vous pourrez enfoncer la porte avec vos crosses
Allemands

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

Ici, l'auteur présente le meurtre atroce des Allemands à l'endroit d'une enfant innocente. Mais ce qui rend ce poème plus touchant c'est que ce personnage expire en même temps que sa mémoire :

Elle ne porte plus le poids de sa mémoire
La rose pour mourir a simplement pâli
Doucement doucement doucement elle oublie
Vivre et voir

Alors que peu à peu la petite fille se meurt, le poète accompagne cette action de la disparition de sa mémoire. Elle oublie ainsi toute l'atrocité de sa mort, ce qu'il révoque. C'est dire que

d'après Aragon, les Français ne devraient jamais omettre les actes cruels posés par les Allemands. Il s'insurge donc ici contre l'oubli.

Mais Aragon dans sa poésie de la contrebande dresse également le portrait du contrebandier qui est alors un hors-la loi, un marginal, mieux un résistant. En effet, alors que la norme sociale allemande sévit et fait droit de cité en France, le poète remet en question cette loi en mettant en scène l'*anti-héros* qui va à l'encontre de ce qui est édicté, prescrit. Le modèle à imiter n'est donc plus celui-là qui suit la norme sociale, mais au contraire celui qui la rejette. C'est dire qu'à la normativité est opposée et privilégiée la clandestinité et la marginalité. De ce fait, le poète célèbre dans sa *Diane française* le résistant, qui n'hésite pas à donner sa vie pour évincer le système légal en vigueur durant l'Occupation. C'est le cas notamment dans le poème « Légende de Gabriel Péri ». Dans cette légende qui est en fait réalité, Aragon rend hommage à Gabriel Péri, héros de la résistance française qui a été exécuté parce qu'il s'insurgeait contre l'invasion allemande en France. Mais ce qui fait la particularité de cette figure nationale c'est son immortalité. Ce *malfrat* dont les Allemands ont cru se débarrasser, continue à vivre :

Dans le cimetière d'Ivry
Quoi qu'on fasse et quoi qu'on efface
Le vent qui passe aux gens qui passent
Dit un nom Gabriel Péri

Ce caractère immortel qui lui est attribué devient donc un objet d'inquiétude pour les Allemands :

Redoutez les morts exemplaires
Tyrans qui massacrez en vain
Elles sont un terrible vin
Pour un peuple et pour sa colère

C'est dire que la mort du personnage Gabriel Péri, et avec lui de toutes les figures de la résistance française, constitue pour le poète un élément déclencheur à la révolte du peuple français. Grâce à ces héros nationaux, les Français ont pu prendre conscience de ce qui était leur droit, c'est-à-dire la liberté. Ils se sont donc armés pour faire retrouver à la France son autonomie.

Ainsi, Louis Aragon crée une poésie dite de contrebande à travers laquelle il dénonce l'atrocité des actes allemands sur ses compatriotes français. De cette manière et grâce à cette technique d'écriture, il arrive à éviter la censure qui sévit durant cette période de guerre. Il

arrive donc à coder son message qui en réalité, est un cri de révolte et de haine à l'endroit des militaires nazis. D'où l'écriture subversive qui caractérise la poésie aragonienne.

III.1.1.3. Une écriture subversive

Lorsqu'on prend état de la situation illégale qui entoure l'œuvre mais surtout des circonstances de production de *La Diane française*, il n'est pas étonnant que l'écriture d'Aragon soit taxée de subversive. En effet comme mentionné plus haut, c'est d'abord une écriture de contrebande qui donne lieu à son tour à une écriture subversive. Aragon cherche de manière détournée à présenter la réalité horrible de la guerre. Mais cette figuration assez réaliste, a pour but d'inciter le peuple français à la révolte. Pour ce faire il identifie ses personnages à des héros mythiques, des chevaliers du Moyen-Âge. Il emprunte donc à la chanson de geste. C'est le cas par exemple dans « Légende de Gabriel Péri ». En effet, l'auteur ici identifie le héros national Gabriel Péri à un chevalier médiéval ce qui donne au poème une coloration épique :

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

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

Le lecteur a donc l'impression d'avoir affaire à d'anciennes épopées héroïques. Mais c'est la note qu'ajoute Aragon à la fin du poème qui vient rétablir sa vraie nature :

Ce poème, écrit pour le second anniversaire de la mort de Gabriel Péri, publié illégalement, relève vraiment de la légende et non de l'histoire [...]. L'auteur, alors dans l'illégalité, n'a pourtant inventé aucun de ces détails[...]

Il s'agit par conséquent d'une légende héroïque qui s'inspire des gestes médiévaux. Louis Aragon mélange dans ce récit le réel et le fabuleux. Le réel part du personnage historique Gabriel Péri qui a bel et bien existé et de tous les éléments qui ont entourés sa mort. Le fabuleux quant à lui fait intervenir des actes surnaturels qui caractérisent habituellement le héros médiéval. Ces actes sont notamment le fait que Péri ait été enterré *au fond de la fosse commune*. En effet, celui-ci n'a pas été enfoui dans une fosse commune comme le dit Aragon, mais dans une tombe enregistrée. De plus cela ne s'est pas passé *au cimetière d'Ivry* mais à

Suresnes. D'autres éléments relevant du fabuleux s'y retrouvent également à savoir : *Dans l'anonyme nuit sans lune, trouble encore ses assassins, Miracles se peut aux lieux saints.* Ainsi, tout concourt à faire croire au lecteur que ce qui entoure la mort du héros national relève du légendaire, de l'inédit, du spectaculaire.

Mais tout ceci a pour but d'inciter le peuple français à la révolte. Le poète appelle donc ses confrères à la résistance face à l'impérialisme allemand. C'est le cas notamment dans le poème « Ballade de celui qui chanta dans les supplices » :

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

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

Une autre chanson française
A ses lèvres est montée
Finissant la Marseillaise
Pour toute l'humanité

Dans ce passage, le poète met en exergue la bravoure du supplicié. Celui-ci est prêt à refaire son *chemin de croix*, à souffrir de nouveau le martyr pour l'avenir de la France, pour tout le peuple français, voire pour le monde entier. Ainsi, ce poème a pour but de sensibiliser les Français et le monde sur l'apathie qui gagne très souvent les peuples. Ceux-ci se laissent dominer et rabaisser par d'autres peuples, se privant de leur liberté qui est pourtant un droit fondamental à tous les hommes. Louis Aragon met donc en scène des personnages aux actes héroïques pour susciter ce même héroïsme chez ses compatriotes. C'est dire que cette écriture subversive permet à l'auteur d'agir sur le lecteur ou le destinataire. Aragon à travers elle voudrait susciter chez tout Français du XX^e siècle, une prise de conscience qui les amènerait à la révolte, à la colère qui est normalement attendue d'eux durant cette période trouble. Il voudrait enfin les initier à l'amour et à l'abnégation pour la patrie.

Ainsi, l'écriture d'Aragon se caractérise aussi bien par la reprise de formes anciennes notamment le *clus trover* que par la création de formes récentes telles la *poésie de contrebande* et l'écriture subversive. Sa poésie allie donc parfaitement la tradition et la modernité. Cependant la poésie d'Aragon est fondamentalement une arme contre l'oppression

allemande. C'est un appel à la résistance des Français pour accéder à la libération du pays. Tous ces éléments caractéristiques de l'écriture de Louis Aragon participent à la rendre actuelle. Toutefois, à côté de ces aspects formels propres à l'écriture d'Aragon, l'on retrouve également des aspects thématiques.

III.1.2. La thématique aragonienne

Les thèmes abordés dans *La Diane française* ont tous partie liée avec le contexte de guerre qui sévit alors en France. En effet, ce recueil de poèmes appartient à ce que certains ont qualifié de poésie engagée. De nombreux thèmes portant sur l'engagement y sont donc développés. Il s'agit principalement de la guerre, de l'amour de la patrie (patriotisme), de la bravoure, de la religion, de l'espoir et de la liberté.

III.1.2.1. La guerre

C'est à la faveur de la Deuxième Guerre mondiale (1939- 1945) que la France s'est vue envahir par les militaires allemands dès 1940. À ce moment la France est sous la dépendance de l'Allemagne nazie et subie de nombreuses exactions, aussi bien d'un point de vue matériel qu'humain. Les Français se voient arracher leur terre et priver de leur ressource financière ce qui les conduit à la misère et à la famine. De plus, les Français assistent impuissants à la déportation de leurs frères en Allemagne, ou à leur exécution. Sans compter que les multiples bombardements des forces alliées en France y ont haussé le taux de mortalité. Dorénavant, les Français vivent dans la peur incessante de la mort. Dans les poèmes de guerre à l'instar de « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », le poète met en exergue les sévices allemands à l'endroit du peuple français :

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

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

Louis Aragon décrit ici le sacrifice humain que consent un martyr français pour que sa chère patrie ait un avenir meilleur. Ainsi, la guerre est le thème central que développe Aragon dans

son recueil de poèmes. À travers elle, il met en évidence les atrocités allemandes commises à l'endroit des Français.

III.1.2.2. L'amour de la patrie

L'amour dont il est question dans le recueil d'Aragon est précisément l'amour de la patrie. C'est ce sentiment qui pousse le poète et ses compatriotes à l'action. Le patriotisme est mis en évidence ici et présente le lien qui unit le citoyen à sa patrie. Le poète insiste alors sur l'amour que doit ressentir tout français pour la France. Mais cet attachement doit les pousser à protéger de manière inconditionnelle le pays aimé. De là naît l'engagement envers la patrie. Les Français doivent se battre pour l'honneur du terroir. Étant données les exactions commises à l'endroit de la France par l'Allemagne, Aragon fait appel à ce sentiment pour inciter les Français à la révolte et à la résistance. Ceux-ci doivent lutter pour la libérer des oppresseurs. C'est dire que l'amour est un instrument dont se sert Aragon pour inciter les Français à l'action. C'est le cas dans « Marche française ». Le poète y développe l'idée selon laquelle l'amour de la patrie doit pousser à la révolte. Les Français doivent eux-mêmes prendre les armes pour que la France retrouve sa liberté :

Il faut libérer ce qu'on aime
Soi-même soi-même soi-même

Mais selon lui, cet amour est essentiellement source de malheur. C'est le cas par exemple dans le poème « Il n'y a pas d'amour heureux » :

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

Ici, il est question d'un amour qui implique toujours la douleur et la souffrance. C'est dire que l'amour qu'un citoyen éprouve pour son pays le pousse à se soumettre à toutes sortes d'ignominies. Cet amour c'est le patriotisme. Ainsi Aragon développe le thème du patriotisme, un sentiment d'amour qui pousse un individu à sacrifier de sa personne ou à se priver de tout bonheur égoïste. Ce qui compte alors c'est de préserver l'honneur et le bonheur de la patrie.

III.1.2.3. La bravoure

La bravoure est cette force de caractère qui fait supporter la souffrance ou défier le danger. C'est cette ardeur que possède un individu et qui lui fait oublier la peur. Pour Aragon c'est ce sentiment qui doit guider tout Français pendant la période d'invasion allemande. Chaque citoyen devrait accepter la torture ou le sacrifice de sa mort pour la France. De cette manière, il leur faut braver avec engouement les périls allemands pour sauver leur patrie mais aussi se sauver eux-mêmes, car il ne sert à rien de vivre comme des esclaves dans son pays. C'est cette idée qu'il développe dans « Ballade de celui qui chanta dans les supplices » :

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

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

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

Ici, le poète loue la bravoure d'un martyr français qui, malgré les offres alléchantes mais mensongères qui lui sont proposées, refuse de capituler. Il préfère continuer de subir toutes les tortures et même payer de sa vie pour l'avenir de la France. C'est également le cas dans « Légende de Gabriel Péri » à travers les vers suivants :

Vous souvient-il Ô fusilleurs
Comme il chantait dans le matin
Allez c'est un feu mal éteint
Il couve ici mais brûle ailleurs

Le poète rend hommage à la bravoure du héros national Gabriel Péri qui sacrifia sa vie avec joie. En effet, Gabriel Péri affronta avec sérénité l'attente de son exécution, car il savait qu'il mourait pour que continue de vivre la France. Sa mort incitera alors d'autres compatriotes à la résistance contre l'invasion allemande. Enfin le poème « Gloire » est aussi un hymne à la bravoure des martyrs français :

Nos fils n'ont pas cru l'étranger
Ils ont préféré le danger
Au harnais noir de son manège
Et quand la neige vint neiger
Songez qu'ils étaient sous la neige

Songez songez[...]

Il n'est pas vrai qu'on nous vainquit
Notre sol ne fut pas conquis
Plus que l'Empire ou que la Corse
Patriotes gloire à ceux qui
Sont notre amour et notre force
Gloire au Maquis

Aragon célèbre ici tous les résistants qui ont donné leur vie pour l'avenir de la France. Il rend un vivant hommage à tous les enfants de la patrie, qui ont acceptés d'endurer toutes les peines pour que la France soit enfin victorieuse des envahisseurs allemands. En se référant au Maquis, le lieu où se réunissaient les résistants à l'occupation allemande pendant la Seconde guerre mondiale, le poète veut ainsi désigner les rebelles français morts durant la période d'Occupation. Pour lui, ils doivent être objet d'amour de la part des Français, mais aussi constituer la force française. En un mot, les martyrs français de la résistance doivent rester dans les mémoires et dans le patrimoine historique de la France.

Ainsi, Aragon développe le thème de la bravoure dans son œuvre pour rendre hommage à tous les résistants français morts pour l'honneur de la France. Par la même occasion, il voudrait cultiver chez ses compatriotes le même courage, le même esprit d'héroïsme.

III.1.2.4. La religion

Le thème de la religion est également abordé dans le recueil. Ici, le poète développe l'idée selon laquelle tout individu qu'il croit ou non en Dieu est d'abord français. De ce fait, l'amour pour la patrie se manifeste de la même manière chez le croyant et l'athée. C'est le cas dans le poème « La rose et le réséda » :

Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Tous deux adoraient la belle
Prisonnière des soldats

Ici, *la belle* désigne la France et les *soldats* renvoient aux militaires allemands. Il est donc question dans ce poème de la délivrance du pays du joug allemand par les Français de tout bord, qu'il croit ou non en Dieu. Tous deux ont un même combat et un même but, libérer la France de la geôle nazie. C'est dire que d'après Aragon, les Français doivent transcender les frontières religieuses et s'unir quel que soit leur obédience religieuse pour défendre un intérêt commun, préserver l'honneur et la liberté de la France. C'est le cas dans ces propos du poète :

Un rebelle est un rebelle
Nos sanglots font un seul glas
Et quand vient l'aube cruelle
Passent de vie à trépas
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Répétant le nom de celle
Qu'aucun des deux ne trompa
Et leur sang rouge ruisselle
Même couleur même éclat
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas

Pour Aragon, ce qui caractérise le résistant ce n'est pas son appartenance ou non à une religion, mais bien l'amour inconditionnel qu'il porte pour sa patrie. Il préconise donc l'union française dans le combat, sans considération d'ordre religieuse, car que ce soit le croyant ou l'athée tous les deux meurent de la même façon au nom de leur amour pour la France.

Ainsi, le récit qui est fait dans ce poème met en scène deux personnages antithétiques d'un point de vue religieux, mais qui finalement ont un même sort et luttent tous les deux pour l'honneur de la France. Le thème de la religion a donc pour but de prôner l'union française en dehors de toutes considérations religieuses.

III.1.2.5. L'espoir

L'espoir est le sentiment que veut cultiver le poète chez les Français pendant l'Occupation. En effet c'est grâce à lui qu'ils ne baissent pas les bras et entrevoient un avenir meilleur. Les Français acceptent des conditions déplorables parce qu'ils savent que cette situation est momentanée. Ils se disent que les lendemains français changeront positivement. C'est le cas par exemple dans « Chanson du franc-tireur » notamment dans le passage :

Écoutez frères d'Algérie
Les balles chanter l'espérance
Où je tire l'écho dit France
Où je meurs renaît la patrie

Ici, Aragon rend hommage aux martyrs français qui ont acceptés de sacrifier leur vie pour que continue de vivre leur cher pays. Mais c'est surtout pour que leurs compatriotes de demain puissent vivre heureux et en liberté. Selon le poète, c'est cet espoir de retrouver la liberté, qui doit amener le peuple français à continuer à se battre. Ainsi, l'espoir est un sentiment que veut

attiser Louis Aragon chez ses compatriotes pour qu'ils prennent les armes pour acquérir leur liberté perdue.

Cet espoir est aussi mis en exergue dans « Prélude à la Diane française », notamment à travers ces vers :

Assez attendre l'accalmie
Assez manger le pain des larmes
Chaque jour peut être Valmy

Ici, Aragon demande à ses compatriotes d'arrêter d'être soumis aux Allemands et de prendre les armes pour chasser l'ennemi, car il y a encore un espoir de victoire. Le terme *Valmy* symbolise alors la victoire en référence à la bataille de Valmy qui opposait l'armée française et l'armée prussienne. Cette bataille s'est soldée par la victoire française. De même Aragon espère que ce sera le cas dans cette bataille contre les militaires allemands. Ainsi, Louis Aragon développe dans l'œuvre le thème de l'espoir, sentiment qu'il voudrait cultiver chez ses compatriotes pour qu'ils puissent continuer à se battre pour la liberté française.

III.1.2.6. La liberté

La liberté est l'objectif final de la lutte française. Les Français se battent pour la liberté de la France et par la même occasion pour leur propre liberté. Celle-ci est le droit fondamental de tout citoyen. En effet, alors qu'ils se trouvent prisonniers des Allemands, les Français cherchent à retrouver leur autonomie. Pour cela, il leur revient de mettre en jeu leur vie, et même de la sacrifier pour conquérir et gagner cette liberté. C'est ce que préconise Aragon dans « Marche française » à travers ce distique :

Chassons chassons nos nouveaux maîtres
Les pillards les tueurs les traîtres

Le poète demande au peuple français d'expulser les envahisseurs allemands considérés alors comme des voleurs, des meurtriers et surtout comme des traîtres. Ce poème est donc un hymne à la révolte, en particulier un appel à la lutte contre l'accablement des allemands nazis. De même dans le poème « Paris » nous avons :

Rien ne m'a fait jamais battre le cœur
Rien ne m'a fait ainsi rire et pleurer
Comme ce cri de mon peuple vainqueur
Rien n'est si grand qu'un linceul déchiré
Paris Paris soi-même libéré

Aragon figure la joie immense qu'il a ressenti lorsqu'après un long et pénible combat, la France a enfin retrouvé sa liberté. C'est dire que les Français finissent par gagner le combat contre les envahisseurs allemands et réussissent à conquérir eux-mêmes leur liberté. Par conséquent, le poète développe le thème de la liberté qui selon lui, doit être le résultat d'un dur et laborieux combat français. Il insiste aussi sur le bonheur et l'émotion qu'éprouve le peuple français lorsqu'il retrouve enfin cette liberté.

Ainsi, le poète développe majoritairement dans son œuvre le thème de la guerre qui est encore d'actualité aujourd'hui en l'occurrence en Afrique. Nous avons par exemple les outrances du groupe islamiste Boko Haram qui sévit particulièrement au Nigéria et au Nord du Cameroun. En effet, avec l'enlèvement et la séquestration de petites filles musulmanes soumises à l'esclavage, au mariage forcé et au viol perpétuel, mais surtout priver de leur enfance et de leur droit à la liberté, l'on rejoint quelque peu les exactions commises en France par l'Allemagne. Face à ces abus, le poète prône l'esprit de patriotisme, la bravoure, l'union des peuples sans considérations d'ordre religieux et l'espoir d'un avenir meilleur. Mais il met l'accent sur la liberté qui est un droit fondamental à tout être humain et que nul ne peut entraver impunément, même si c'est au nom de la religion comme semble le prêcher la secte islamiste Boko Haram.

En conclusion, l'écriture poétique de Louis Aragon est actuelle aussi bien d'un point de vue formel que thématique. Il réussit, grâce à ces éléments, à susciter de l'intérêt pour sa poésie même de la part du lectorat contemporain. Cela ne veut pas dire que son écriture en devient plus accessible. Au contraire sur le plan formel, le poète se plaît à insérer des difficultés d'ordre esthétique abordable uniquement pour l'homme cultivé. Toutefois, l'avantage c'est que la résolution de cette difficulté participe à rendre plaisants son œuvre et son style. Sur le plan thématique, le fait qu'il débattre du thème de la guerre qui est encore d'actualité, en l'occurrence de l'horreur et des exactions qui lui sont dues, participe à la pérennité de son recueil de poèmes. La guerre continue de sévir dans le monde, en particulier en Afrique en l'occurrence au Cameroun, avec notamment le groupe terroriste Boko Haram. *La Diane française* de Louis Aragon est donc une œuvre poétique actuelle. Toutefois que dire de l'aspect médiatique de ce recueil de poèmes ?

III.2. POUR UNE POÉSIE INTERMÉDIALE : DE L'INTERARTIALITÉ À LA MÉDIALITUDE

Le XX^e siècle proclame l'avènement d'une nouvelle ère, celle du décloisonnement des savoirs et disciplines. De nouveaux champs à l'instar de l'interartialité et de l'intermédialité voient ainsi le jour. Dorénavant prime un esprit d'échange artistique et médiatique. Ceci est dû au fait que la période contemporaine se caractérise par l'émergence de nouveaux arts et médias, qui viennent donner un coup de vieux à la littérature en général et à la poésie en particulier. Dès lors celle-ci traîne le pas à l'opposé de la peinture et de la musique qui s'adaptent facilement à cette nouvelle ère. Durant la période contemporaine, la poésie doit alors faire face à une forte concurrence de la part d'autres arts et médias. Il revient aux écrivains et en l'occurrence aux poètes de s'adapter au mouvement. Ainsi, pour suivre la tendance actuelle, les poètes doivent accepter d'échanger avec d'autres domaines. C'est alors l'occasion de nombreuses expériences en poésie. C'est dire qu'elle est éprouvée de diverses manières. Louis Aragon choisit de faire intervenir d'autres arts et médias dans son écriture poétique. Il s'insère donc dans deux domaines esthétiques contemporains à savoir l'interartialité et l'intermédialité. Il s'agira dans cette partie de présenter d'un côté le caractère interartial de la poésie d'Aragon et de l'autre son caractère intermédial, plus précisément sa référence à ce que certains ont appelé la médialitude.

III.2.1. Une poésie interartiale

L'interartialité d'après Walter Moser « réfère à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés, et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature, l'architecture »¹⁵¹. C'est dire que l'existence d'une œuvre pluri-artistique postule qu'un art en recèle toujours un autre. De cette manière, l'on s'accorde à dire que toute œuvre littéraire ou non implique une unité artistique. En d'autres termes, le chef d'œuvre littéraire sera celui-là qui arrive à intégrer dans son esthétique formelle littéraire plusieurs autres arts. La détermination de ces arts étrangers par le récepteur, aidera ainsi à mieux comprendre et apprécier l'œuvre en question. Ceci,

¹⁵¹ Cité par François Guiyoba, « Considérations théoriques : L'effet de vie à la croisée des arts ; vers une théorie esthétique unitaire ? » dans *Entrelacs des arts et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, Coll. « L'univers esthétique », 2012, P. 21.

Louis Aragon l'a compris. Sa poésie est donc essentiellement une poésie interartiale. Aragon dans *La Diane française* opère une symbiose parfaite avec d'autres arts notamment la peinture et la musique.

En ce qui concerne la peinture, le poète récupère des techniques picturales antiques à savoir l'*ut pictura poesis* et l'*ekphrasis*. Ces dernières lui permettent de figurer dans le recueil une France occupée par l'Allemagne et donc en proie à la misère, à la peur et à la souffrance. C'est le cas par exemple dans le poème « Prélude à la Diane française » :

L'homme où est l'homme l'homme L'homme
Floué roué troué meurtri
Avec le mépris pour patrie
Marqué comme un bétail et comme
Un bétail à la boucherie

D'après le poète, les Français pendant la période d'Occupation se voient piller leur terre. Ils doivent subir les pires tortures. En un mot ils sont désemparés et ne comprennent pas ce qui leur arrive. Ils subissent tout cela parce qu'ils sont tout simplement des Français et se retrouvent animaliser. Le peuple français est alors domestiqué. Il est apprivoisé par les militaires allemands pour abroger tout esprit de révolte. De plus, leur avenir est incertain car ils ne sont pas à l'abri de massacres. Ainsi, la poésie d'Aragon est figurative. Elle donne à voir, sous forme picturale, le sort français durant l'occupation allemande.

Pour ce qui est de la musique, le poète se sert des éléments textuels pour chanter sa haine envers les occupants allemands. Des poèmes à l'instar de « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », « Romance des quarante mille », « Chant français » et « Marche française » constituent alors des hymnes à la révolte et des appels à la résistance. Dans « Romance des quarante mille » par exemple nous avons :

Un air ancien dont les Tyrans s'émurent
Siffle ce soir au simoun d'Algérie
Quarante mille en marche et qui murmurent
Cet air issu Marseille de tes murs
Quarante mille enfants de la Patrie

Ce poème est un chant de ralliement qui prône l'union du peuple français face aux envahisseurs allemands. C'est dire que les Français doivent combattre ensemble pour que leur patrie la France retrouve son honneur et sa liberté. Ainsi, la poésie d'Aragon est sonore. En d'autres termes, elle donne à entendre les chants de rassemblement et de solidarité du peuple français face à l'invasion des militaires allemands.

Ceci dit, la poésie en tant qu'art n'a plus rien à envier à la peinture et à la musique, et par la même occasion se remet en bonne position dans la hiérarchie artistique. L'œuvre *La Diane française* se situe donc bel et bien dans le champ actuel de l'interartialité, qui se caractérise principalement par l'union artistique. Ainsi, l'écriture et donc la poésie aragonienne est essentiellement interartistique. Toutefois, l'interartialité implique toujours l'intermédialité qui est un domaine à plus grande échelle.

III.2.2. Une intermédialité littéraire : la médialitude

D'après le *Dictionnaire International des Termes Littéraires* (DITL)¹⁵², l'intermédialité est un substantif féminin composé du préfixe latin *inter* qui signifie *entre* et de la racine *media* terme pluriel qui signifie *lien, canal, truchement* entre deux réalités. L'intermédialité est donc la relation qui se crée entre des médias. Elle est un vaste champ qui touche à tous les domaines.

D'après la théorie épistémologique, l'intermédialité est une approche qui étudie les rapports qu'entretiennent les médias entre eux. Elle est donc une entrée théorique qui permet d'analyser la cohabitation ou la rencontre de plusieurs médias. En d'autres termes, elle est utilisée pour étudier la manière singulière dont les médias se croisent et les conséquences qui en surviennent. Mais récemment, un nouveau terme a émergé servant à qualifier de façon spécifique l'intermédialité littéraire. Il s'agit de la *médialitude*. Celle-ci s'occupe de mettre en évidence, dans les œuvres littéraires, le phénomène intermédial¹⁵³. C'est dire qu'à l'ère des médias, mais surtout de l'intermédialité, il aurait été dommage que la littérature et donc la poésie, ne participe pas à ce grand échange artistique. La période contemporaine célèbre en effet la supériorité du visuel et du sonore sur l'écriture devenue dépassée. C'est alors la prééminence de l'image et du son qui s'étendent sur le plan international. Ces deux médias conquièrent et envahissent le monde parce qu'ils sont actuels et novateurs. Mais c'est surtout parce qu'ils permettent une plus large diffusion. Les lecteurs contemporains préfèrent l'attrait de l'image colorée que rend facilement la télévision et celui du son travaillé des transistors ou des microsillons.

¹⁵²Jean-Marie Grassin, *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, <http://www.ditl/unilim>

¹⁵³ Cf. *Médias et Littérature : Formes, pratiques et postures*, sous la direction de Philip AmangouaAtcha, Roger Tro, Deho et Adama Coulibaly, Paris, L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 2014, P.10.

Mais c'est sans compter sur le fait que ces médias actuels se sont grandement inspirés de la littérature. Par exemple le cinéma et la télévision ont énormément empruntés à la littérature pour décrire ou figurer le réel. Les appareils sonores notamment le phonographe ou le transistor quant à eux se sont beaucoup inspirés de la poésie avec son jeu sur le langage. Ce qui revient à dire que l'écriture littéraire possède déjà dans son essence, des éléments caractéristiques du visuel et du sonore. Elle peut donc facilement donner à voir ou à entendre. C'est ce que démontre Louis Aragon dans *La Diane française*. En effet, sa poésie est essentiellement visuelle et sonore. Elle met en évidence d'autres médias en l'occurrence l'image et le son.

En ce qui concerne l'image ou média visuel, elle intervient dans *La Diane française* à travers les images littéraires. En effet les figures de rhétorique constituent des procédés d'écritures visuels dont se sert Aragon pour donner à voir. Grâce à elles, le poète veut décrire à son lecteur la situation tragique qu'enduraient les Français pendant la période d'occupation allemande. C'est le cas par exemple dans le poème « Ballade de celui qui chanta dans les supplices » :

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

L'hypotypose, qui transparait dans ces vers, figure la bravoure des résistants français se livrant délibérément et avec joie aux actes meurtriers de leur bourreau allemand, et ce au nom de leur patrie. De même dans « Chanson du franc-tireur » nous avons :

Ce n'était pas assez Patrie
Que ce torrent de soldats verts
Et ton vin rouge dans leur verre
Et ton armée à la voirie

Il leur fallait les bras des hommes
Et le cœur naïf des enfants
Matins gammés Jours étouffants
Sommes-nous des bêtes de somme

Le dernier vers qui clôture le deuxième quatrain est en réalité une interrogation rhétorique qui vient présenter le désarroi du peuple français sous Occupation. C'est dire que la France durant cette période est assaillie par les militaires nazis. Ceux-ci les privent de leurs richesses, de leur protection et même de l'innocence de leurs enfants. Les Français se voient ainsi déposséder de leur humanité, réduits au rang d'animal domestique. Par conséquent, l'écriture poétique

d'Aragon est une poésie de l'image. À partir de l'écriture, en l'occurrence des figures de rhétorique, le poète donne à voir la France sous invasion allemande.

Concernant le média sonore, nous relevons que Louis Aragon récupère à son compte des éléments verbaux, pour fabriquer des sons mélodiques. Il transcende ainsi le support médiatique qu'est l'écriture pour atteindre l'univers des sonorités et des harmonies auditives. Pour atteindre son but Aragon se sert parfois des allitérations. C'est le cas dans le poème « Le conscrit des cent villages » :

L'Ame Sommaisne Flammerans
Sore Sormonne Sormery
Sommeilles La Maladrerie
Bussy-le-Repos Sommerance

Ces vers contiennent des mots sans véritables significations. Ils ont alors une valeur essentiellement auditive. C'est dire qu'Aragon utilise des redondances sonores pour créer un rythme. Ici nous avons la répétition des sons consonantiques [s] et [m] à travers les termes *Sommaisne, Sore, Sormonne, Sormery, Sommeilles, Bussy, Sommerance, Ame, Flammerans* et *Maladrerie*. Ces sonorités symbolisent les cris de douleur des Français occupés. De plus, Aragon utilise comme techniques sonores, le retour, à la fin des vers, de même sonorités. C'est le cas dans « Chant français » :

Je vois les larrons mais où le Sauveur
Mon peuple à jamais grand de sa bravoure

Mon peuple est là dans ma ville majeure
Qui s'est levé sans attendre le jour

Les sons [œr] et [ur] apparaissent à la fin de chaque vers et ce, dans l'ensemble du poème. Le premier s'observe à travers les termes *Sauveur* et *majeure*. Alors que le second est visible à travers *bravoure* et *jour*. Aragon met ici en évidence, à travers ces sonorités, le courage dont a su faire montre les Français pendant la période d'occupation allemande. Ainsi, ces itérations sonores confèrent aux poèmes aragoniens une certaine cadence et soulignent leur rythme. L'écriture poétique de Louis Aragon est donc également une poésie du son, car celui-ci se sert du verbe poétique pour fabriquer des sonorités. Celles-ci expriment les cris de douleur, mais surtout le courage du peuple français sous Occupation.

En somme, l'écriture poétique de Louis Aragon est actuelle et intermédiale. La poésie aragonienne est actuelle parce que son écriture aussi bien sur le plan formel que sur le plan thématique relève de l'actualité. Il récupère à son compte la forme médiévale du *clus trover* ou *trobar clus*, et conçoit de nouvelles formes d'écriture en l'occurrence la poésie de contrebande et l'écriture de subversion. Sur le plan thématique il développe des thèmes liés à la guerre, s'insérant par conséquent dans une poésie de l'engagement. De plus, la poésie d'Aragon est intermédiale. Le poète produit une poésie de l'interartialité qui s'étend à une poésie intermédiale. L'écriture convoque d'autres médias ce qui nous introduit dans le champ plus spécifique de la médialité. Par conséquent, grâce à Aragon la poésie est désormais un genre intermédial qui relèverait de plusieurs médias et donc plus seulement de l'écriture. Celle-ci reste malgré tout son support initial. Le poème est alors une donnée à lire, et par le biais de la lecture devient une donnée à voir et à entendre. C'est alors la résurgence de l'écriture poétique qui vient concurrencer les nouveaux médias visuels à l'instar de la télévision et du cinéma, ainsi que les nouvelles technologies de communication sonores telles le transistor, le phonographe et le microsillon.



CONCLUSION GÉNÉRALE

À travers cette analyse poétique de *La Diane française* de Louis Aragon, il était question de mener une étude immanente de l'œuvre afin de mettre en exergue quelques aspects visuels et sonores. En d'autres termes, il s'agissait de montrer de quelle manière le recueil de poèmes d'Aragon donne à voir et à entendre des événements sous l'occupation allemande en France. Pour ce faire, nous nous sommes servis de la poétique de Tzvetan Todorov pour éclairer notre raisonnement. La poétique, en tant que structuralisme, est une méthode essentiellement descriptive. Elle nous a donc permis de décomposer notre corpus afin de ressortir les constituants textuels propres à cette œuvre. De cette manière nous nous sommes fiées exclusivement au texte. Cette démarche immanente nous a conduite à structurer notre travail en trois chapitres.

Le premier chapitre était pour nous l'occasion de recenser les procédés d'écriture visuels que renferme l'œuvre d'Aragon. Nous avons noté que *La Diane française* comporte essentiellement des formes d'écriture antiques en l'occurrence l'*ut pictura poesis* et l'*ekphrasis*. Celles-ci transparaissent à partir des figures de rhétorique, en particulier l'hypotypose, qui est la plus représentative de ces formes d'écriture propres à l'Antiquité. À côté d'elle nous retrouvons d'autres images à savoir l'anaphore, la polyptote, le chiasme, l'oxymore, la synecdoque, la métaphore, la métonymie, l'énumération, l'antithèse, le paradoxe, l'hyperbole, l'euphémisme, la comparaison, l'allégorie et la personnification. Toutes ces figures de rhétorique nous ont permis de conclure à l'idée selon laquelle la poésie d'Aragon, dans *La Diane française*, est une poésie de l'image. Louis Aragon donne à voir la France sous Occupation, en particulier les sévices physiques et psychologiques auxquels ont été soumis les Français par les militaires nazis.

Dans le deuxième chapitre nous avons présenté les formes d'écriture sonores. Il s'agissait ici de relever les procédés d'écriture propres à la chanson française. Cette étude nous a permis tout d'abord de définir la chanson française et de la caractériser tout au long de son évolution historique. Ensuite nous avons déterminé le mécanisme mélodique auquel elle obéit. À ce niveau nous avons relevé des éléments de versification française notamment la rime, la métrique, la structure des strophes, la notion de refrain et les phénomènes d'enjambement. De plus nous avons dégagé les procédés de style à résonance sonore. Il s'agit d'après la classification de Georges Molinié des figures de construction syntaxique et des figures de répétition sonore. Enfin, nous avons opéré un relevé des jeux de mots et nous avons fait le constat selon lequel Aragon a une préférence pour les jeux sur les sonorités. Cette analyse des aspects sonores de *La Diane française* nous a ainsi permis de conclure que la

poésie d'Aragon est une poésie du chant, car le poète se plaît à jouer avec les sonorités pour créer une musicalité verbale qui lui est propre. Son recueil de poèmes est donc un air de résistance, une arme dont il se sert pour inciter ses contemporains français à la révolte contre l'opresseur allemand.

Le troisième chapitre a constitué l'étape interprétative de notre travail. Il était question ici de montrer quel impact ont les médias visuel et sonore sur l'écriture poétique de Louis Aragon. En d'autres termes, quelles influences les procédés visuels antiques de l'*ut pictura poesis* et de l'*ekphrasis* ainsi que les formes d'écriture sonores propres à la chanson française ont sur la poésie aragonienne. Pour répondre à cette question nous avons tout d'abord montré que ces médias participent de l'actualité de son écriture poétique. Autrement dit, la poésie d'Aragon, est actuelle. Sur le plan formel, Louis Aragon récupère à son compte la forme médiévale du *clus trover* ou *trobar clus*. Mais il innove aussi en créant une poésie dite de contrebande et en s'insérant dans une écriture de subversion. Sur le plan thématique, les thèmes qu'il aborde relèvent de la guerre et l'insèrent dans la poésie engagée. C'est dire que son écriture poétique, aussi bien d'un point de vue formel que thématique, relève du contemporain. Par la suite nous avons démontré que la poésie d'Aragon est également intermédiaire. L'écriture poétique d'Aragon intègre d'autres arts et d'autres médias ce qui nous insère dans les champs très prolifiques mais surtout très actuels de l'interartialité et de la médialité.

Au vue de ce qui précède nous pouvons conclure en disant que la poésie d'Aragon, par le prisme de cette analyse poétique de *La Diane française*, est une poésie actuelle et intermédiaire. C'est une poésie qui donne à voir et à entendre par le biais de l'écriture. Elle est donc d'abord une donnée à lire. Mais par la suite, la lecture permet à la poésie écrite de devenir une donnée à voir et à entendre. À ce moment, l'on quitte le domaine de l'abstraction, de l'illusion pour le tangible, le palpable, le réel. Louis Aragon se présente ainsi comme un poète contemporain dont les créations esthétiques, et en particulier les œuvres poétiques, continuent de témoigner de sa pérennité, de son immortalité artistique. Il est donc un poète de talent qui continue d'intéresser et d'alimenter le lectorat contemporain.



ANNEXES

Annexe 1 : Discours du Maréchal Pétain du 25 juin 1940

« Les conditions auxquelles nous avons dû souscrire sont sévères. Une grande partie de notre territoire va être temporairement occupée. Dans tout le Nord, et dans tout l'Ouest de notre pays, depuis le lac de Genève jusqu'à Tours, puis, le long de la côte, de Tours aux Pyrénées. L'Allemagne tiendra garnison. Nos armées devront être démobilisées, notre matériel remis à l'adversaire, nos fortifications rasées, notre flotte désarmée dans nos ports. En Méditerranée, des bases navales seront démilitarisées. Du moins l'honneur est-il sauf. Nul ne fera usage de nos avions et de notre flotte. Nous gardons les unités navales et terrestres nécessaires au maintien de l'ordre dans la métropole et dans nos colonies ; le gouvernement reste libre, la France ne sera administrée que par des Français. »

« Vous étiez prêts à continuer la lutte. Je le savais. La guerre était perdue dans la métropole. Fallait-il la prolonger dans nos colonies ? »

« Je ne serais pas digne de rester à votre tête si j'avais accepté de répandre le sang des Français pour prolonger le rêve de quelques Français mal instruits des conditions de la lutte. »

« Je n'ai placé hors du sol de France ni ma personne ni mon espoir. Je n'ai jamais été moins soucieux de nos colonies que de la métropole. L'armistice sauvegarde le lien qui l'unit à elles ; la France a le droit de compter sur leur loyauté. »

« C'est vers l'avenir que désormais nous devons tourner nos efforts. Un ordre nouveau commence. »

« Vous serez bientôt rendus à vos foyers. Certains auront à les reconstruire. Vous avez soufferts, vous souffrirez encore. Beaucoup d'entre vous ne retrouveront pas leur métier ou leur maison. Votre vie sera dure. »

« Ce n'est pas moi qui vous bernerai par des paroles trompeuses. Je hais les mensonges qui vous ont fait tant de mal. La terre, elle, ne ment pas. Elle demeure votre recours. Elle est la Patrie elle-même. Un champ qui tombe en friche, c'est une portion de France qui meurt. Une jachère à nouveau emblavée, c'est une portion de la France qui renaît. »

« N'espérez pas trop de l'État. Il ne peut donner que ce qu'il reçoit. Comptez, pour le

présent, sur vos enfants que vous aurez élevés dans le sentiment du devoir. »

« Nous avons à restaurer la France. Montre-la au monde qui l'observe, à l'adversaire qui l'occupe, dans tout son calme, son labeur et toute sa dignité. Notre défaite est venue de nos relâchements. L'esprit de jouissance détruit ce que l'esprit de sacrifice a édifié. C'est à un redressement intellectuel et moral que, d'abord, je vous convie. Français, vous l'accomplirez et vous verrez, je vous le jure, une France sortir de votre ferveur. »

Philippe Pétain, « Appel du 25 juin 1940 », cité dans *Philippe Pétain, discours aux Français*, édition établie par J.-C. Barbas, Paris, Albin Michel, 1989, p. 63-66.

Annexe 2 : Lettre d'adieu de Gabriel Péri,

le 15 décembre 1941

Dimanche 20 heures

Très chère Amie,

L'aumônier du Cherche-Midi vient de m'annoncer que je serai, tout à l'heure, fusillé comme otage. Ce sera le dernier chapitre du grand roman de cette époque.

Grande amie, veuillez recevoir le dépôt de quelques volontés somme toutes sacrées.

C'est vous qui annoncerez à Mathilde que je suis mort la tête haute. Dites-lui que j'ai eu un repentir : celui de ne lui avoir pas toujours fait la vie sérieuse qu'elle méritait. Mais dites-lui de porter fièrement le voile de veuve.

Qu'elle élève ma petite nièce dans l'esprit où son oncle a vécu.

Voyez très rapidement mon amie [Sofia Jancu]. Qu'elle soit la dépositaire intellectuelle de ma mémoire comme elle a été ma grande conseillère. Je la supplie de me continuer.

Je vous supplie de réclamer au Cherche-Midi les affaires que j'ai laissées. Peut-être quelques-uns de mes papiers serviront-ils à ma mémoire. Que mes amis sachent que je suis resté fidèle à l'idéal de toute ma vie ; que mes compatriotes sachent que je vais mourir pour que vive la France. Une dernière fois, j'ai fait mon examen de conscience : il est très positif. C'est cela que je voudrais que vous répétiez autour de vous. J'irais dans la même voie si j'avais à recommencer ma vie.

J'ai souvent pensé, cette nuit, à ce que mon cher Paul Vaillant Couturier disait avec tant de raison, que le communisme était la jeunesse du monde et qu'il préparait des lendemains qui chantent.

Je vais préparer tout à l'heure des lendemains qui chantent.

Sans doute est-ce parce que Marcel Cachin a été mon maître que je me sens fort pour affronter la mort.

Adieu et que vive la France !

Annexe 3 : « Le Songe de Saint Joseph », fresque de Charles Landelle



Charles Landelle, Le Songe de saint Joseph,
1873-1875, fresque, Paris, église Saint-Sulpice,
chapelle Saint-Joseph.

Annexe 4 : L'internationale, poème d'Eugène Pottier, 1871

Couplet 1 :

Debout ! les damnés de la terre !
Debout ! les forçats de la faim !
La raison tonne en son cratère,
C'est l'éruption de la fin.
Du passé faisons table rase,
Foule esclave, debout ! debout !
Le monde va changer de base :
Nous ne sommes rien, soyons tout !

Refrain : *(2 fois sur deux airs différents)*

C'est la lutte finale
Groupons-nous, et demain,
L'Internationale,
Sera le genre humain.

Couplet 2 :

Il n'est pas de sauveurs suprêmes,
Ni Dieu, ni César, ni tribun,
Producteurs sauvons-nous nous-mêmes !
Décrétons le salut commun !
Pour que le voleur rende gorge,
Pour tirer l'esprit du cachot,
Soufflons nous-mêmes notre forge,
Battons le fer quand il est chaud !

Refrain

Couplet 3 :

L'État comprime et la loi triche,
L'impôt saigne le malheureux ;
Nul devoir ne s'impose au riche,
Le droit du pauvre est un mot creux.
C'est assez languir en tutelle,
L'égalité veut d'autres lois :
« Pas de droits sans devoirs, dit-elle,
Égaux, pas de devoirs sans droits ! »

Refrain

Couplet 4 :

Hideux dans leur apothéose,
Les rois de la mine et du rail,
Ont-ils jamais fait autre chose,
Que dévaliser le travail ?
Dans les coffres-forts de la bande,
Ce qu'il a créé s'est fondu.

En décrétant qu'on le lui rende,
Le peuple ne veut que son dû.

Refrain

Couplet 5 :

Les Rois nous saoulaient de fumées,
Paix entre nous, guerre aux tyrans !
Appliquons la grève aux armées,
Crosse en l'air et rompons les rangs !
S'ils s'obstinent, ces cannibales,
À faire de nous des héros,
Ils sauront bientôt que nos balles
Sont pour nos propres généraux.

Refrain

Couplet 6 :

Ouvriers, Paysans, nous sommes
Le grand parti des travailleurs ;
La terre n'appartient qu'aux hommes,
L'oisif ira loger ailleurs.
Combien de nos chairs se repaissent !
Mais si les corbeaux, les vautours,
Un de ces matins disparaissent,
Le soleil brillera toujours !

Refrain

Annexe 5 : Le ça ira de Ladré, 1790



Ça n'ira pas. — Ça ira.

La monarchie et la République française : *Ça n'ira pas, ça ira.*

Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Le peuple en ce jour sans cesse répète,
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Malgré les mutins tout réussira.
Nos ennemis confus en restent là
Et nous allons chanter « Alléluia ! »
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Quand Boileau jadis du clergé parla
Comme un prophète il a prédit cela.
En chantant ma chansonnette
Avec plaisir on dira :
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira !
Suivant les maximes de l'évangile
Du législateur tout s'accomplira.
Celui qui s'élève on l'abaissera
Celui qui s'abaisse on l'élèvera.
Le vrai catéchisme nous instruira
Et l'affreux fanatisme s'éteindra.
Pour être à la loi docile
Tout Français s'exercera.
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira !
Pierrette et Margot chantent la guinguette
Réjouissons-nous, le bon temps viendra !
Le peuple français jadis à quia,
L'aristocrate dit : « Mea culpa ! »
Le clergé regrette le bien qu'il a,
Par justice, la nation l'aura.
Par le prudent Lafayette,
Tout le monde s'apaisera.
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Par les flambeaux de l'auguste assemblée,
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Le peuple armé toujours se gardera.
Le vrai d'avec le faux l'on connaîtra,

Le citoyen pour le bien soutiendra.
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Quand l'aristocrate protestera,
Le bon citoyen au nez lui rira,
Sans avoir l'âme troublée,
Toujours le plus fort sera.
Petits comme grands sont soldats dans l'âme,
Pendant la guerre aucun ne trahira.
Avec cœur tout bon Français combattra,
S'il voit du louche, hardiment parlera.
Lafayette dit : « Vienne qui voudra ! »
Sans craindre ni feu, ni flamme,
Le Français toujours vaincra !
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira !
Les aristocrates à la lanterne,
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira !
Les aristocrates on les pendra !
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira !
Les aristocrates à la lanterne.
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira !
Les aristocrates on les pendra.
Si on n' les pend pas
On les rompra
Si on n' les rompt pas
On les brûlera.
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Nous n'avions plus ni nobles, ni prêtres,
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
L'égalité partout régnera.
L'esclave autrichien le suivra,
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Et leur infernale clique
Au diable s'envolera.
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Les aristocrates à la lanterne ;
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Les aristocrates on les pendra ;
Et quand on les aura tous pendus,
On leur fichera la paille au c...,
Imbibée de pétrole, vive le son, vive le son,
Imbibée de pétrole, vive le son du canon.

Annexe 6 : La Marseillaise par Rouget de Lisle, 1795

Allons enfants de la Patrie
Le jour de gloire est arrivé !
Contre nous de la tyrannie
L'étendard sanglant est levé
Entendez-vous dans nos campagnes
Mugir ces féroces soldats?
Ils viennent jusque dans vos bras.
Égorger vos fils, vos compagnes!

*Aux armes citoyens
Formez vos bataillons
Marchons, marchons
Qu'un sang impur
Abreuve nos sillons*

Que veut cette horde d'esclaves
De traîtres, de rois conjurés?
Pour qui ces ignobles entraves
Ces fers dès longtemps préparés?
Français, pour nous, ah! quel outrage
Quels transports il doit exciter?
C'est nous qu'on ose méditer
De rendre à l'antique esclavage!

Quoi ces cohortes étrangères!
Feraient la loi dans nos foyers!
Quoi! ces phalanges mercenaires
Terrasseraient nos fils guerriers!
Grand Dieu! par des mains enchaînées
Nos fronts sous le joug se ploieraient
De vils despotes deviendraient
Les maîtres des destinées.

Tremblez, tyrans et vous perfides
L'opprobre de tous les partis
Tremblez! vos projets parricides
Vont enfin recevoir leurs prix!
Tout est soldat pour vous combattre
S'ils tombent, nos jeunes héros
La France en produit de nouveaux,
Contre vous tout prêts à se battre.

Français, en guerriers magnanimes
Portez ou retenez vos coups!
Épargnez ces tristes victimes
À regret s'armant contre nous
Mais ces despotes sanguinaires
Mais ces complices de Bouillé

Tous ces tigres qui, sans pitié
Déchirent le sein de leur mère!

Nous entrerons dans la carrière
Quand nos aînés n'y seront plus
Nous y trouverons leur poussière
Et la trace de leurs vertus
Bien moins jaloux de leur survivre
Que de partager leur cercueil
Nous aurons le sublime orgueil
De les venger ou de les suivre!

Amour sacré de la Patrie
Conduis, soutiens nos bras vengeurs
Liberté, Liberté chérie
Combats avec tes défenseurs!
Sous nos drapeaux, que la victoire
Accoure à tes mâles accents
Que tes ennemis expirants
Voient ton triomphe et notre gloire!



BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Corpus : ARAGON, Louis, *La Diane française*, Paris, Seghers, 1946.

Ouvrages théoriques

- AQUIEN, Michèle, *La versification*, Paris, P.U.F., 1990.
- CHEVALIER, Jean-Claude, *Grammaire du français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1991 [édition originale 1964].
- FRIEDRICH, H., *Structure de la poésie moderne*, trad. de M.-F. Démet, Paris, Le livre de poche, 1999, série Références Littérature, n°555.
- HORACE, *Art poétique*, Paris, Flammarion, 1990.
- JARRETY, Michel, *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, P.U.F., 2001.
- JOUBERT, Jean-Louis, *Genres et formes de la poésie*, Paris, Armand Colin, 2003.
- JOUBERT, Jean-Louis, *La poésie : Formes et fonctions*, Paris, Armand Colin, 1988.
- LEMAITRE, Henri, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1965.
- LESSING, G.E., *Du laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, (trad. de Charles Vanderbourg), Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1802.
- LEUWERS, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas, 1990.
- MABIN, Yves, *Poésie contemporaine en France*, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, 1994.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
- MICHELOUD, Pierette, *Poésie : 1945-1993*, Lausanne, l'Age d'homme, 1999.
- ORIZET, Jean, *Anthologie de la poésie française : les poètes et les œuvres, les mouvements et les écoles*, Paris, Librairie Larousse, 1989.
- RENSSELAER, W. Lee, *Ut picturapoesis : Humanisme et Théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Éditions macula, 1991.
- ROUSSELOT, Jean, *Histoire de la poésie française*, Paris, P.U.F., 1982.
- SÉRIS, E., *Stances*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

Ouvrages méthodologiques

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Belles lettres, 1977.
- BARTHES, Roland et alii, *Communication, 8 : l'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966.
- BREMOND, C., *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- JAKOBSON, Roman, *Hypothèses : Trois entretiens et trois études sur la linguistique et la poétique*, Paris, Seghers, 1972.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- JARRETY, Michel, *La critique littéraire française au 20^e siècle*, Paris, PUF, Coll. Que Sais-je ?, 1998.
- MENDO ZE, Gervais, *Guide méthodologique de la recherche en Lettres*, Yaoundé, PUA (Presses Universitaires d'Afrique), 2008.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique tome 1*, Paris, Gallimard, 1970.
- TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique.*, Paris, Seuil, 1968.
- TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1984.

Ouvrages généraux

- ADAM, Jean-Michel, *La Description*, Paris, P.U.F., Coll. Que sais-je ?, n°2783, 1993.
- AMANGOUA ATCHA (Philip), TRO DEHO (Roger) et COULIBALY (Adama), *Médias et littérature : formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, Coll. Critiques littéraires, 2014.
- AMOUREUX, Henri, *La grande histoire des Français sous l'occupation, les passions et les haines, avril-décembre 1942*, Paris, Robert Laffont, 1981.
- CASSIN, Barbara, *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, Coll. NRF Essais, 1995.
- DAMBRE, Marc et alii, *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- DARCOS, Xavier, *Le 20^e siècle en littérature*, Paris, Hachette, 1989.
- DE HOLANDA, Francesco, *Livres III et IV d'architecture de Sébastien de Serlio Bolonés*, Toledo, 1552.

- DESBORDES, Françoise, *La rhétorique antique*, Paris, Hachette, 1996.
- DUMARSAIS, César, *Des tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, Coll. Critiques, 1988.
- DURAND, Yves, *La France dans la 2^{ème} guerre mondiale 1939-1945*, Paris, Armand Colin, 1989.
- ÉTIEMBLE, René, Préface de *Le roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1966.
- FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874.
- GENGEMBRE, Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996.
- GUIYوبا, François (Dir.), *Entrelacs des arts et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, Coll. L'univers esthétique, 2012.
- LECHERBONNIER, Bernard, *Aragon*, Paris, Garnier, Coll. Les Critiques de notre temps, 1976.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- MOLINIE, Georges, *La stylistique*, Paris, P.U.F., 1993.
- MONCOND'HUY, Dominique, *et alii, Les genres de travers : littérature et transgénéricité*, Rennes, P.U.R., Coll. La Licorne, 2008.
- NDZIE AMBENA, Pierre-Célestin, *Georges Bernanos, l'écrivain et ses choix bibliques*, Paris, Editions Clé, 2009.
- NTSOBE, André-Marie, *Lecture poétique de La Diane française*, Edilivre, 2012.
- OLIVERA, Philippe, *Louis Aragon*, Paris, Ministère des affaires étrangères-adpf., août 1997.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod, 1993.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, éditions Payot, 1972.
- VERNILLAT, France et CHARPENTREAU, Jacques, *La chanson française*, Paris, P.U.F., Coll. Que sais-je ?, n° 1453, 1971.
- WAMBA-NDOGMO, Rodolphine Sylvie, *Les chauves souris de Bernard Nanga : une approche structurale du récit*, Yaoundé, P.U.Y., Coll. Repère (Hors série), 2006.

Articles

- BOUTET, Dominique, « *Trobarclusettrobar leu* » dans *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.
- COSTANTINI, Michel, « Écrire l'image, redit-on » dans *Littérature*, n°100, décembre 1995.
- GUIYوبا, François, « L'ekphrasis dans Paroles de J. Prévert ou du comique de répétition interartiale », inédit, 2006.
- GUIYوبا, François, « L'intermédialité comme paradigme basique de l'aperception didactique de l'interculturel » dans *Syllabus Review Lettres*, N° Spécial, 22/02/2011.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées » dans *Langue française*, n°101, février 1994.
- NDZIE AMBENA, Pierre-Célestin, « Balafon d'EngelbertMveng ou la fête de l'inculturation » in Marcellin VoundaEtoa (éd.), *Comprendre Balafon d'EngelbertMveng en six lectures*, Yaoundé, Editions CLE, 2010.

Dictionnaires spécialisés

- DIDIER, Béatrice et alii, *Dictionnaire universel des littératures, Volume 3*, Paris, P.U.F., 1994.
- GRANT, Michael et HAZEL, John, *Dictionnaire de la mythologie* [traduction française de EtienneLeyris], Paris, Seghers, 1975.
- GRASSIN, Jean-Marie (Dir.), *Dictionnaire international des termes littéraires*. (<http://www.ditl/unilim>)
- LEMAITRE, Henri, *Dictionnaire Bordas de littérature française et francophone*, Paris, Bordas, 1986.
- ROBERT, Paul et alii, *Le petit Robert*, 1967.
- TIEGHEM, Philippe Van, *Dictionnaire des littératures*, Paris, P.U.F., 1984.

Mémoires et Thèses

- ESSELEM, Irénée Paul, *Amour et Poésie dans Les Yeux d'Elsa de Louis Aragon*, mémoire de Maîtrise, U.Y.I., 2006.

- FOTSING MANGOUA, Robert, *Intertextualité, intermédialité et interculturalité : propositions pour une approche comparée des littératures francophones*, Thèse d'habilitation à diriger des recherches, U.Y.I., 2009.
- GACHEU LEUKAM, Berthe Léonie, *Étude d'une œuvre poétique intégrale sous le prisme d'une théorie descriptive : cas de Paroles de Jacques Prévert*, ENS de Yaoundé, mémoire de D.I.P.E.S. II, 2010.
- MATCHUENDEM KAMGAIN, Charlène Flore, *Résurgence de l'Antiquité dans Paroles de Jacques Prévert : cas de l'ekphrasis, de l'ut picturapoesis et de la satura*, ENS de Yaoundé, mémoire de D.I.P.E.S. II, 2013.
- MPEBE, Hilarion, *Histoire, Mythes et Légendes dans l'œuvre poétique de Louis Aragon : cas de Le Crève-cœur, La Diane française et Les Yeux d'Elsa*, mémoire de fin de première année du Doctorat nouveau régime, U.Y.I., 2000.

SITOGRAFIE

www.revues.org

www.GoogleScholar.com

www.narratologie.com

www.fabula.org

www.Persee.fr

www.érudit.org

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE.....	i
REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT	iii
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
CHAPITRE I : LES PROCÉDÉS D'ÉCRITURE VISUELS : RETOUR AUX FORMES D'ÉCRITURE ANTIQUES	8
I.1. LES FORMES D'ÉCRITURE ANTIQUES.....	8
I.1.1. <i>L'ut pictura poesis</i>	9
I.1.2. <i>L'ekphrasis</i>	13
I.2. LES FIGURES DE RHÉTORIQUE.....	17
I.2.1. L'hypotypose	18
I.2.2. Les autres figures de rhétorique	24
CHAPITRE II : LES FORMES D'ÉCRITURE SONORES : LES PROCÉDÉS D'ÉCRITURE PROPRES À LA CHANSON	44
II.1. LA CHANSON FRANÇAISE	44
II.2. LE MÉCANISME MÉLODIQUE DE LA CHANSON.....	46
II.2.1. Les éléments de versification française	46
II.2.1.1. La rime.....	47
II.2.1.2. La métrique.....	51
II.2.1.3. La structure des strophes	53
II.2.1.4. La notion de refrain	55
II.2.1.5. Les phénomènes d'enjambement.....	56
II.2.2. Les procédés de style à résonance sonore	59
II.2.2.1. Les figures de construction syntaxique	59
II.2.2.2. Les figures de répétition sonore.....	62
II.2.3. Les jeux de mots	71
CHAPITRE III : L'ÉCRITURE POÉTIQUE D'ARAGON : UNE POÉSIE ACTUELLE ET INTERMÉDIALE	74
III.1. L'ACTUALITÉ DE L'ÉCRITURE POÉTIQUE D'ARAGON	74
III.1.1. Caractéristiques de l'esthétique formelle d'Aragon.....	75
III.1.1.1. La reprise du clus trover ou trobar clus	75

III.1.1.2. Création d'une poésie de contrebande	78
III.1.1.3. Une écriture subversive	82
III.1.2. La thématique aragonienne	84
III.1.2.1. La guerre	84
III.1.2.2. L'amour de la patrie	85
III.1.2.3. La bravoure	86
III.1.2.4. La religion	87
III.1.2.5. L'espoir	88
III.1.2.6. La liberté	89
III.2. POUR UNE POÉSIE INTERMÉDIALE : DE L'INTERARTIALITÉ À LA MÉDIALITUDE	91
III.2.1. Une poésie interartiale.....	91
III.2.2. Une intermédialité littéraire : la médialitude.....	93
CONCLUSION GÉNÉRALE	97
ANNEXES	99
BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE	99
TABLE DES MATIÈRES	104