

Séquence 6

L'expression poétique de la révolte contre la guerre

Objet d'étude

- Écriture poétique et quête du sens, du Moyen Âge à nos jours

Activités

- Étude de deux groupements de textes

Lecture cursive

- Tahar Ben Jelloun, *La remontée des cendres*

Sommaire

Introduction

1. La guerre vue par les poètes de l'Antiquité au XVI^e siècle
2. La dénonciation de la guerre au XIX^e siècle
3. La dénonciation de la guerre au XX^e siècle

Bilan

Lecture cursive

Introduction



Objet d'étude : écriture poétique et quête du sens

La poésie constitue une manière spécifique de rendre compte du monde par la place qu'elle donne à l'imagination et au travail sur la signification et la matérialité sonore des mots. Elle est en effet le genre par excellence où chaque auteur, inventant une langue qui lui est propre, transmet le plus directement au lecteur sa vision du monde et son émotion.

Nous pourrions ainsi observer comment, à travers la diversité des formes et des genres poétiques, des poètes d'époques différentes, s'interrogent sur leur époque, leurs expériences et le sens qu'ils peuvent leur donner.



Problématique : l'expression de la révolte contre la guerre

Le thème de la guerre, qui traverse l'histoire humaine, sera l'occasion d'observer comment les poètes face à des situations extrêmement différentes tant du point de vue historique (guerres de conquête, guerres civiles, guerres mondiales, occupation...) que personnel (soldat, victime, prisonnier, résistant, pacifiste...) expriment leur désarroi ou leur révolte. Nous verrons que cette révolte contre la guerre en tant que telle se fait de plus en plus forte, depuis la déploration tragique du sort des victimes dans l'Antiquité jusqu'au pacifisme intégral de l'époque contemporaine, en passant par la dénonciation constante de l'horreur et de l'absurdité des conflits armés. L'évolution des formes poétiques depuis l'alexandrin strictement codifié, les formes fixes de la ballade ou du sonnet jusqu'à la souplesse du vers libre ou de la chanson, vous permettra d'apprécier des écritures différentes, des manières propres à chaque poète, de vous émouvoir, de vous choquer, de vous faire réagir, et pourquoi pas, de vous pousser à inventer votre propre langue poétique !

La guerre vue par les poètes de l'Antiquité au XVI^e siècle

A

Dans l'Antiquité

L'Antiquité grecque est marquée par l'héroïsme épique de l'*Illiade* d'Homère qui exalte les valeurs guerrières de bravoure et d'honneur. Cependant, même dans cette œuvre, le poète est sensible à la cruauté de la guerre, à ses victimes, à la douleur des guerriers, des parents ou des épouses qui ont perdu l'être aimé.

Les auteurs tragiques, trois siècles après Homère, se placent souvent dans le camp des vaincus, pour déplorer les malheurs de la guerre et en montrer une vision plus humaine dépourvue de l'exaltation et de l'amplification épiques. Ils s'interrogent sur les responsabilités humaines ou divines, sur la valeur morale des actes des hommes, en montrant que tout n'est pas permis aux vainqueurs.

Texte A : Homère, *Illiade* (VIII^e siècle avant J.-C.)

Homère est le premier auteur de la littérature grecque, et même occidentale. Son influence a été considérable sur toute notre culture. Il a vécu, semble-t-il, au VIII^e siècle avant J.-C., certainement dans le monde grec d'Asie Mineure, dont la civilisation était brillante. On ne sait rien de façon sûre sur lui : la tradition en fait un aveugle. La «question homérique» agite les esprits depuis l'Antiquité : Homère a-t-il existé ? S'agit-il d'un ou plusieurs auteurs ? N'est-il qu'un compilateur ?

Il est établi que l'*Illiade* et l'*Odyssée* évoquent des événements qui se situent vers l'an 1200 (la guerre de Troie et le retour des guerriers achéens¹ dans leur patrie), donc quatre siècles avant l'écriture des épopées homériques. On sait qu'il a existé, pendant toute cette période, une très riche poésie orale transmise à travers les générations. Les poèmes homériques sont le résultat de toute cette tradition, et on est convenu d'appeler Homère le poète responsable de la composition de l'ensemble, même s'il emprunte vraisemblablement à des sources diverses.

L'Illiade, le plus ancien des deux poèmes homériques, raconte un épisode du siège de Troie : Achille, le plus fameux des guerriers grecs, qui a été humilié par Agamemnon le chef de l'expédition, refuse désormais de combattre. L'armée grecque essuie alors de nombreux revers, jusqu'à ce que Patrocle, le compagnon le plus cher d'Achille,

1. Achéens : nom donné aux Grecs dans les poèmes homériques.

supplie celui-ci de le laisser revenir au combat. Patrocle, revêtu des armes d'Achille, va alors être tué par Hector, le valeureux fils du roi de Troie, Priam. Achille, fou de douleur, repart à la bataille pour venger son ami et tuer Hector. Excessif dans sa douleur comme dans sa vengeance, il pousse la cruauté jusqu'à traîner le cadavre de son ennemi derrière son char sous les murs de la ville et à lui refuser la sépulture. Cependant, touché de compassion devant le vieux roi Priam, venu le supplier de lui rendre le corps de son fils, il finit par s'exécuter. Les Troyens peuvent alors célébrer les funérailles de leur héros et se lamenter sur son corps comme le fait ici Andromaque, son épouse.



Andromaque, en tenant dans ses mains la tête du valeureux Hector, commence les gémissements en disant : « Cher époux, tu es mort à la fleur de ton âge, et tu me laisses veuve dans ton palais ! Ce fils si jeune, que nous fûmes assez malheureux pour mettre au monde, ne parviendra jamais jusqu'à l'adolescence ; car, avant ce temps, notre ville sera précipitée du haut de son faite. Hector, tu n'es plus, toi le défenseur d'Ilion, toi le protecteur de notre belle cité, toi le sauveur des Troyennes et de leurs jeunes enfants ! Bientôt, sans doute, nos ennemis nous entraîneront sur leurs navires et nous réduiront toutes à l'esclavage. Ils t'emmèneront aussi, ô mon fils ; ils te soumettront à des travaux avilissants et grossiers, et tu seras sous les ordres d'un maître cruel. Peut-être bien aussi qu'ils t'arracheront de mes bras pour te précipiter du haut des tours, afin de venger par ta mort le meurtre d'un frère, d'un père ou d'un fils ; car Hector ne pardonnait jamais à ses adversaires, et il a privé de la vie un grand nombre d'Achéens. Voilà pourquoi tout le peuple le pleure maintenant dans Ilion. Cher époux, ta mort plonge tes parents dans la tristesse, et elle me réserve à moi des douleurs profondes ! Hélas ! tu ne m'as point tendu la main en rendant le dernier soupir ; tu ne m'as point adressé tes dernières paroles, ces ordres sacrés dont je me serais souvenu et que j'aurais répétés sans cesse la nuit et le jour en répandant des larmes ! » Ainsi gémit Andromaque, et ses femmes pleurent autour d'elle.

Homère, *Illiade*, chant XXIV, v.723-746. Traduction de Baresté, 1843.²

Texte B : Eschyle, *Les Perses* (V^e siècle avant J.-C.)

Eschyle (vers 526-456 av. J.-C.) est le premier des grands auteurs tragiques grecs. Ses pièces réfléchissent sur l'équilibre de la cité, ou le rôle des dieux dans l'existence humaine. Sa tragédie Les Perses (472) a la particularité de ne pas emprunter son sujet à la mythologie, mais à l'histoire contemporaine, puisqu'elle fait allusion à la bataille de Salamine (480), lors de laquelle les Grecs ont vaincu l'armée perse commandée par le roi Xerxès. Eschyle a lui-même participé à cette bataille navale. Il situe la pièce dans le camp des vaincus, imaginant la mère du Roi et tout son palais recevant la nouvelle de la défaite. La tragédie ne comporte que peu d'actions et consiste en une déploration lyrique sur les malheurs de la guerre.

2. Sur le site Remacle : <http://remacle.org>



Le Chœur (constitué des vieillards qui forment le conseil du Roi Xerxès)
 Ô roi Zeus ! tu viens donc de la détruire, cette armée des Perses, cette armée superbe, innombrable ! tu as plongé dans les ténèbres du deuil les cités de Suse et d'Ecbatane³. Combien de mères, de leurs faibles mains, déchirent leurs voiles et baignent leur sein d'abondantes larmes ! Et les femmes perses qui espéraient revoir les époux naguère associés à leur joug ! elles se livrent tout entières aux tendres regrets. La couche aux molles draperies leur rappelle les doux embrassements, ces jouissances de la jeunesse perdues pour elles, et qu'elles pleurent en proie à une douleur inconsolable. Et moi-même, le destin lamentable de ceux qui ne sont plus me pénètre d'une sincère pitié. Tout entière aujourd'hui gémit l'Asie dépeuplée.

Eschyle, *Les Perses*, v. 532-549 ; Traduction :
 A. PIERRON, Charpentier, 1870⁴

Texte C : Euripide, *Les Troyennes* (V^e siècle avant J.-C.)

Euripide (480-406 av. J.-C.), le dernier des tragiques, se place aussi du côté des vaincus dans sa tragédie Les Troyennes (415) et met en scène les femmes survivantes, après la prise de leur ville par les Grecs. La figure centrale est Hécube, la vieille reine de Troie, qui a vu son époux Priam massacré sous ses yeux, et qui dans la pièce, apprend que sa plus jeune fille, Polyxène, a été égorgée sur le tombeau d'Achille et que son petit-fils Astyanax va être précipité du haut des remparts. Quant à elle-même et à ses filles ou belles-filles, elles vont être emmenées comme esclaves des chefs grecs, après avoir assisté à l'incendie de leur cité. Cette pièce est encore une déploration pathétique sur les malheurs des vaincus, mais aussi un réquisitoire désespéré contre la cruauté de la guerre et les exactions des vainqueurs : ceux-ci se montrent coupables d'actes monstrueux et sacrilèges comme de tuer des vieillards et des enfants, de violer une prêtresse sacrée (Cassandre), de pratiquer des sacrifices humains (Polyxène), au point que les dieux mêmes les châtieront.



Hécube : Infortunée, relève ta tête du sol où elle est prosternée. Nous ne sommes plus à Troie, nous ne sommes plus reines de Troie ; la fortune a changé, il faut te soumettre. Livre-toi au courant, livre-toi au souffle de la fortune ; que le vaisseau de la vie ne lutte pas contre l'orage, quand il navigue au gré du sort. Hélas ! hélas ! qui a droit de gémir, si ce n'est une infortunée qui voit périr sa patrie, ses enfants, son époux ? Ô gloire de mes ancêtres, aujourd'hui anéantie, que tu étais peu de chose ! [...] Ô cruel séjour que j'habite ! je me tiens à l'entrée de la tente d'Agamemnon⁵ ; esclave chargée d'années, on m'entraîne loin de mon antique demeure, la chevelure rasée en signe de deuil, la tête impitoyablement ravagée. Épouses infortunées des

3. Suse et Ecbatane sont deux grandes villes de l'Empire perse.

4. Traduction sur le site <http://remacle.org/>

5. Roi de Mycènes, chef de l'armée des Grecs.

guerriers troyens, et vous, jeunes vierges, contraintes à d'odieux hymens, pleurons, Troie est en cendres. Ma voix, semblable à celle d'un oiseau plaintif, que ses petits répètent en gémissant, guidera vos chants lugubres.

Euripide, *Les Troyennes*, vers 98-150 ;
Traduction M. ARTAUD, Charpentier, 1842⁶



Exercice autocorrectif n° 1 :

Voici trois textes. Lisez-les attentivement avant de répondre aux questions ci-dessous.

- 1 Qui en sont les locuteurs et que déplorent-ils ?
- 2 Quelles sont les principales victimes de la guerre et que subissent-elles ?

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 1 à la fin du chapitre.

Texte : Tibulle, *Élégies* (I^{er} siècle av. J.-C.)

Tibulle est un poète lyrique latin du I^{er} siècle av. J.-C. qui chante dans sa poésie les charmes de l'amour et d'une vie tranquille à la campagne, loin de la gloire et des conflits armés. On sait peu de choses à son sujet, si ce n'est qu'il a dû, malgré lui, accompagner son mécène Messala dans une campagne militaire qui se termina rapidement pour lui, car il tomba malade. Les valeurs de l'époque sont beaucoup moins guerrières, axées davantage sur la recherche du bonheur individuel, d'autant que l'empereur Auguste a rétabli la paix, après une période de guerres civiles. La tragédie a laissé la place à la poésie lyrique, d'expression plus personnelle et plus simple. L'éloge de la Paix qui procure joies et plaisirs bucoliques⁷, et l'évocation de l'Âge d'Or où l'homme ne connaissait pas la guerre,² sont des lieux communs de cette poésie : le poète peut y exprimer son dégoût pour la guerre sans passer pour un lâche.



Quel est le premier qui apporta l'horrible épée ? Quel sauvage, celui-là, quel cœur de fer vraiment ! Alors naquirent pour le genre humain les meurtres et les combats ; alors s'ouvrit à la mort farouche une voie plus courte. Mais non, le malheureux n'a pas été coupable c'est nous qui le sommes, nous qui avons tourné vers notre propre perte les armes qu'il nous donna contre les bêtes féroces. La faute en est à l'or qui enrichit ; la guerre n'existait point, lorsque devant ses plats on n'avait qu'une coupe en hêtre. Les citadelles, les palissades n'existaient pas, et le conducteur du troupeau trouvait un sommeil tranquille au milieu de ses brebis aux toisons différentes. J'aurais dû vivre alors, ô Valgius⁸ ; je n'aurais pas

6. Traduction sur le site <http://remacle.org/>

7. *Bucolique* : rustique et pastoral, en référence aux poètes antiques qui ont chanté la vie heureuse et simple des paysans et bergers.

8. Dédicataire du poème.

connu les tristes armes, ni senti mon cœur battre aux accents de la trompette. Maintenant on me traîne à la guerre, et déjà peut-être quelque ennemi porte le trait qui doit rester fixé dans mon flanc. [...]

Qu'un autre soit brave dans les combats ; qu'il abatte, avec l'aide de Mars, les chefs ennemis, pour que je puisse en buvant entendre un soldat me conter ses exploits, et tracer avec du vin son camp sur la table ! Quelle folie de courir dans les guerres au-devant de la sombre Mort ! elle est si près déjà et qui vient en secret de son pas taciturne ! Il n'est pas de moissons dans la terre, pas de riches vignobles ; mais on y voit l'avidie Cerbère⁹ et le hideux nocher¹⁰ de l'onde du Styx. Là, les joues meurtries et les cheveux brûlés, une troupe pâle erre autour des lacs ténébreux.

Tibulle, *Élégies* I, 10 (v. 1-14 et 29-38) Traduction : M. RAT.



Exercice autocorrectif n° 2 :

Comment est présentée la guerre dans ce texte ?

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 2 à la fin du chapitre.



Au Moyen-Âge

La littérature française médiévale, depuis l'épopée de la *Chanson de Roland* (vers la fin du XI^e siècle) est empreinte de thèmes guerriers : miroir des valeurs féodales et chevaleresques, elle s'adresse à des seigneurs gens de guerre à travers les chansons de geste ou les romans courtois des XII^e et XIII^e siècles comme ceux de Chrétien de Troyes (*Lancelot ou le Chevalier à la charrette*, *Yvain ou le Chevalier au lion*, *Perceval ou le Conte du Graal*...), et exalte le courage, la loyauté et la prouesse chevaleresques. Mais ces valeurs féodales vont perdre de l'importance, et la littérature va même les parodier dans des œuvres satiriques et burlesques comme le *Roman de Renart* ; les chroniques historiques prennent le pas sur l'épopée et présentent une vision plus réaliste et objective de la guerre. Celle-ci reste la grande affaire des nobles qui doivent s'y illustrer, cependant l'évolution des batailles et le développement de l'artillerie anéantissent l'exploit chevaleresque, car les chevaliers lourdement armés sont décimés par les archers puis par l'artillerie avant même d'avoir montré leur bravoure, comme ce fut le cas lors des deux grandes défaites françaises de Crécy (1346) et d'Azincourt (1415). Sans être systématiquement condamnée, la guerre n'est plus vraiment exaltée, et les bienfaits de la paix sont souvent chantés par les poètes, comme le faisait Tibulle chez les Latins ; c'est le cas de Charles d'Orléans au XV^e siècle qui chante davantage l'amour que la guerre !

9. *Cerbère* : chien monstrueux, gardien des Enfers.

10. *Hideux nocher* : il s'agit de Charon, le passeur qui fait traverser aux âmes des défunts le Styx, fleuve des Enfers.

Texte : Charles d'Orléans « En regardant vers le pays de France » (XV^e siècle)

Charles d'Orléans (1394-1465), grand prince de France (il est le père du roi Louis XII), est fait prisonnier par les Anglais lors de la bataille d'Azincourt. Il restera vingt-cinq ans en captivité en Angleterre, aucun membre de sa famille ne pouvant payer sa rançon. Il y écrit beaucoup de **Rondeaux** et de **Ballades**, illustrant les thèmes de l'amour ou de la mélancolie.



En regardant vers le pays de France,
Un jour m'advint, à Douvres¹¹ sur la mer,
Qu'il me souvint de la douce plaisance¹²
Que soulois¹³ audit pays trouver ;
Si¹⁴ commençai de cœur à soupirer,
Combien certes que¹⁵ grand bien me faisoit¹⁶
De voir France que mon cœur aimer doit.

Je m'avisai que c'était non savance¹⁷
De tels soupirs dedans mon cœur garder,
Vu que je vois que la voie commence
De bonne paix¹⁸, qui tous biens peut donner ;
Pour ce¹⁹, tournais en confort mon penser²⁰.
mais non pourtant mon cœur ne se lassoit
De voir France que mon cœur aimer doit.

Alors chargeai en la nef d'Espérance
Tous mes souhaits, en leur priant d'aller
Outre²¹ la mer, sans faire demourance²²,
Et à France de me recommander.
Or nous doint Dieu²³ bonne paix sans tarder !
Adonc aurai loisir, mais qu'ainsi soit²⁴,
De voir France que mon cœur aimer doit.

11. Ville côtière du Sud-Est de l'Angleterre.

12. *Plaisance* : plaisir

13. *Soulois* : j'avais l'habitude.

14. *Si* : ainsi, alors.

15. *Combien certes que* : même si, alors que.

16. *Faisoit* : la terminaison - oit a longtemps été celle de l'imparfait en français.

17. *Savance* : sagesse.

18. Alors que je vois que la paix est en bonne voie.

19. *Pour ce* : c'est pourquoi.

20. *Tournais en confort mon penser* : je me réconfortais en pensée.

21. *Outre* : au-delà.

22. *Sans faire demourance* : sans retard.

23. *Or nous doint Dieu* : que Dieu nous donne.

24. *Mais qu'ainsi soit* : pourvu qu'il en soit ainsi.

ENVOI

Paix est trésor qu'on ne peut trop louer.
Je hais guerre, point ne la dois prisier²⁵ ;
Destourbé²⁶ m'a longtemps, soit tort ou droit,
De voir France que mon cœur aimer doit.



Exercice autocorrectif n° 3 :

- 1 Observez la forme de ce texte : type de vers et de strophe, organisation des rimes, disposition des vers ; de quelle forme poétique s'agit-il ?
- 2 Comparez l'éloge de la Paix que fait ici Charles d'Orléans avec celui de Tibulle.

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 3 à la fin du chapitre.

Document iconographique : Bataille d'Azincourt (miniature du XV^e s.)



On reconnaît aux étendards l'armée anglaise à droite et l'armée française à gauche. Les archers anglais (remarquez leur réserve de flèches sous leurs pieds) déciment les chevaliers français lourdement armés qui s'écroulent.

© TopFoto/Roger-Viollet.

25. *Prisier* : estimer.

26. *Destourbé* : empêché.



Au XVI^e siècle

La France de la seconde moitié du XVI^e siècle (jusqu'à l'arrivée sur le trône d'Henri IV en 1610) a connu pendant les guerres de religion une période d'une violence extrême. La guerre y est vécue dans toute son horreur, avec son cortège de ruines, de famines, de massacres de civils, dont la Saint-Barthélémy est l'un des nombreux exemples... Elle apparaît d'autant plus barbare que l'on s'y bat entre gens du même pays, parfois même de la même famille. Elle remet en question tout l'optimisme humaniste de la première moitié du siècle : comment l'être humain que l'on conçoit bon peut-il être capable de telles horreurs contre son frère ? Comment la foi chrétienne, qu'elle soit catholique ou réformée, peut-elle les légitimer ? Chacun des deux camps dénonce alors les horreurs de cette guerre fratricide, en en rejetant la responsabilité sur l'autre parti. La poésie de cette période devient alors littérature engagée au service d'une cause.

Texte : Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques* (1616)

Agrippa d'Aubigné (1552-1630), engagé très jeune dans le camp protestant et plusieurs fois blessé, compagnon d'Henri de Navarre, publie clandestinement en 1616 *Les Tragiques*, immense œuvre poétique d'une extrême violence, qui tient de l'épopée, de la tragédie, du drame sacré, et dont les réformés martyrisés sont les héros. Il évoque la guerre civile par des visions à la fois crues et hallucinées, servies par une écriture particulièrement inventive et expressive, caractéristique de l'époque baroque. Le passage ci-dessous est extrait du premier livre du recueil, intitulé « Misères » dans lequel le poète se révolte contre les malheurs occasionnés par cette guerre sanginaire. Il revendique ici son nouveau rôle poétique qui l'a fait changer d'inspiration et délaisser la poésie amoureuse nourrie d'Antiquité qui avait cours à son époque.



Je n'écris plus les feux d'un amour inconnu
Mais par l'affliction plus sage devenu,
J'entreprends bien plus haut car j'apprends à ma plume
Un autre feu auquel la France se consume.



- 5 Ces ruisselets d'argent que les Grecs nous peignaient²⁷,
Où leurs poètes vains²⁸ buvaient et se baignaient,
Ne courent plus ici ; mais les ondes si claires
Qui eurent les saphirs et les perles contraires²⁹,
Sont rouges de nos morts ; le doux bruit de leur flots,
- 10 Leur murmure plaisant, heurte contre les os.
Telle est en écrivant ma non-commune image ;
Autre fureur qu'amour reluit en mon visage.
Sous un inique³⁰ Mars, parmi les durs labeurs
Qui gâtent le papier et l'encre de sueurs,
- 15 Au lieu de Thessalie³¹ aux mignardes³² vallées,
Nous avortons ces chants, au milieu des armées
En délassant nos bras de crasse tout rouillés,
Qui n'osent s'éloigner des brassards³³ dépouillés.
Le luth³⁴ que j'accordais avec mes chansonnettes
- 20 Est ores³⁵ étouffé de l'éclat des trompettes.
Ici le sang n'est feint, le meurtre n'y défaut³⁶,
La mort joue elle-même en ce triste échafaud³⁷.
Le juge criminel tourne et emplit son urne³⁸ ;
D'icy, la botte en jambe, et non pas le cothurne³⁹,
- 25 J'appelle Melpomène⁴⁰, en sa vive fureur,
Au lieu de l'Hypocrène⁴¹, éveillant cette sœur⁴²
Des tombeaux rafraichis, dont il faut qu'elle sorte,
Eschevelée, affreuse, et bramant en la sorte
Que fait la biche après le faon qu'elle a perdu.
- 30 Que la bouche lui saigne, et son front éperdu
Fasse noircir du ciel les voûtes éloignées ;

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, « Misères » (vers 55-86) ;
orthographe partiellement modernisée.

27. Les poètes grecs évoquaient souvent les jardins idylliques des Muses, sur le mont Hélicon, en Thessalie (région sauvage du Nord de la Grèce), où ils puisaient leur inspiration à des sources sacrées.

28. *Vains* : frivoles, légers.

29. *Contraires* : au sens de « rivaux » ; les ruisseaux de France rivalisaient d'éclat avec les saphirs (pierre bleue) et les perles.

30. *Inique* : injuste, cruel.

31. *Thessalie* : région de Grèce souvent chantée par les poètes antiques.

32. *Mignardes* : plaisantes, agréables.

33. *Brassard* : partie de l'armure qui couvre le bras.

34. *Luth* : depuis l'Antiquité, instrument symbole de l'inspiration poétique.

35. *Ores* : désormais.

36. *Défait* : manque.

37. *Échafaud* : estrade de théâtre.

38. Le poète évoque ici le Minos, le juge des Enfers dans la mythologie antique. C'est lui qui remue l'urne fatale où est renfermé le sort de tous les mortels et qui examine leur vie

39. *Cothurne* : chaussure à haute semelle que portaient les acteurs dans l'Antiquité.

40. Melpomène est la Muse de la Tragédie.

41. *Hypocrène* (ou Hippocrène) : source du mont Hélicon, séjour des Muses.

42. Les Muses sont aussi appelées les neuf Sœurs.



Exercice autocorrectif n° 4 :

- 1 Relevez tous les réseaux d'opposition du texte et montrez comment ils expliquent le nouveau choix poétique de l'auteur.
- 2 Relevez les images évoquant la guerre.

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 4 à la fin du chapitre.

Corrigés des exercices



Corrigé de l'exercice n° 1

- 1 Les locuteurs de ces trois textes sont **exclus du statut de guerrier** en raison de leur âge (le Chœur des Perses est constitué de vieillards) ou de leur sexe (Andromaque et Hécube). Ce sont donc des victimes innocentes, qui déplorent la ruine de leur pays et la perte d'êtres chers (son mari Hector pour Andromaque, leurs concitoyens pour les membres du Chœur des Perses, ses enfants et sa cité pour Hécube).

Les trois personnages sont **dans le camp des vaincus** : la défaite est proche pour Andromaque dont la cité a perdu en la personne d'Hector son principal défenseur ; le désastre vient d'être annoncé pour les Perses. Quant à Hécube, elle a vu « périr sa patrie, ses enfants, son époux », et elle-même, devenue esclave, attend d'être emmenée en Grèce.

Les trois poètes ont donc choisi de montrer la guerre du côté des perdants, dans le camp opposé au leur, celui des Troyens et des Perses. Pourtant, il s'agit bien pour eux de représenter la noblesse des vaincus et la cruauté de leur sort, et d'exprimer leur **compassion devant la détresse des victimes**. La guerre, loin d'être montrée dans son côté héroïque et glorieux, apparaît dans toute sa **cruauté** et même son **absurdité** puisqu'elle est vue du point de vue des vaincus et que rien ne peut justifier ces morts, ces massacres d'innocents, ces déportations en esclavage...

- 2 Les premières victimes sont évidemment les **guerriers**, morts brutalement à la fleur de l'âge, comme le déplore Andromaque (« Cher époux, tu es mort à la fleur de ton âge ») ou les Perses que « le destin lamentable de ceux qui ne sont plus [...] pénètre d'une sincère pitié ». Mais les **survivants vaincus** paraissent encore plus dignes de pitié, eux qui sont exposés à la **douleur du deuil** que les trois textes mettent en valeur : « Cher époux, ta mort plonge tes parents dans la tristesse, et elle me réserve à moi des douleurs profondes ! » ; « Combien de mères, de leurs faibles mains, déchirent leurs voiles et baignent leur sein d'abondantes larmes ! » ; « pleurons, Troie est en cendres. Ma voix, semblable à celle d'un oiseau plaintif, que ses petits répètent en gémissant, guidera vos chants lugubres ». Le deuil dans la civilisation

antique est toujours conduit par les femmes, mères ou épouses, qui mènent les pleurs et les chants de lamentations, et pratiquent les gestes rituels (« Combien de mères, de leurs faibles mains, déchirent leurs voiles » ; « la chevelure rasée en signe de deuil, la tête impitoyablement ravagée »).

Les **enfants**, êtres faibles par excellence, privés de protecteurs, sont soumis également aux caprices les plus cruels des vainqueurs, comme ce sera le cas d'Astyanax, le fils d'Hector et d'Andromaque (« l'un des Achéens te jettera, t'ayant empoigné, du haut des murailles »).

C'est aussi de la **perte du bonheur** que souffrent les vaincus : les femmes perses regrettent « les doux embrassements, ces jouissances de la jeunesse perdues pour elles », Hécube pleure sur Troie « en cendres », la « gloire de [ses] ancêtres, aujourd'hui anéantie » et sur son statut révolu de reine. Les personnages vivent la défaite comme un renversement de tout ce qui les faisait vivre, causée par les hommes mais aussi par les dieux ou le destin : « Ô roi Zeus ! tu viens donc de la détruire, cette armée des Perses, cette armée superbe, innombrable ! » s'exclament les vieillards perses, rejoignant la vieille Hécube : « O gloire de mes ancêtres, aujourd'hui anéantie, que tu étais peu de chose ! ».

Mais c'est surtout **l'horreur de l'esclavage** qui accable les vaincus survivants dont la ville a été prise. Andromaque imagine son fils, hier prince de Troie, désormais en état de servitude : « ils te soumettront à des travaux avilissants et grossiers, et tu seras sous les ordres d'un maître cruel ». Quant aux femmes, elles partiront en exil : « nos ennemis nous entraîneront sur leurs navires et nous réduiront toutes à l'esclavage », et seront obligées de se soumettre à toutes les volontés des vainqueurs.



Corrigé de l'exercice n° 2

Tibulle présente la guerre comme une **marque de barbarie** chez l'homme taxé alors de « sauvage » et de « cœur de fer ». Elle apparaît aussi comme une faute morale, une « **folie** » dont l'homme est coupable à cause de sa violence (« nous qui avons tourné vers notre propre perte les armes qu'il nous donna contre les bêtes féroces ») mais surtout de sa cupidité (« La faute en est à l'or qui enrichit ») et de son désir de s'emparer des biens d'autrui qui oblige l'homme à bâtir « citadelles » et « palissades ». Le poète rejette violemment la guerre qui « ouvrit à la mort farouche une voie plus courte » et rend la vie encore plus courte : on peut relever tous les termes péjoratifs qui y sont liés (« l'horrible épée, les meurtres, les tristes armes, la sombre Mort ») ainsi que la terrible évocation du monde de la Mort auquel conduit la guerre (« hideux nocher », « les joues meurtries », « les cheveux brûlés », « troupe pâle », « lacs ténébreux »). Le poète exprime librement son **dégoût** et sa **peur** (« on me traîne à la guerre » ; « mon cœur [bat] aux accents de la trompette »), et laisse avec humour sa place de guerrier pour rester tranquillement à l'arrière

et écouter les récits d'un autre. La guerre n'a plus ici aucune dimension héroïque mais est vue comme **une activité barbare et folle à laquelle un homme raisonnable doit se soustraire pour être heureux.**



Corrigé de l'exercice n° 3

❶ Ce poème est une **ballade**, forme poétique lyrique très appréciée au Moyen-Âge, constituée de trois (ou quatre) strophes identiques (ici strophes de sept décasyllabes, appelées *septains*) et terminée par une strophe de quatre vers appelée *envoi*. Toutes les strophes se terminent par le même vers refrain qui doit en marquer le thème principal (« De voir France que mon cœur aimer doit »). Le système des rimes est ici assez complexe : à part les deux derniers vers en rimes plates, toutes les strophes sont organisées sur le même schéma de rimes ABABB (-ance / -er). Ces contraintes formelles fortes exigent du poète une grande virtuosité et confèrent au poème une unité sonore, tout en tissant des liens sémantiques entre les mots qu'elles rapprochent.

Ici, le poète joue très bien de ces contraintes qui expriment, par le refrain et la rime en - *ance*, la nostalgie permanente et obsessionnelle pour son « pays de France » (dont le nom revient six fois dans le texte).



Vous pouvez vous aussi essayer de **composer une ballade** de 2 strophes (en octosyllabes ou décasyllabes) + un envoi, sur le même schéma que celle de Charles d'Orléans. Pour vous inspirer, vous pouvez consulter le site de l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle)

<http://www.ouliipo.net>

et taper le mot « ballade » dans la barre de recherche.

❷ Charles d'Orléans, prisonnier après la bataille d'Azincourt, ne peut que détester la guerre qui l'a privé de son pays et de sa liberté pendant vingt-cinq ans (« Je hais guerre, point ne la dois prisiér »). Au contraire, il appelle de ses vœux la paix, garante de « confort » (*réconfort*) et d'espérance et en donne une vision très positive : cette « bonne paix » (expression qui revient deux fois) est un don de Dieu (« Or nous doint Dieu bonne paix sans tarder ! ») et un « trésor qu'on ne peut trop louer ».

Pour Tibulle aussi la paix est garante d'un bonheur calme et sans souci qui préserve un « sommeil tranquille », dans un cadre de vie bucolique au milieu des troupeaux, des moissons et des « riches vignobles », et elle permet de jouir des plaisirs épicuriens⁴³ de la table et du bon vin.

43. *Épicurien* : en référence à la doctrine du philosophe grec Épicure : qui aime les plaisirs de la vie.



Corrigé de l'exercice n° 4

- ❶ Les réseaux d'opposition du texte mettent en contraste l'ancienne inspiration du poète et les nouveaux choix littéraires que la situation de guerre civile l'oblige à faire.
 - La première opposition porte sur le sujet de son poème en jouant sur les différents sens du mot « feu » : le sens métaphorique évoquant le feu amoureux s'oppose au sens propre désignant les dévastations de la guerre (« les feux d'un amour inconnu » ≠ « Un autre feu auquel la France se consume ») ; cette idée est reprise un peu plus bas : « Autre fureur qu'amour reluit en mon visage » (le mot *fureur* a le sens de passion amoureuse ou de folie guerrière).
 - Autre motif : les ruisseaux. Les « ruisselets d'argent » renvoient à une poésie fondée sur l'évocation d'une nature idyllique et harmonieuse (cf. le champ lexical du plaisir et de la beauté : « les ondes si claires / [...] les saphirs et les perles », « le doux bruit de leur flots, / Leur murmure plaisant »). Mais désormais, ce sont des ruisseaux de sang que le poète doit décrire : « Sont rouges de nos morts » (le blanc et le bleu des perles et des saphirs s'opposent au rouge du sang), « heurte contre les os ».
 - Le cadre de sa poésie a changé : avant, elle s'inspirait des poètes et de la mythologie grecque et chantait la nature (« Thessalie aux mignardes vallées », « Hypocrene »). Maintenant, elle doit parler de guerre et de batailles : « au milieu des armées » (notez la rime opposée *vallées / armées*), « la botte en jambe, et non pas le cothurne ». Au lieu des plaisirs et de la beauté, elle évoque les « durs labeurs / Qui gâtent le papier et l'encre de sueurs » et la « crasse ».
 - Son inspiration ne lui vient plus du « luth », symbole de la poésie lyrique, mais de la « trompette » militaire (notez la rime en opposition *chansonnettes / trompettes*). Sa muse inspiratrice est désormais Melpomène, muse de la Tragédie, conformément au titre de son recueil *Les Tragiques*. Celle-ci ne vient plus du Parnasse et de l'Hypocrene des Muses, mais sort des « tombeaux rafraichis ». Elle se présente dans une allégorie terrifiante, « Eschevelée, affreuse » ; « la bouche lui saigne » à cause des mots violents et horribles qu'elle doit prononcer pour parler de la guerre.
- ❷ Agrippa d'Aubigné emploie des images crues, violentes et souvent morbides, qui correspondent à son sujet mais sont aussi caractéristiques de l'art baroque hanté par la mort. Ici le sang domine le poème, coulant en ruisseaux « rouges de nos morts », et sortant même de la bouche de Melpomène. La mort est suggérée de façon très réaliste par les « os » qui ont remplacé les cailloux des ruisseaux (v.10) et les « tombeaux rafraichis » ; la création poétique, souvent comparée à un enfantement, devient ici au contraire un avortement : « Nous avortons ces chants ». La Mort apparaît comme

une allégorie* et « joue elle-même en ce triste échafaud », personnage principal du théâtre tragique que représente le monde (motif très fréquemment utilisé par les auteurs baroques). La France dévastée, qui « se consume », livrée aux « fureurs » et au « meurtre », devient l'image même des Enfers antiques où « Le juge criminel tourne et emplît son urne ». Enfin, la dernière comparaison évoquant Melpomène « bramant en la sorte / Que fait la biche après le faon qu'elle a perdu » dénonce, par le recours au pathétique, les souffrances et les deuils engendrés par la guerre qui rejoignent « l'affliction » ressentie par le poète au vers 2.

Agrippa d'Aubigné utilise une écriture violente, imagée et très suggestive pour dénoncer l'horreur de la guerre civile, le chaos et les malheurs qu'elle entraîne. Il montre aussi comment l'engagement dans une situation historique difficile force le poète à changer d'inspiration et de style : c'est ce que vivront aussi les poètes du XX^e siècle engagés dans la Résistance (cf. Chapitre III).



La dénonciation de la guerre au XIX^e siècle

A

Lecture analytique n° 1 : Hugo, *Les Châtiments*



On peut dire que Victor Hugo (1802-1885) incarne le XIX^e siècle, tant par ses luttes politiques pour plus de démocratie et d'égalité que par son génie qui a su s'illustrer à travers tous les genres littéraires ainsi que dans le dessin ou la peinture...

En 1848 a lieu une Révolution pour chasser le roi Louis-Philippe qui abdique, et instaurer une République ; Hugo est élu député de l'Assemblée Constituante. Mais le 2 décembre 1851, Louis-Napoléon Bonaparte organise un coup d'État pour s'emparer du pouvoir et se voit plébiscité quelques mois plus tard pour devenir Napoléon III. Hugo qui avait tenté de s'opposer à celui qu'il appelle *Napoléon-le-Petit*, est expulsé de France et se réfugie à Londres, puis dans l'île de Jersey. Puisqu'il ne peut plus agir politiquement, le poète décide de lutter par sa plume et écrit *Les châtiments*, violent règlement de compte contre l'usurpateur et son régime, publié en 1853.

Au centre du recueil se trouve un long poème « *L'expiation* », dont le titre permet de comprendre l'idée d'Hugo : selon lui, Napoléon I^{er} a déjà commis une faute en prenant le pouvoir par le coup d'État du 18 Brumaire et en établissant un régime quasi dictatorial, et l'expie par les désastres de la fin de son règne, la campagne de Russie, Waterloo et sa relégation à Sainte-Hélène ; mais la dernière expiation sera le règne de Napoléon III.

Le poème s'ouvre sur la première défaite napoléonienne, la retraite de Russie (1812), véritable désastre pour l'armée française : l'armée de 600 000 hommes arrive avec peine à Moscou qui est ravagée par un gigantesque incendie. L'empereur décide de repartir en octobre mais se heurte à un hiver particulièrement rigoureux et au harcèlement des troupes russes. Seulement 100 000 hommes reviendront...



Lisez le texte ci-après puis écoutez sa lecture sur votre CD audio.

Respectez bien le décompte syllabique (il s'agit d'alexandrins, vers de 12 syllabes). Pour ce faire, aidez-vous du point méthode ci-après.

L'expiation

Il neigeait. On était vaincu par sa conquête.
Pour la première fois l'aigle⁴⁴ baissait la tête.
Sombres jours ! l'empereur revenait lentement,
5 Laisant derrière lui brûler Moscou fumant⁴⁵.
Il neigeait. L'âpre hiver fondait en avalanche.
Après la plaine blanche une autre plaine blanche.
On ne connaissait plus les chefs ni le drapeau.
Hier la grande armée, et maintenant troupeau.
10 On ne distinguait plus les ailes ni le centre.
Il neigeait. Les blessés s'abritaient dans le ventre
Des chevaux morts ; au seuil des bivouacs désolés
On voyait des clairons⁴⁶ à leur poste gelés,
15 Restés debout, en selle et muets, blancs de givre,
Collant leur bouche en pierre aux trompettes de cuivre.
Boulets, mitraille, obus, mêlés aux flocons blancs,
Pleuvaient ; les grenadiers, surpris d'être tremblants,
Marchaient pensifs, la glace à leur moustache grise.
20 Il neigeait, il neigeait toujours ! La froide bise
Sifflait ; sur le verglas, dans des lieux inconnus,
On n'avait pas de pain et l'on allait pieds nus.
Ce n'étaient plus des cœurs vivants, des gens de guerre :
C'était un rêve errant dans la brume, un mystère,
25 Une procession d'ombres sous le ciel noir.
La solitude vaste, épouvantable à voir
Partout apparaissait, muette vengeresse.
Le ciel faisait sans bruit avec la neige épaisse
Pour cette immense armée un immense *linceul*.
Et chacun se sentant mourir, on était seul.

V. Hugo, *Les châtiments*, V, 13, « L'expiation » (vers 1-28), 1853.



Questions de lecture analytique

Répondez avec précision aux questions suivantes :

- ❶ Relevez les mots ou expressions répétés : quels effets produit ce procédé ?
- ❷ Comment Hugo met-il en scène l'hiver dans ce passage ?
- ❸ Comment les soldats sont-ils évoqués ? Quels sont leurs caractéristiques et leur rôle ? Que veut montrer Hugo ?

44. *aigle* : emblème de Napoléon I^{er}.

45. Les Russes ont préféré abandonner et incendier leur capitale, et laisser ensuite l'armée française en proie au terrible hiver lors de son retour.

46. Soldat qui joue du clairon. Il s'agit d'une métonymie : les soldats sont désignés par l'instrument qu'ils utilisent.

- 4 Quel est le registre principal de ce texte ? Relevez-en les caractéristiques et les procédés.
- 5 Comment cet extrait illustre-t-il le titre du poème « Expiation » ?
- 6 Relevez des effets de rythme et de sonorités qui vous paraissent particulièrement expressifs et commentez-les.



Éléments de réponse

- 1 La répétition la plus significative est celle de l'expression « **il neigeait** », que l'on trouve cinq fois dans le texte en anaphore, relayée également par le mot « neige » au vers 26. Cette phrase extrêmement courte à l'imparfait de durée, répétée toujours à la même place en début de vers, donne l'impression que cette neige ne va jamais s'arrêter de tomber (« Il neigeait, il neigeait toujours ! »). Elle souligne également la force inexorable de la neige : c'est elle qui va avoir raison de la Grande Armée, par son opiniâtreté meurtrière, bien plus que les ennemis qui sont à peine mentionnés (« Boulets, mitraille, obus »).

Cette répétition est renforcée par celle de **l'adjectif blanc/blanche** que l'on trouve quatre fois et qui annonce l'image du linceul à la fin du texte ; elle contribue encore à évoquer la toute-puissance de l'hiver qui règne sur tout le paysage et le transforme en un spectacle en noir et blanc, symbole de mort. Le même effet est produit avec la reprise de **l'adjectif muet/muette** : les couleurs et les sons, marques de la vie, ont disparu dans un silence spectral.

- 2 L'hiver est extrêmement présent dans ce texte, dès les deux premiers mots scandés comme un refrain, et toutes ses manifestations sont mentionnées : neige, avalanche, givre, glace, froide bise, verglas. Non seulement il est omniprésent, mais il est aussi transformé en véritable protagoniste par le procédé récurrent de la **personnification** : « L'âpre hiver fondait en avalanche », « La froide bise / Sifflait », « La solitude vaste [...] muette, vengeresse ». Hugo transforme l'hiver en ennemi (comme on l'a vu précédemment avec les répétitions) : ainsi les « flocons » sont-ils mis sur le même plan que les « boulets, mitrailles, obus », et deviennent finalement aussi meurtriers. Les verbes employés sont aussi ambivalents : l'hiver « fondait » sur l'armée comme une troupe adverse, la bise « sifflait » comme les balles ; même ambiguïté pour les grenadiers « tremblants » de froid, alors que le danger n'a jamais pu les faire trembler... **C'est la neige et le froid qui tuent les soldats plus que les ennemis** : les clairons sont morts « gelés », et Hugo nous montre comment l'hiver s'approprie le corps des soldats qui deviennent « blancs de givre » et sont transformés en statues rigides à la « bouche en pierre » ; même les grenadiers encore vivants se font attaquer par « la glace à leur moustache grise ».

Les soldats n'ont aucun moyen de lutter, leurs protections sont illusoires, comme on le voit dans l'image saisissante des blessés réfugiés « dans le ventre / Des chevaux morts ». Quasiment aucun

verbe d'action ne leur est attribué, car ils ne peuvent que fuir : « marchaient », « allait », « errant ». Enfin les derniers vers illustrent l'impuissance de l'armée face à l'hiver qui va l'anéantir : l'adjectif *immense* répété au vers 27 montre que la Grande Armée tout immense qu'elle soit, ne peut lutter contre le ciel et la neige, puisque c'est le « linceul » qui a le dernier mot à la fin du vers.

- ③ Les soldats sont évoqués en **masse**, soit au pluriel (« les clairons », « les grenadiers », « des gens de guerre »), soit par des termes généraux (« la grande armée », « troupeau », « cette immense armée »), soit surtout par les nombreuses occurrences du pronom indéfini *on* ; celui-ci permet également au poète de laisser transparaître son émotion et au lecteur de s'impliquer davantage dans la scène, car ce pronom peut englober auteur et lecteur. Ces dénominations globalisantes suggèrent qu'à part l'empereur, il n'y a plus d'individualités dans cette armée accablée, de même qu'il n'y a pas d'ennemi désigné contre qui lutter...

Cette armée est **dépouillée de toutes ses caractéristiques militaires**, comme on le voit par la répétition de la négation *ne...plus* : elle n'a plus d'organisation ni de hiérarchie (« On ne connaissait plus les chefs ni le drapeau », « On ne distinguait plus les ailes ni le centre »), comme une armée en déroute, elle ne se bat plus mais fuit et erre. Au dernier vers, le « on » se transforme en « chacun » et « seul » s'oppose à « cette immense armée » du vers précédent, suggérant de façon pathétique à quel point l'armée s'est désagrégée et ne peut plus rien pour sauver ou aider ses membres. Enfin, Hugo emploie pour la désigner des images qui apparaissent décalées car elles n'ont plus rien de belliqueux : le « troupeau » évoque le bétail qu'on emmène à l'abattoir, la « procession » un cortège mortuaire...

Ces milliers de soldats sont destinés à devenir les **victimes anonymes et ignorées** de cette folie guerrière. Même s'ils se montrent héroïques comme les clairons en mourant « à leur poste », « Restés debout, en selle », leur courage ne sert à rien, leur clairon ne sonne plus la charge ni l'alarme, et ils sont abandonnés au désert blanc comme des sentinelles inutiles, de même que les blessés. Le poète souligne avec émotion la **dignité** de ces hommes qui continuent à avancer « pieds nus » ; le terme « pensifs », souvent utilisé par Hugo pour désigner le poète ou le héros méditant sur la destinée humaine, donne une dimension quasi métaphysique à ces hommes victimes de la vanité humaine d'un puissant. L'auteur établit un contraste pathétique entre le courage des soldats et la mort absurde qui les attend, par un processus de **déshumanisation** : assimilés d'abord aux bêtes d'un « troupeau », les soldats se transforment ensuite en statues de pierre (v.14), puis sont dépourvus de toute existence concrète pour devenir « un rêve errant dans la brume », des « ombres sous le ciel noir », donc à peine perceptibles. Puis, ils finissent par disparaître totalement, pris entre « la plaine blanche » et « le ciel noir », anéantis sous l'« immense linceul » blanc. La mort se rapproche d'eux au fur

et à mesure du texte : au début, il s'agit des chevaux (v.11), puis des hommes statufiés (v.13-14). Au vers 21, la vie même est niée (« Ce n'étaient plus des cœurs vivants ») et les hommes deviennent des « ombres » (terme qui désigne, dans l'Antiquité, les âmes des défunts ou les fantômes) ; enfin, la mort atteint chacun individuellement : « chacun se sentant mourir ».

④ Le registre principal du texte est **épique**, et on peut en retrouver plusieurs caractéristiques :

► **Exaltation d'un groupe**, ici la Grande Armée, qui est désignée par l'« immense armée », rassemblée derrière un homme ou une cause, représenté ici par l'empereur et l'aigle, sorte d'allégorie* de l'Empire napoléonien. On a vu dans la question 3 l'importance des pluriels ou des termes généralisants (*armée, on...*) qui participent à l'amplification. Hugo fait une utilisation intéressante de cette caractéristique épique, car tout en exaltant le courage et la dignité de ces hommes (cf. question 3), il montre leur fragilité face aux éléments contre lesquels ils ne peuvent montrer leurs qualités guerrières.

► **Confrontation du héros ou du groupe à des obstacles surhumains ou des déchaînements cosmiques** : la Grande Armée se bat, non contre les Russes, mais contre « l'âpre hiver » ; les éléments naturels sont personnifiés (cf. question 2) ; le ciel et la neige deviennent des personnages à part entière qui vont avoir raison des hommes ; et même « la solitude vaste » se transforme en allégorie du châtement en devenant « muette vengeresse » et donne ainsi un sens métaphysique à l'événement historique.

► Recours constant à **l'amplification**, par différents procédés : l'anaphore de « Il neigeait » qui suggère la toute-puissance de la neige ; les répétitions (« blanc », « immense ») ; les accumulations (« Après la plaine blanche une autre plaine blanche », « Boulets, mitraille, obus ») ; le vocabulaire hyperbolique* (« partout, toujours, épouvantable »)

► Recherche de ce qui peut **impressionner** le lecteur et susciter son **émotion** ou son **admiration** : les oppositions (« Hier la grande armée, et maintenant troupeau », « Ce n'étaient plus / C'était », les contrastes de couleurs noir/blanc) ; les images fortes (les blessés dans le ventre des chevaux, les clairs statufiés, la « procession d'ombres », le linceul de neige) ; les verbes d'action mis en valeur par les rejets (« Pleuvaient », « Sifflait ») ; l'apostrophe exclamative de l'auteur qui commente l'événement et exprime son émotion « Sombres jours ! ».

Hugo utilise ici le registre épique de façon paradoxale, puisqu'il raconte une défaite et l'anéantissement d'une armée ; ce paradoxe va lui servir à tirer le sens de cet événement, à lui donner une valeur prophétique, comme on va le voir dans la question suivante.

⑤ Le sens moral et métaphysique de ce passage est porté essentiellement par les vers 1 et 25 : la retraite de Russie est bien **une**

expiation de l'appétit de conquête de Napoléon, comme le suggère le bel oxymore du premier vers qui allie deux termes de sens opposé (vaincu / conquête) et montre comment le retournement du sort punit l'empereur. C'est parce qu'il a poussé sa conquête trop loin, en s'aventurant sur un territoire trop vaste, qu'elle se transforme en défaite désastreuse. De même, la fin du texte transforme « La solitude vaste » en « vengeresse », en allégorie de l'expiation, comme l'étaient dans l'Antiquité les Euménides ou les Furies qui persécutaient les criminels ; c'est la nature elle-même, et non plus les hommes, qui va se charger du châtiment du conquérant...

Le poète insiste alors sur l'opposition entre la gloire passée et le désastre présent, entre « hier » et « maintenant » (v. 8), d'où la répétition de la négation *ne... plus* qui montre la désagrégation de cette armée de vainqueurs (v. 7, 9, 21). Le vers 2 joue également avec l'allégorie de l'aigle, symbole de l'Empire, qui « baiss[e] la tête ». Les hommes eux-mêmes s'interrogent sur le sens de cette défaite et restent « pensifs ».

Hugo montre, dans ce texte, toute sa compassion vis-à-vis de ces soldats qui n'ont pas démérité (cf. question 3) mais sont les victimes tragiques de l'Histoire, et il met en valeur tout au long du texte leur impuissance face à des phénomènes qui les dépassent : les grenadiers, figures du courage et de la fidélité, sont « surpris d'être tremblants » et ne comprennent pas contre quel ennemi se battre. Les effets de rimes sont à ce propos intéressants puisqu'ils opposent souvent hommes et phénomène naturel (givres / cuivre ; blancs / tremblants ; grise / bise ; linceul / seul). Leur destin apparaît fixé d'avance, sans aucune chance de sortir de cette « solitude vaste », comme le suggèrent le plus-que-parfait du premier vers (ce temps indique une action accomplie), l'anaphore martelante de « Il neigeait » ou leur transformation progressive en morts-vivants. Le dernier vers est particulièrement pathétique en évoquant non plus le sort général, mais celui de « chacun » confronté à sa propre mort.

Hugo évoque donc avec émotion ces hommes promis à une mort cruelle et dérisoire pour des soldats courageux, qui meurent de froid et de faim après avoir conquis Moscou... C'est la folie cruelle de la guerre et l'ambition démesurée des conquérants qui sont ici dénoncées.

6 Remarque préalable

Dans un texte poétique, il vous faut toujours être très attentifs aux effets de sonorités et de rythme ; mais vous ne devez pas les relever comme un catalogue de curiosités : il faut toujours les rattacher à un effet de sens dans le texte, car ils sont là non seulement pour souligner une impression ou une idée, mais aussi et surtout pour participer à la création du sens. Si je vous ai posé une question là-dessus, c'est pour vous amener à y faire attention ; cependant, dans votre lecture analytique, vous ne laisserez pas ces remarques isolées, mais vous les utiliserez comme soutien à vos interprétations. Dans la réponse

ci-dessous, nous prendrons soin de nous interroger sur l'effet produit par chaque phénomène relevé et de rattacher chaque remarque à une interprétation du texte.

- On peut remarquer plusieurs **rejets*** (v.11, 16, 19), figure rythmique qui met forcément le mot rejeté en valeur puisqu'il se trouve à une place où on ne l'attend pas et rompt le rythme habituel de l'alexandrin. Mais il faut aller plus loin et analyser l'effet de cette mise en valeur. Le premier rejet (« Des chevaux morts ») joue sur l'effet de surprise et insiste sur l'horreur réaliste en mêlant déjà vie et mort dans le destin des soldats. Les deux derniers rejets portent un verbe (« Pleuvaient », « Sifflait ») et accentuent la personnification des éléments par des verbes d'action face à l'impuissance des soldats qui ne peuvent ni se défendre ni riposter.
- L'**anaphore** de « Il neigeait » a déjà été étudiée en question 1 ; outre l'insistance sur la toute-puissance inexorable de la neige, on peut souligner le rythme pesant et martelé qu'elle donne à tout le passage, mimant la marche lente et pénible de l'armée en retraite.
- Dans l'ensemble du texte, le rythme des alexandrins est plutôt **régulier** (coupe 6 / 6), avec même des effets de parallélismes (« Après la plaine blanche une autre plaine blanche », « Pour cette immense armée un immense linceul »). Cette régularité contribue à évoquer encore la progression pénible de l'armée, mais aussi les étendues sans fin qui vont l'engloutir (cette remarque peut appuyer l'étude de la représentation des soldats, de leur impuissance et de leurs souffrances).
- On peut relever une **allitération** en [v] dans les vers 24-25 ; attention à l'interprétation de ces phénomènes sonores : une lettre n'a aucun sens moral ou psychologique par elle-même, mais agit comme un élément musical, en soulignant une impression ou en donnant un certain rythme. Ici, le son [v] n'exprime pas la vengeance, mais par sa répétition en souligne l'impact et contribue à l'amplification de la figure allégorique.



Exercice autocorrectif n° 1 : Entraînement à l'oral

- 1 À l'aide des réponses aux questions ci-dessous, composez le plan détaillé d'une lecture analytique de ce texte.

Vous organiserez ce plan en fonction de la question suivante :

Comment Hugo transfigure-t-il ici l'épisode de la retraite de Russie pour lui donner le sens d'une expiation ?

- 2 Rédigez une introduction et une conclusion à votre lecture.

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 1 à la fin du chapitre.

Point méthode 1



Règles de versification

a) L'alexandrin

Il s'agit du vers le plus long dans la versification traditionnelle française. Il remonte à un poème épique de la fin du XII^e siècle, *Le Roman d'Alexandre*, qui lui a donné son nom et est utilisé pour tous les genres «nobles» : épopée, tragédie, puis poésie lyrique.

Rythmiquement, il est en général séparé en deux hémistiches de 6 syllabes par la **césure** qui correspond à une coupe de ponctuation, de grammaire ou de sens :

« Pour cette immense armée / un immense linceul ».

6

6

L'accentuation la plus régulière et classique est celle qui l'organise en 4 groupes de 3 syllabes ; on parle alors de **tétramètre** :

« J'ai longtemps / habité / sous de vas/tes portiques » (Baudelaire)

3

3

3

3

Les romantiques s'en sont pris aux règles trop strictes de l'alexandrin et ont souvent effacé la césure à l'hémistiche. Ils pratiquent ainsi le **trimètre** (4/4/4) :

« J'ai disloqué / ce grand niais / d'alexandrin » (Hugo)

4

4

4

Plus généralement, ils déplacent les coupes pour en tirer une autre expressivité :

« Et chacun se sentant mourir/, on était seul »

8

4

Puis des poètes comme Verlaine, Rimbaud, Apollinaire et bien d'autres, l'ont complètement disloqué par les rejets, les contre-rejets, la ponctuation ou son absence.

Décompte syllabique et prononciation du e muet en poésie

Les règles sont très simples, mais il faut penser à les appliquer.

Le e muet ne compte pas :

- ▶ en fin de vers
- ▶ à l'intérieur d'un mot quand il est précédé ou suivi d'une consonne. Ex : (dénou(e)ment, remerci(e)ment)
- ▶ à l'intérieur d'un vers, le e muet est élidé quand le mot suivant débute par une voyelle ou un h aspiré. Ex : Dans l'ombre transparent(e), indolemment il rôd(e) (Hérédia).

Le e muet en fin de mot se prononce et compte donc pour une syllabe quand il est suivi d'une consonne : cela vaut quand le mot suivant commence par une consonne, ou pour les terminaisons du pluriel (-ent, -es). Ex : Après la plaine blanch(e) un(e) autre plaine blanch(e).

Il y a **diérèse**, lorsqu'une diphtongue, que l'on prononce d'habitude en une seule émission de voix, est séparée en deux syllabes : *mu-et(te)* (vers 13 et 25), *processi-on* (vers 23). Ce procédé a pour conséquence de mettre le mot en valeur et de ralentir le rythme du vers.

Il y a **synérèse** lorsque l'on réunit les deux voyelles en une seule syllabe.

Document iconographique :

RAFFET, « Épisode de la Retraite de Russie » (1856, Musée du Louvre).



© RMN/Droits réservés.

Denis-Auguste-Marie Raffet (1804-1860), graveur et peintre, produisit beaucoup d'œuvres inspirées d'épisodes militaires et en particulier de l'histoire napoléonienne.



Exercice autocorrectif n° 1 : Analyse d'un document iconographique

Quels éléments du texte de Victor Hugo retrouve-t-on dans ce tableau de Raffet ?

Vous pouvez voir ce tableau en couleur sur Internet, sur le site « Histoire de l'image » à l'adresse suivante : <http://www.histoire-image.org>

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 2 à la fin du chapitre.

B

Lecture analytique n° 2 : Rimbaud, « Le Dormeur du Val »



Arthur Rimbaud (1854-1891) est un cas unique de notre littérature, devenu une figure mythique de l'enfant prodige, de l'adolescent révolté, de l'inventeur d'un langage poétique nouveau. Né en 1854 à Charleville, il se révolte très tôt contre la petite bourgeoisie étriquée, les institutions (l'École, l'Église...), fait plusieurs fugues en 1870, s'engage dans la lutte républicaine au moment de la chute de l'Empire. Il écrit déjà beaucoup, des poèmes de forme encore assez classique qui chantent la liberté, la vie de bohème et s'en prennent violemment aux bourgeois bien-pensants, au catholicisme, au nationalisme... En 1871, c'est par la poésie qu'il veut changer le monde en rejetant ce qu'il a déjà écrit pour se tourner vers des formes et une écriture beaucoup plus originales (la *Lettre du Voyant*, *Le Bateau ivre*). Accueilli à Paris par Verlaine, il entame avec lui une liaison chaotique et passionnée, dans une vie d'errance qui les emmène à Londres en 1872 et qui prendra fin brutalement en juillet 1873 où Verlaine blesse Rimbaud d'un coup de revolver... Pendant ces deux ans, Rimbaud a écrit ses deux recueils les plus novateurs, *Une Saison en Enfer* et *Illuminations*. Mais il renonce définitivement à la littérature et part en 1879 pour l'Abyssinie, où il travaille dans l'import-export, le trafic d'armes, dans des conditions éprouvantes. Atteint d'une tumeur à la jambe, il revient à Marseille pour se faire amputer et meurt de gangrène en 1891, à 37 ans.

« **Le Dormeur du Val** » est un des premiers poèmes de Rimbaud, écrit lors d'une fugue à 16 ans, en octobre 1870, pendant la guerre franco-prussienne. Cette guerre, qui débute en juillet 1870 et oppose la France à la Prusse fédérant les États allemands, verra la capitulation de Napoléon III à Sedan (2 septembre 1870), qui entraîne la proclamation de la IIIe République le 4 septembre. Paris est assiégé pendant plusieurs mois jusqu'à l'armistice de janvier.

Rimbaud n'a sûrement pas vu la scène qu'il décrit, puisqu'on ne se battait pas dans les environs de Charleville en octobre 1870 ; mais il utilise ce tableau, à première vue bucolique, pour écrire une violente dénonciation de la cruauté de la guerre.



Lisez le texte ci-dessous puis écoutez sa lecture sur votre CD audio.

Le Dormeur du Val

C'est un trou de verdure où chante une rivière,
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent ; où le soleil, de la montagne fière,
Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.

- 5 Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.
- Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
- 10 Sourirait un enfant malade, il fait un somme :
Nature, berce-le chaudement : il a froid.
- Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Poème daté d'octobre 1870, publié dans *Poésies* (1891)



Questions de lecture analytique

- ❶ Quelle utilisation fait Rimbaud de la forme du sonnet ?
- ❷ Quelle image de la nature nous offre ce texte ? Observez particulièrement les champs lexicaux qui la caractérisent, la construction du tableau. Pourquoi ce choix de la part du poète ?
- ❸ Comment met-il en scène son personnage ? Dans quel but ?
- ❹ Étudiez comment le dernier vers oblige à une deuxième lecture du texte : quel est le but de cette construction ?
- ❺ Quelles réactions ce poème suscite-t-il chez le lecteur ?



Réponses

- ❶ Rimbaud utilise la forme traditionnelle et classique du **sonnet en alexandrins** (2 quatrains + 2 tercets). Mais il n'en respecte pas toutes les règles : par exemple, les rimes sont différentes dans les deux quatrains alors qu'elles devraient être les mêmes. C'est surtout dans le maniement de l'alexandrin qu'il prend des libertés par rapport au vers classique qui doit constituer une unité ; ici au contraire, il multiplie les rejets* (v.3, 4, 7, 14) et utilise aussi le contre-rejet* (v.9) ; par ce procédé, il rompt le balancement normal de l'alexandrin avec la césure à l'hémistiche et crée de nombreux effets de surprise qui déstabilisent d'emblée le lecteur. À la seconde lecture, ces brisures du rythme pourront aussi suggérer la brisure brutale du destin du soldat, foudroyé en pleine jeunesse.

Rimbaud joue donc très finement avec le sonnet : il choisit une forme classique pour ce qui paraît à première vue un tableau d'une nature printanière idyllique ; mais il introduit déjà des **dissonances** dans ce tableau par les entorses aux règles et la dislocation de l'alexandrin, comme s'il y avait une faille dans ce paysage. Et cette faille attend le dernier vers pour devenir évidente, rejoignant ainsi une pratique

originelle du sonnet qui est celle de la *chute*, ou de la *pointe* : le dernier vers doit constituer un effet de surprise qui en même temps porte le sens profond du texte. Rimbaud se sert magistralement de cette contrainte et oblige ainsi le lecteur à relire tout le texte avec d'autres yeux (cf. question 4).

- ② L'image de la Nature apparaît dans ce texte extrêmement **positive** : celle-ci se transforme même au vers 11 en allégorie maternelle et aimante (« Nature, berce-le chaudement »). Elle est vue tout au long du texte comme protectrice, à la mesure de l'homme, l'entourant et le protégeant, comme le montrent les expressions « trou de verdure », « petit val », « lit vert ». On peut remarquer d'ailleurs l'emploi constant de la préposition « dans » (v. 6, 7, 8, 9, 12) qui suggère l'union, la symbiose même, entre l'homme et la nature qui lui sert en quelque sorte d'écrin, idée soulignée par la rime homonymique (nue / nue) renvoyant à l'homme et au paysage. Rimbaud construit son tableau de façon à en renforcer l'harmonie : aux lignes horizontales de la rivière, de la terre couverte de verdure et de fleurs répondent les lignes verticales des rayons du soleil (« la lumière pleut ») de « la montagne fière » et des glaïeuls ; ces les lignes droites s'harmonisent elles-mêmes avec les courbes fantasques (cf. « follement ») de la rivière ou des herbes et du cresson.

Le champ lexical de la **lumière** est dominant dans ce tableau (« argent, soleil (2 fois), luit, rayons, lumière ») et offre ainsi une vision très positive d'une nature éclatante, dont l'éclat est mis en valeur par les deux rejets successifs (« D'argent », « Luit »). Rimbaud fait appel également aux **sens** : la **vue** avec la lumière et les couleurs (« cresson bleu », « lit vert », « glaïeuls »), l'**ouïe** (« chante »), l'**odorat** (« parfums »), le **toucher** (« frais », « mousse », « baignant »). Les sens se mêlent entre eux pour accroître l'impression de plénitude et de bien-être par le phénomène des synesthésies (associations de sensations différentes) : les deux images « la lumière pleut » et « mousse de rayons » associent ainsi vue et toucher, donnant une sorte de consistance palpable à la lumière. De même, cette extrême sensibilité est encore accentuée par les allitérations, comme celle en **[f]** et **[s]** au vers 11 (« Les parfums ne font pas **frissonner** sa narine »), expression sonore des effluves transportés par la brise. Cet appel aux sens renforce la plénitude de vie qui semble se dégager de ce paysage : c'est une nature fertilisée par la présence de l'eau et du soleil, où tout pousse avec exubérance : les « herbes » (2 fois), le « cresson », les « glaïeuls »...

Les éléments du paysage sont constamment **personnifiés**, accentuant l'impression de vie qui l'anime par de nombreux verbes : « chante », « accrochant », « mousse », « pleut ». Les adjectifs et adverbes comme « fière » ou « follement » leur donnent des caractéristiques psychologiques, ce qui les rapproche encore de l'être humain. Le bel oxymore « haillons / D'argent » mis en valeur par le rejet surprenant montre même une nature qui semble s'amuser à transformer le

paysage et à rejoindre les goûts du poète pour la bohème, où les haillons de la pauvreté peuvent se transformer en tissu d'argent... Finalement, cette nature pourrait être une sorte de miroir du jeune homme qui s'y trouve, animé par le même désir de vie, de lumière et de sensualité...

Cette nature marquée positivement tout au long du texte, d'où se dégagent des impressions d'harmonie, de bien-être, de protection, de vie exubérante, renforce évidemment l'effet de contraste violent du dernier vers qui va faire surgir l'horreur et la mort au milieu de ce tableau idyllique.

- ③ Le soldat n'apparaît qu'au second quatrain ; on peut remarquer d'ailleurs la composition rigoureuse du texte qui obéit à une sorte d'effet de *zoom*, montrant d'abord le cadre du « petit val », puis se rapprochant sur le soldat, son allure générale et sa posture, pour se focaliser ensuite sur son visage (« souriant », « sa narine »), et enfin sur la découverte macabre du dernier vers.

Rimbaud insiste tout au long du texte sur la **vulnérabilité** du personnage : il est présenté d'emblée comme « jeune », précision renforcée ensuite par la comparaison « comme [...] un enfant malade » ; il n'a aucune arme, même pas de casque sur sa « tête nue ». Son attitude révèle **un abandon total** puisqu'il « dort » : ce verbe, répété 3 fois, apparaît au vers 7 en position de rejet, ce qui insiste sur son côté inattendu, puisque ce n'est pas le comportement le plus souvent décrit d'un soldat ! **La vision du sommeil est vraiment omniprésente** voire envahissante dans ce texte : le verbe *dormir* apparaît dans chacune des trois dernières strophes, relayé encore par d'autres expressions : « il est étendu », « son lit vert », « il fait un somme ». Le personnage n'est sujet d'aucun verbe d'action, mais de verbes d'état ou à la voix passive : « dort », « est étendu », « souriant », « fait un somme », « il a froid ». Rimbaud choisit également d'évoquer ici dans son personnage **les parties du corps les plus vulnérables** : la bouche, la tête, la nuque, la poitrine.

Ce personnage apparaît donc comme **l'antithèse d'un soldat** : il n'a pas d'arme offensive, ni même de protection, il est vulnérable comme un enfant, endormi profondément ; il ne représente aucune danger, n'exprime aucune agressivité puisqu'il est même « souriant » et ne semble rien craindre d'un éventuel ennemi puisqu'il dort « tranquille ». Le cadre qui l'entoure n'a rien de belliqueux, puisqu'il est seul, dans une nature sereine, heureuse et isolée. Rimbaud fait donc tout, dans la présentation du cadre et du personnage, effacer le contexte de guerre, qui va surgir brutalement et absurdement au dernier vers.

- ④ L'effet de chute et de surprise du dernier vers est total, à la première lecture de ce poème. On comprend alors que le tableau de bonheur et de bien-être cachait la vision cruelle et morbide d'un cadavre abandonné en pleine nature. Cette chute amène donc le lecteur à reprendre le poème donné beaucoup d'**indices d'une double**

lecture. Premier indice, l'insistance sur le sommeil qui désigne, par euphémisme, le *dernier sommeil*, la mort. Ensuite, la position du personnage qui évoquait l'abandon total suggère en fait la mort, en particulier la « bouche ouverte » et son attitude renversée, la tête quasiment dans la rivière. Beaucoup d'autres signes peuvent mettre le lecteur sur la voie et faire penser à la mort comme la pâleur (v. 8, l'adjectif étant mis en valeur en début de vers) ou la comparaison avec l'enfant malade (v.10). La mort se fait de plus en plus présente et précise à la fin du texte à travers trois notations : « il a froid », alors que le paysage est inondé de soleil ; « Les parfums ne font pas frissonner sa narine » : remarquons qu'il s'agit de la seule forme négative du texte comme si justement la mort niait tout le tableau plein de vie qui précède puisque ce jeune homme ne profitera plus jamais de ces sensations offertes par la nature. Enfin le dernier rejet « sa poitrine / Tranquille » peut nous alerter : si sa poitrine est si tranquille, ne serait-ce pas parce que son cœur n'y bat plus ?

Beaucoup de mots peuvent ainsi prendre un double sens *a posteriori*, comme le lit de verdure (v.8) qui devient un lit mortuaire, ou encore les glaïeuls, fleur que l'on voit souvent dans les cimetières et dont les feuilles symbolisent la mort. L'insistance sur la préposition « dans », que l'on avait analysée en première lecture comme l'expression de l'harmonie entre l'homme et la nature, peut finalement faire penser aux formules bibliques selon lesquelles l'homme à sa mort retourne à la terre d'où il est issu... Rimbaud lui-même crée un phénomène d'écho saisissant entre le premier et le dernier vers de son poème par la reprise du mot « trou » : le « trou de verdure », symbole d'une nature protégée et protectrice, devient « les deux trous rouges » de la blessure mortelle, et prend ainsi le sens de *trou de la tombe*, nous montrant que la mort était présente dès les premiers vers du sonnet.

- 5 L'effet de surprise accentue l'horreur et la révolte du lecteur : comment la mort peut-elle surgir au milieu de cette nature pleine de lumière et de vie ? Comment peut-elle s'attaquer à cet enfant vulnérable et inoffensif ? Ce sont donc la cruauté et l'absurdité de la guerre qui se révèlent ici, en particulier par les contrastes : le corps inerte du soldat au milieu de la nature exubérante et animée, son insensibilité face à la force des sensations suggérées, sa pâleur dans les teintes crues du vert et du bleu. Ce contraste éclate au dernier vers avec l'irruption du rouge, violence qui vient rompre toute l'harmonie du tableau qui précède et qui est renforcée par le jeu des sonorités qui crée une sorte de cacophonie par l'abondance des occlusives ([d] et [t]), des liquides ([r]) et l'assonance en **ou** (« deux **trous** rouges [...] **droit** »).

La guerre, la violence et la mort surgissent ici sans aucune raison. Le soldat n'est qu'un enfant désarmé, seul et inoffensif, il ne représente aucun danger, on ne sait même pas de quel camp il est, ce qui montre bien que c'est à la guerre même que s'en prend Rimbaud, sans défendre aucune cause nationale. La mort de ce jeune homme paraît donc n'avoir aucun sens, n'avoir servi à rien, puisqu'on ne voit ici ni arme, ni champ de bataille ni ennemis.

Ce poème suscite indignation et révolte contre la guerre absurde qui fauche cruellement les hommes, et compassion face à la fragilité et à la jeunesse en pleine fleur du soldat, qui ne pourra plus jamais goûter à la beauté de la nature autour de lui.



Exercice autocorrectif n° 3 : Entraînement à l'oral

- 1 À l'aide des réponses aux questions ci-dessus, composez le plan détaillé d'une lecture analytique de ce texte.

Vous organiserez ce plan en fonction de la question suivante :

En quoi ce poème de Rimbaud est-il une dénonciation de la guerre ?

- 2 Rédigez une introduction et une conclusion à votre lecture.

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 3 à la fin du chapitre.



Exercice autocorrectif n° 4 :

Voici un tableau de Gustave Courbet.



Gustave Courbet, *L'homme blessé* (entre 1844 et 1854)
© RMN (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski

Ce peintre (1819-1877), après des débuts picturaux inspirés par le romantisme, se tourne vers le réalisme et réalise des tableaux de grand format consacrés non plus aux scènes historiques, mythologiques ou religieuses, comme c'était alors le cas, mais à la vie plus quotidienne (*L'Enterrement à Ornans*, 1850, par exemple), pour traduire la réalité de son époque sans la dramatiser ni l'enjoliver. Il s'engage politiquement dans la Commune de Paris et doit s'exiler en Suisse après avoir fait six mois de prison et avoir vu ses biens confisqués.

L'homme blessé, qui constitue un autoportrait, fut peint d'abord en 1844 : une femme s'appuyait alors sur l'épaule de l'homme. Puis, en 1854, à la suite d'une rupture, Courbet remplaça la femme par l'épée, et rajouta une tache de sang sur la chemise.

Quels rapprochements pouvez-vous faire entre ce tableau et « Le Dormeur du Val » de Rimbaud ?

► Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 4 à la fin du chapitre.

Corrigés des exercices



Corrigé de l'exercice n° 1

Proposition de plan de lecture analytique :

Introduction

Dans les *Châtiments*, recueil violemment polémique contre Napoléon III, Victor Hugo se sert du personnage de Napoléon I^{er} comme opposition à la médiocrité de son successeur, mais aussi comme figure prophétique des événements du Second Empire. En effet, dans le poème central du recueil, intitulé « L'expiation », le poète donne un sens prémonitoire à l'épisode de la retraite de Russie, qui devient le premier épisode d'une expiation : celle de sa prise de pouvoir injuste lors du coup d'État du 18 Brumaire, qui se poursuivra jusqu'à un autre coup d'État, celui qui verra l'établissement du Second Empire... Nous verrons comment Hugo présente ici une image cruelle de la guerre, dévoreuse d'hommes, en transfigurant l'événement historique de façon épique et en lui conférant le sens philosophique d'une expiation.

I. La transfiguration épique

1. Les effets d'amplification (répétition, anaphore ; cf. questions 1, 3, 4, 6)
2. La personnification des éléments (cf. questions 2, 4)
3. Le courage des soldats (cf. questions 2, 3, 6).

II. La retraite de Russie comme expiation

1. L'opposition passé / présent
 - ▶ l'oxymore « vaincu / conquête »
 - ▶ la désintégration de la Grande Armée.
2. L'impuissance de l'armée
 - ▶ les soldats comme victimes de l'appétit de conquête
 - ▶ la mort envahit le texte
 - ▶ l'émotion du poète
3. L'hiver vengeur : sens moral et métaphysique du texte.

Conclusion

Hugo a mis tout son talent poétique au service d'une vision grandiose et impressionnante de l'épisode historique de la retraite de Russie. En lui donnant le sens métaphysique d'une expiation, il montre la guerre comme un fléau dont les hommes, malgré leur courage, ne sont que les victimes impuissantes, tout en exprimant son émotion et sa compassion devant le sort cruel et absurde des soldats de la Grande Armée. Il rejoint aussi, dans cette scène épique et tragique, la tradition antique qui voyait dans les désastres de la guerre le châtement divin de l'*hubris*, l'orgueil qui pousse l'être humain à désirer la toute-puissance et à outrepasser ses justes limites, et qui finit par susciter sa propre ruine. Par l'amplification des phénomènes naturels, par l'héroïsme des personnages, par l'émotion ressentie par l'auteur et le lecteur, ce texte est caractéristique également de l'écriture romantique.



Corrigé de l'exercice n° 2

Raffet a très bien rendu l'omniprésence de la neige, avec les nappes et la trouée blanches qui envahissent le tableau « en avalanche », sans que l'on distingue la terre du ciel dans cet « immense linceul ». On y retrouve même la brume et le « ciel noir » du poème. L'entourage de l'Empereur (au centre de la trouée blanche) garde encore son ordre régulier, mais les autres soldats sont représentés en « troupeau », en particulier les grenadiers à droite (reconnaissables à leur haut bonnet de fourrure) qui avancent en débandade, piétinant la neige, la boue et les cadavres, pliés en deux par la « froide bise », s'écroulant même les uns sur les autres. Ils paraissent habillés de loques, de chiffons, pour essayer de se protéger du froid, et tous progressent tête baissée.

Surtout, le peintre, comme le poète, a transformé l'épisode en **scène épique et hallucinée** : des trainées rouge sang et des ombres noires envahissent le tableau comme une menace mortelle « épouvantable à voir » ; les personnages aux visages indistincts, aux contours assez flous, deviennent véritablement « une procession d'ombres ». Le seul visage distinct, celui de cavalier à gauche, est celui d'un spectre et transforme le personnage en allégorie de la mort. Toute la scène est surplombée

d'un vol d'oiseaux noirs, à la fois charognards et présage funeste de la mort qui attend les soldats.



Corrigé de l'exercice n° 3

Introduction

Rimbaud, tout jeune poète de 16 ans, écrit « Le Dormeur du Val » en octobre 1870, quelques mois après le début de la guerre franco-prussienne. En jouant sur l'effet de chute caractéristique du sonnet, le poète nous montre, dans une nature protectrice et pleine de vie, un jeune soldat endormi dont on ne comprend qu'au dernier vers qu'il est en réalité mort. Nous montrerons comment Rimbaud fait de ce poème apparemment idyllique une dénonciation de la guerre, en analysant comment il présente le cadre puis le personnage et comment la structure du poème oblige à une lecture particulière.

Développement

I. Un cadre idyllique

1. Une Nature harmonieuse et bienfaisante
 - ▶ Construction du tableau
 - ▶ Nature maternelle
2. Une Nature pleine de vie
 - ▶ La lumière
 - ▶ Les sensations
 - ▶ La personnification

Conclusion : contraste avec la mort.

II. Le jeune soldat

1. Le sommeil
2. La vulnérabilité

III. Le retournement du texte

1. La chute du dernier vers : un effet de contraste.
 - ▶ Discordance déjà perceptible dans les écarts par rapport au sonnet
 - ▶ Contrastes de couleurs, de sonorités
2. La relecture du texte
 - ▶ Indices et double sens
 - ▶ La mort de plus en plus présente
3. L'émotion suscitée chez le lecteur

Conclusion

Rimbaud a su jouer sur tous les moyens poétiques (effet de chute, versification, images, sonorités...) pour provoquer une émotion profonde chez le lecteur, faite de surprise, de révolte et de compassion. La colère se révèle finalement plus efficace par cette expression indirecte reposant sur une terrible ironie tragique où le lecteur s'aperçoit que le tableau idyllique n'est pas ce qu'il croyait. La guerre apparaît donc ici absolument inhumaine et absurde.



Corrigé de l'exercice n° 4

Comme Rimbaud, Courbet joue sur l'**ambiguïté entre le sommeil et la mort**. La tache de sang sur le côté gauche de l'homme ne se voit pas immédiatement, et l'on peut croire qu'il est simplement endormi au pied d'un arbre. Mais l'effet de surprise est moins grand dans le tableau que dans le poème, car les teintes en sont assez sombres, et on n'y retrouve pas la nature lumineuse et exubérante de vie du sonnet de Rimbaud.

3

La dénonciation de la guerre au XX^e siècle

A

L'amertume de la Première Guerre mondiale

L'expérience des tranchées et de cette guerre atroce fut terrible pour des millions de soldats français. Beaucoup de poèmes ont été écrits par les «poilus» mais destinés simplement aux proches, car dans cette ambiance de conflit national, il n'était pas possible de s'élever contre la guerre. Seul *Le feu* d'Henri Barbusse, roman édité en 1916, constitue une virulente dénonciation de la Première Guerre mondiale, et s'il a obtenu le prix Goncourt, son réalisme a fait scandale. Ce n'est qu'une fois la paix revenue que des livres ont été publiés, des journaux de guerre, des souvenirs (Blaise Cendrars, *La main coupée* ; Maurice Genevoix, *Ceux de 14*) ou des romans, qui expriment l'horreur et la révolte : Roland Dorgelès, *Les croix de bois* en 1919 ; Joseph Delteil, *Les poilus* (1925) ; Jean Giono, *Le grand troupeau* (1931) ; Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932). Parfois longtemps après (comme Aragon en 1956), les poètes aussi évoquent les souffrances et la mort des soldats, dans une tonalité souvent amère face à ces vies brisées dans une guerre absurde et meurtrière.

1. Lecture analytique n° 3 : Aragon, *Le roman inachevé*



Louis Aragon (1897-1982) commence, avec son ami André Breton, des études de médecine et est envoyé au front en juin 1918, où il obtient la croix de guerre. Il se lance ensuite avec Breton dans l'aventure du Surréalisme et adhère au Parti communiste en 1927. Il est de nouveau mobilisé en 1939 dans un groupe sanitaire et son courage lui vaut une nouvelle décoration. Pendant l'Occupation, il écrit des poèmes et des recueils clandestins, comme *Les yeux d'Elsa* (1942), *Le musée Grévin* (1943) puis *La Diane française* (1945), où il chante son amour pour la France et la lutte pour la liberté contre le régime nazi. En 1956, la révélation des crimes de Staline le plonge dans le désarroi et son recueil autobiographique *Le roman inachevé* revient sur son passé, ses choix et ses engagements. Ses dernières œuvres (*Blanche ou l'oubli* en 67, *Les adieux* en 1982) montrent une certaine prise de distance avec la politique et un retour vers le lyrisme et l'imaginaire.

Le roman inachevé est une sorte d'autobiographie écrite majoritairement en vers dans laquelle Louis Aragon revient sur des expériences de son passé, dans une tonalité lyrique et désenchantée. Certains de ces poèmes, écrits souvent dans une forme versifiée traditionnelle et très musicale, ont été chantés par Jean Ferrat ou Léo Ferré.



Ce texte évoque la Guerre de 14 à laquelle Aragon participa en tant que médecin auxiliaire. Le poète se rappelle ici le compartiment d'un train de transport de troupes qui montent au front.

Lisez le texte ci-dessous puis écoutez sa lecture sur votre CD audio.

[...] **La guerre et ce qui s'ensuivit**

- On part Dieu sait pour où Ça tient du mauvais rêve
On glissera le long de la ligne de feu
Quelque part ça commence à n'être plus du jeu
Les bonshommes là-bas attendent la relève [...]
- 5 Et nous vers l'est à nouveau qui roulons Voyez
La cargaison de chair que notre marche entraîne
Vers le fade parfum qu'exhalent les gangrènes
Au long pourrissement des entonnoirs⁴⁷ noyés
Tu n'en reviendras pas toi qui courais les filles
- 10 Jeune homme dont j'ai vu battre le cœur à nu
Quand j'ai déchiré ta chemise et toi non plus
Tu n'en reviendras pas vieux joueur de manille⁴⁸
Qu'un obus a coupé par le travers en deux
Pour une fois qu'il avait un jeu du tonnerre
- 15 Et toi le tatoué l'ancien Légionnaire
Tu survivras longtemps sans visage sans yeux
Roule au loin roule train des dernières lueurs
Les soldats assoupis que ta danse secoue
Laissent pencher leur front et fléchissent le cou
- 20 Cela sent le tabac la laine et la sueur
Comment vous regarder sans voir vos destinées
Fiancés de la terre et promis des douleurs
La veilleuse vous fait de la couleur des pleurs
Vous bougez vaguement vos jambes condamnées
- 25 Vous étirez vos bras vous retrouvez le jour
Arrêt brusque et quelqu'un crie Au jus là-dedans
Vous baillez Vous avez une bouche et des dents
Et le caporal chante Au pont de Minaucourt⁴⁹
Déjà la pierre pense où votre nom s'inscrit
- 30 Déjà vous n'êtes plus qu'un mot d'or sur nos places
Déjà le souvenir de vos amours s'efface
Déjà vous n'êtes plus que pour avoir péri.

Louis Aragon, « La guerre, et ce qui s'ensuivit », in *Le Roman Inachevé*.

© Éditions Gallimard.

« Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ».

www.gallimard.fr

47. *Entonnoirs* : cratères causés par l'explosion des obus.

48. *Manille* : jeu de cartes.

49. Premiers mots d'une chanson dont les paroles ont été inventées par un soldat en 1914 et qui évoque une tranchée, dans un lieu qui fut particulièrement meurtrier. C'est sur la commune de Minaucourt que se trouve actuellement la nécropole nationale où ont été inhumés 21 319 soldats.



Questions de lecture analytique

- 1 Observez la versification : strophes, vers, rimes ; quelle conclusion en tirez-vous ?
- 2 Étudiez la progression du texte en montrant comment le poète passe sans cesse d'une époque à l'autre, tout en suivant le voyage du train.
- 3 Étudiez l'énonciation : qui parle ? à qui ? Observez le jeu des pronoms personnels : quels sont les effets produits ?
- 4 Étudiez précisément l'emploi des temps : comment servent-ils l'intention du poète ?
- 5 Comment sont évoqués les soldats et le voyage ?
- 6 Quelle image de la mort nous donne ce texte ?



Éléments de réponse

- 1 Ce poème est écrit de **manière régulière, en quatrains d'alexandrins à rimes embrassées (ABBA)**. On peut même remarquer qu'Aragon respecte une règle classique de la versification française, l'alternance entre les rimes féminines (celles qui se terminent par un e muet) et masculines (se terminant par une consonne ou une voyelle autre que e), à une exception près (v.18-19 : secoue / cou). Les alexandrins sont aussi réguliers pour leur grande majorité, avec une césure plus ou moins marquée à l'hémistiche.

Il n'y a **pas de ponctuation** dans ce texte, ce qui est devenu une pratique courante dans la poésie du XX^e siècle depuis Apollinaire qui, en 1913, a fait paraître son recueil *Alcools* sans aucune ponctuation.

Aragon a donc choisi la régularité dans un certain classicisme : il semble privilégier, dans l'ensemble du recueil *Le roman inachevé*, **le lyrisme de l'émotion, la nostalgie parfois amère du retour sur le passé**, thématique qui correspond moins à des recherches complexes de versification. Le poète veut partager son émotion dans une forme plutôt simple et accessible. De plus, la régularité de la forme est particulièrement bien adaptée à ce poème qui évoque un long voyage de nuit en train et peut ainsi reproduire le bruit régulier et le bercement du train.

- 2 Aragon construit son texte avec beaucoup d'attention, en mêlant les époques, tout en suivant les étapes du voyage.
 - ▶ Strophes 1 et 2 : c'est **le départ du train** vers une destination connue (« la ligne de feu ») mais floue (« Dieu sait pour où », « là-bas », « vers l'est »).
 - ▶ Strophes 3 et 4 : **projection dans le futur** (« Tu n'en reviendras pas »), qui évoque la mort des soldats du wagon.
 - ▶ Strophes 5 à 7 : **retour sur le voyage au présent** : le sommeil des soldats (strophe 5) et le réveil (strophe 7). Mais **la strophe 6 est**

très particulière puisque, tout en restant au présent, elle envisage déjà la mort de ces hommes (« voir vos destinées », « vos jambes condamnées »).

- Strophe 8 : elle sert de conclusion magistrale au poème en brisant brusquement le voyage pour un saut dans le temps jusqu'au présent de l'écriture, au-delà encore de la mort des soldats : le poète mêle présent et futur par l'anaphore de « déjà ».

La progression du texte est donc particulièrement évocatrice puisqu'elle permet de mêler une vision très concrète de ce wagon de soldats et la prescience de la mort atroce qui les attend ; cette alternance renforce encore la tonalité tragique et pathétique du poème.

- ③ Le poète s'exprime ici directement puisqu'il raconte un souvenir qu'il a vécu ; en revanche, il emploie très peu le pronom *Je* (seulement aux vers 10 et 11) préférant le pronom *nous* (v. 5 et 6) et le pronom *on* (v. 1 et 2), qui expriment le collectif et sa solidarité avec « la cargaison de chair » de tous ces soldats qui montent au front. On peut remarquer cependant que cette solidarité et cette communauté de destins (exprimées par les pronoms *on* et *nous*) disparaissent totalement du texte à partir de la strophe 3, quand Aragon évoque la mort future de ses compagnons de wagon : il ne peut plus y avoir de solidarité ni de communauté puisqu'il sait qu'il sera le seul survivant de ce compartiment... La seule 1^{ère} personne du pluriel que l'on trouve à la fin du texte (v.30, « sur nos places ») n'évoque plus le groupe des soldats, mais au contraire la communauté de ceux qui sont revenus et sont bien vivants en 1956.

La question de savoir à qui s'adresse le poète est plus complexe, car il a dans le texte plusieurs interlocuteurs.

- D'abord le lecteur (v. 5 « Voyez ») qu'il apostrophe directement, à l'impératif, d'une façon assez brutale renforcée par le contre-rejet. Il lui demande de voir la scène, de se la représenter, pour ne pas rester dans un récit abstrait, mais être touché lui aussi par l'horreur du destin des soldats.
- Dans la majeure partie du texte, la 2^{ème} personne s'adresse aux soldats, soit collectivement par le *vous*, soit individuellement par le *tu*. Ce procédé rend la scène totalement présente autant pour le locuteur que pour le lecteur, qui a aussi l'impression de s'adresser à ces soldats. Pour le poète, c'est une façon très forte de revivre la scène à une quarantaine d'années de distance, de recréer avec ses camarades un lien rompu par la mort. Mais c'est surtout pour lui un moyen de lutter contre l'oubli, de faire revivre ces morts, de leur rendre hommage. S'adresser à eux directement, c'est leur adresser une parole vivante et non pas seulement « un mot d'or » qui les fige dans « la pierre ».
- Le dernier interlocuteur du poète, à la strophe 5, est le train lui-même (« Roule au loin roule train »), et c'est donc la seule strophe où les

soldats sont désignés à la 3^{ème} personne du pluriel. Cette apostrophe au train qui le personnifie lui donne alors un statut particulier : il se transforme en une sorte de figure du destin (« train des dernières lueurs ») qui entraîne inexorablement les soldats endormis vers la mort.

Toutes ces variations dans l'énonciation et cette diversité d'interlocuteurs sont encore une façon pour Aragon de transmettre son émotion et de toucher son lecteur.

- ④ Dans ce poème, Aragon mêle les temps de façon très subtile car il superpose des époques différentes.
 - ▶ Nous trouvons d'abord le **présent du voyage en train**, qui est donc une actualisation du passé de la guerre, dans les strophes 1, 2, 5 et 6. Le poète revit absolument cette scène et utilise même le futur (« On glissera ») qui correspond aux heures à venir du voyage.
 - ▶ Mais Aragon se situe aussi **en 1956, présent de l'écriture du texte** qui est celui de la dernière strophe (« vous n'êtes plus », « s'efface »). De ce présent, il se retourne sur son expérience passée de médecin des tranchées qui a vu mourir ses camarades, d'où les passés composés des strophes 3 et 4 : « j'ai vu », « j'ai déchiré », « a coupé ». Le dernier vers pousse cette distorsion temporelle à son paroxysme, dans une antithèse saisissante où la mort anéantit la vie : « Déjà vous n'êtes plus que pour avoir péri » ; la seule existence (« vous êtes ») qui reste à ces soldats, c'est celle de leur mort passée (« avoir péri »).
 - ▶ C'est ce point de vue de 1956 qui lui donne donc la prescience de ce que vont devenir les soldats de ce train, d'où l'emploi terrible du **futur** (« Tu n'en reviendras pas ») : ce futur par rapport au présent du voyage sonne comme une destinée sans appel, d'autant qu'il est sanctionné par le passé composé qui lui donne toute sa réalité effective. La mort est déjà présente dans la vie qui n'est plus qu'une illusion éphémère, ce que soulignent l'anaphore de « déjà » dans la dernière strophe et tous les mots de la strophe 6 qui pressentent le futur : « fiancés de la terre », « promis des douleurs », « jambes condamnées ».
- ⑤ Aragon évoque les soldats **de façon très concrète et physique**, en mentionnant à plusieurs reprises des parties du corps : « front », « cou », « bras », « jambes », « une bouche et des dents ». Il n'y a aucune idéalisation dans l'évocation, ce ne sont pas des héros mais des hommes ordinaires, des « bonshommes » en train de dormir, secoués dans un train, dont le poète souligne certains détails triviaux (« Cela sent le tabac la laine et la sueur », « Vous baillez ») ou même comiques au vu de la gravité du texte (« Pour une fois qu'il avait un jeu du tonnerre ») : tout cela leur donne un poids d'humanité très fort, qui peut toucher le lecteur, même celui qui n'a jamais connu la guerre. En insistant sur les détails physiques, Aragon montre aussi de façon plus cruelle que les soldats, qui n'ont d'ailleurs pas de nom, ne sont qu'une « cargaison de chair », de la **chair à canon** selon l'expression consacrée : il rejoint ainsi la condamnation de la guerre

comme « boucherie héroïque » selon Voltaire (*Candide*) ou « abattoir international en folie » selon Céline (*Voyage au bout de la nuit*). Si le poète confère une telle incarnation aux soldats qu'il a côtoyés, c'est aussi pour opposer leur présence physique d'hommes bien vivants à ce que la guerre va faire d'eux, c'est-à-dire de simples noms sur un monument, « un mot d'or sur nos places », un « souvenir » qui « s'efface »...

Pour donner plus de poids encore à sa dénonciation, il évoque précisément **trois figures de soldats**, anonymes mais caractérisés chacun par un détail : le jeune homme « qui courai[t] les filles », le « vieux joueur de manille », « le tatoué l'ancien Légionnaire » ; il unit ainsi jeunes et vieux, militaire de carrière ou « bleus », dans une même destinée cruelle soulignée par le refrain « Tu n'en reviendras pas », et montre que la guerre est absurde et cruelle, frappant aveuglément sans tenir compte ni de l'amour, ni de l'âge, ni du pacifisme, ni même du courage ou de l'expérience.

Le voyage est également évoqué de façon suggestive, par des détails concrets : « que ta danse secoue », « la veilleuse », « Arrêt brusque ». Le mouvement du train scande tout le poème, par le champ lexical (« marche », « roule », « danse »), par le polyptote* du verbe rouler (« roulons », « roule ») mais aussi par le rythme régulier des alexandrins. Le vers 17 imite précisément le mouvement et le bruit du train, par le rythme 3/3 dont les accents tombent sur les mêmes sonorités : « Roule au loin / roule train » ; de la même façon, le rythme disloqué du vers 26 mime l'arrêt saccadé du train : « Arrêt brus/que et quelqu'un crie /Au jus là-dedans » (3/4/5). Le lecteur, aidé par les rythmes et les sonorités du texte, peut donc s'imaginer facilement ce voyage et même en ressentir les impressions (bruits, mouvements, odeurs).

- 6 La mort est évoquée aussi dans toute son **horreur concrète**, dans ses atteintes au corps qu'elle disloque et détruit. Aragon montre les blessures horribles qu'il a vues en tant que médecin sur le front : « les gangrènes », « le cœur à nu » du jeune homme, le corps « coupé par le travers en deux » du vieux joueur, le Légionnaire « sans visage et sans yeux » ; les détails physiques qui, dans la question précédente, servaient à évoquer la vie suggèrent au contraire ici les supplices causés par la guerre au corps des soldats, « promis des douleurs ». Même la vision des cadavres en décomposition ne nous est pas épargnée au vers 8 (« Au long pourrissement des entonnoirs noyés ») dont la lenteur et les sonorités graves accentuent le caractère morbide.

Mais ce qui rend le texte particulièrement frappant, c'est que la mort est présente sans cesse, au cœur même de la vie (on l'a déjà vu à la question 4) : la destination finale des soldats est claire dès le début (v. 7 et 8), scandée par le refrain. Dans les strophes 5 et 6, le voyage dans la nuit prend des allures fantomatiques et rejoint le « mauvais rêve » du vers 1 : le train personnifié devient « train des dernières lueurs » ; les soldats assoupis qui « laissent pencher leur front et fléchissent

le cou » ont déjà des attitudes de morts, et l'éclairage blafard de la veilleuse les transforme en morts vivants « de la couleur des pleurs » ; et ce n'est pas sans raison que le poète fait rimer « destinées / condamnées ». La double image du vers 22, « Fiancés de la terre et promis des douleurs » unit pathétiquement la mort à la vie en jouant sur la thématique du mariage, ordinairement promesse de vie, qui se transforme ici en promesse de mort.

Aragon crée tout un **système d'échos** très subtils qui montrent à la relecture comment la mort rôde partout dans le texte : le « cœur à nu » du jeune homme est le même que celui qu'il offrirait à toutes les filles et qui sera d'ailleurs repris dans l'image des « fiancés » et « le souvenir de vos amours » (v. 31) ; « le jeu du tonnerre » du vieux joueur fait écho dans un humour grinçant au tonnerre de l'obus qui va le couper en deux, et il était annoncé dès le vers 3 qui prévenait déjà que « ça commence à n'être plus du jeu » ; enfin la chanson du caporal au vers 28 évoque précisément la nécropole nationale de Minaucourt et son monument où « la pierre pense » déjà au nom des morts, d'où la transition brutale de la dernière strophe. Le corps de soldats n'est déjà plus qu'une « cargaison de chair » de boucherie au v. 6, puis devient « terre » et enfin « pierre », pour s'effacer définitivement, dans un processus de déshumanisation totale. Il est souligné cruellement par la personnification de la pierre qui hérite de la pensée, caractéristique humaine, alors que les soldats ne sont plus rien, ne sont plus sujet que du verbe au passé « avoir péri ». Les rimes de cette dernière strophe montrent bien l'hypocrisie de la nation qui croit racheter la mort de ces millions d'hommes par un beau monument, alors qu'ils n'ont même pas eu le temps de vivre et sont de toute façon promis à l'oubli : « s'inscrit / péri », « nos places / s'efface ».



Exercice autocorrectif n° 1 : Entraînement à l'oral

- 1 À partir des réponses aux questions ci-dessus, bâtissez un plan de lecture analytique répondant à la problématique suivante :

Comment Aragon exprime-t-il sa révolte contre la guerre dans ce texte ?

- 2 Rédigez une introduction et une conclusion à votre lecture.

► Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 1 à la fin du chapitre.

2. Lecture complémentaire : Apollinaire, « Ombre »

Le poète Guillaume Apollinaire (1880-1918) s'engage en 1914 et est blessé d'un éclat d'obus à la tête en 1916. Affaibli par cette blessure, il meurt de la grippe espagnole en 1918. Le recueil *Calligrammes* regroupe

des poèmes écrits entre 1913 et 1916, et est dédié à un de ses amis tué au combat. Le poème « Ombre », écrit en vers libres, sans ponctuation, évoque le souvenir de ses compagnons disparus.



Ombre

Vous voilà de nouveau près de moi
Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre
L'olive du temps
Souvenirs qui n'en faites plus qu'un
Comme cent fourrures ne font qu'un manteau
Comme ces milliers de blessures ne font qu'un article de journal
Apparence impalpable et sombre qui avez pris
La forme changeante de mon ombre
Un Indien à l'affût pendant l'éternité
Ombre vous rampez près de moi
Mais vous ne m'entendez plus
Vous ne connaîtrez plus les poèmes divins que je chante
Tandis que moi je vous entends je vous vois encore
Destinées
Ombre multiple que le soleil vous garde
Vous qui m'aimez assez pour ne jamais me quitter
Et qui dansez au soleil sans faire de poussière
Ombre encre du soleil
Écriture de ma lumière
Caisson de regrets
Un dieu qui s'humilie

Guillaume Apollinaire, « Ombre », recueilli dans « Etendards », in *Calligrammes*.

© Éditions GALLIMARD. « Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés.

Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ». www.gallimard.fr



Exercice autocorrectif n° 2 :

En comparant ce poème avec celui d'Aragon et en observant les différents sens du mot « ombre », montrez comment Apollinaire fait mémoire de ses camarades victimes de la guerre.

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 2 à la fin du chapitre.

3. Document iconographique : Otto Dix, « Danse des morts »

Otto Dix (1891-1969), peintre et graveur allemand, s'engage en 1914 comme artilleur. Traumatisé par cette expérience, il réalise en 1924 un cycle d'eaux-fortes intitulé *Der Krieg (La Guerre)*, à partir de dessins qu'il a réalisés au front. Dans un style expressionniste, il montre dans des visions de cauchemar l'horreur de la guerre et de la mort, les corps

mutilés et décomposés des soldats. Son œuvre sera en partie détruite par les autorités nazies, qui le feront figurer à l'exposition des « arts dégénérés ».



Otto Dix, *Danse macabre année 17*. (C) BPK, Berlin, Dist. RMN/Volker-H. Schneider.
© Adagp, Paris 2011.



Exercice autocorrectif n° 3 :

Comment Otto Dix exprime-t-il ici sa révolte devant la guerre ? Observez la lumière, la composition de la gravure ainsi que l'effet qu'elle produit.

► Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 3 à la fin du chapitre.

B

L'engagement des poètes sous l'Occupation

Beaucoup d'écrivains français marquent leurs distances par rapport au régime de Pétain et à l'occupant allemand. Certains même participent à la Résistance par leur plume ou en s'engageant dans des réseaux (Aragon, Éluard, Desnos, Camus, Malraux, Char...). En 1941, est fondé le Comité National des Écrivains (C.N.E.) rassemblant les intellectuels voulant s'opposer à Vichy ; en liaison avec cet organisme sont fondées une revue clandestine, *Les Lettres françaises* et une maison d'édition clandestine aussi, les *Éditions de Minuit* (fondées par Jean Bruller, alias Vercors et Pierre de Lescure), pour ne pas publier chez des maisons d'édition soumises à la censure allemande. Grâce à une poignée d'imprimeurs courageux qui risquent leur vie, elles publieront une vingtaine de plaquettes pendant l'Occupation, par exemple *Le silence de la mer* de Vercors en 1942, *Le cahier noir*, de François Mauriac en août 1943 *Le musée Grévin* d'Aragon en septembre...

Le 14 juillet 1943, « jour de la liberté opprimée » comme le dit Paul Éluard dans sa présentation, les Editions de Minuit font paraître *L'Honneur des poètes*, recueil de poèmes de résistance auquel participent entre autres Pierre Emmanuel, Éluard, Desnos, Guillevic, Ponge... Voici quelques phrases extraites de la présentation d'Éluard :

« c'est vers l'action que les poètes à la vue immense sont, un jour ou l'autre, entraînés. Leur pouvoir sur les mots étant absolu, leur poésie ne saurait jamais être diminuée par le contact plus ou moins rude du monde extérieur. La lutte ne peut que leur rendre des forces. [...] Devant le péril aujourd'hui couru par l'homme, des poètes nous sont venus de tous les points de l'horizon français. Une fois de plus la poésie mise au défi se regroupe, retrouve un sens précis à sa violence latente, crie, accuse, espère. »

Lecture analytique n° 4 : Desnos, « Ce cœur qui haïssait la guerre »



Robert Desnos (1900-1945) se passionne au début de sa carrière littéraire pour les pratiques surréalistes de l'écriture automatique ou du sommeil hypnotique, et nombre de poèmes de son recueil *Destinée arbitraire* témoignent de cette période. Mais Desnos rompt avec le Surréalisme en 1930, en refusant d'adhérer comme le font Breton, Aragon ou Éluard, au parti communiste. Il devient réalisateur d'émissions radiophoniques, tout en écrivant des poèmes (en particulier des poèmes pour enfants, *Chantefables*), des chansons ou des scénarios de films. En 1936, il adhère au *Comité de vigilance des Intellectuels antifascistes* et abandonne son pacifisme pour être mobilisé en 1939. Sous l'Occupation, il entre dans

la Résistance en transmettant des renseignements et en fabriquant de faux papiers pour des résistants ou des Juifs. Il écrit de nombreux poèmes où il exprime sa révolte contre le nazisme et la guerre et son appel à la liberté, dans un recueil comme *État de veille*. Arrêté par la Gestapo en février 1944, il meurt du typhus au camp de Térézin en juin 1945.

Ce texte « Ce cœur qui haïssait la guerre ... », que Desnos signa du nom de Pierre Andier, parut le 14 juillet 1943 dans *L'honneur des poètes* aux Éditions de Minuit clandestines. Après la mort de Desnos, il a été regroupé avec d'autres poèmes dans le recueil *Destinée arbitraire* (1975).

Il est écrit en **versets** : d'origine biblique, ce sont des vers libres assez longs, dont on marque le début par une rentrée à droite.



Lisez le texte ci-dessous puis écoutez sa lecture sur votre CD audio.

- Ce cœur qui haïssait la guerre voilà qu'il bat pour le combat et la bataille !
Ce cœur qui ne battait plus qu'au rythme des marées, à celui des
saisons, à celui des heures du jour et de la nuit,
Voilà qu'il se gonfle et qu'il envoie dans les veines un sang brûlant de
salpêtre⁵⁰ et de haine
Et qu'il mène un tel bruit dans la cervelle que les oreilles en sifflent
5 Et qu'il n'est pas possible que ce bruit ne se répande pas dans la ville
et la campagne
Comme le son d'une cloche appelant à l'émeute et au combat.
Écoutez, je l'entends qui me revient renvoyé par les échos.
Mais non, c'est le bruit d'autres cœurs, de millions d'autres cœurs
battant comme le mien à travers la France.
Ils battent au même rythme pour la même besogne tous ces cœurs,
10 Leur bruit est celui de la mer à l'assaut des falaises
Et tout ce sang porte dans les millions de cervelles un même mot
d'ordre :
Révolte contre Hitler et mort à ses partisans !
Pourtant ce cœur haïssait la guerre et battait au rythme des saisons,
Mais un seul mot : Liberté a suffi à réveiller de vieilles colères
15 Et des millions de Français se préparent dans l'ombre à la besogne
que l'aube proche leur imposera.
Car ces cœurs qui haïssaient la guerre battaient pour la liberté au
rythme même des saisons et des marées, du jour et de la nuit.

Robert Desnos, « L'honneur des poètes », in *Destinée arbitraire*⁵¹. © Éditions GALLIMARD.

« Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés.

Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation
individuelle et privée est interdite ». www.gallimard.fr

50. *Salpêtre* : nom habituel du nitrate qui rentre dans la composition des explosifs.

51. Poésie Gallimard, 1975, pp. 224-225.



Questions de lecture analytique

- 1 Étudiez la progression du texte : quelles en sont les principales étapes ? Montrez comment Desnos expose ses propres contradictions et les résout.
- 2 Observez les répétitions et les anaphores : quels effets produisent-elles ?
- 3 Étudiez l'emploi que fait le poète du mot *cœur* : quels sont les effets produits ?
- 4 En quoi ce poème est-il lyrique ? Observez l'énonciation, l'expression des sentiments.
- 5 Par quels procédés le poète appelle-t-il au combat ?
- 6 Relevez des procédés rythmiques et sonores intéressants et commentez leurs effets.



Éléments de réponse

- 1 Le poème est clairement scandé par des connecteurs logiques très forts :
 - « **Mais non** » exprime un véritable tournant dans le texte, d'autant qu'il se situe **exactement au milieu** : « ce cœur » du début du texte est maintenant relayé par « d'autres cœurs, de[s] millions d'autres cœurs ». Desnos montre ainsi que sa révolte individuelle est partagée par beaucoup d'autres, et que de son propre cas, on passe à « la France » et aux « millions de Français ». Avec ce tournant, **le poème évolue d'un lyrisme individuel à un lyrisme collectif, celui de tout un peuple**.
 - La dernière étape du poème est encore nettement marquée par le « **Pourtant** » du vers 13, qui va être précisé ensuite de façon très argumentative par « Mais » et « Car ». C'est à ce moment que **se résolvent les contradictions du poète**.

En effet, Desnos **est pris entre sa haine de la guerre et son désir de lutte contre l'oppression**. Cette contradiction se noue d'abord dans le système des temps, opposant **l'imparfait de la profession de foi pacifiste** (« Ce cœur qui haïssait la guerre », « battait au rythme des saisons »...) et **le présent du combat** introduit par le présentatif « voilà que », marquant un changement brutal. Le champ lexical de la nature (« marées, saisons, jour, nuit ») associé à la paix est également en opposition avec celui de la haine et de la violence (« sang », « salpêtre », « haine », « mort... »).

Mais **cette contradiction se résout dans la dernière partie du poème**, à travers le mot « Liberté », mis en valeur par la ponctuation et la majuscule, car cette liberté à elle seule justifie tous les combats. Il ne s'agit pas d'un reniement du pacifisme, mais au contraire d'une

lutte au nom de la valeur qui en était déjà le fondement, la liberté.

Le dernier verset (qui est aussi le plus long) annule ainsi de façon magistrale les oppositions en reprenant les versets 1 et 2 : le dilemme individuel (« Ce cœur qui haïssait... ») est résolu dans la lutte collective (« ces cœurs qui haïssaient... »). La liberté placée au centre du verset permet d'unir ce qui était posé comme contraire dans les premiers versets (lutte violente ≠ pacifisme et nature), puisqu'à travers elle et le combat pour elle, les cœurs retrouvent le rythme vital et naturel et peuvent continuer, malgré le choix du combat, à battre « au rythme même des saisons et des marées, du jour et de la nuit » (cf. vers 2) ; de plus, l'emploi de l'imparfait (« battaient pour la liberté ») souligne bien que la liberté est la valeur primordiale qui unit l'aspiration à la paix et la finalité du combat.

On peut remarquer que le procédé de ponctuation des deux-points qui isole un mot est déjà utilisé plus haut pour exprimer le « mot d'ordre » de la lutte dans le verset le plus court du texte et le plus violent : « Révolte contre Hitler et mort à ses partisans ! ». Ce parallélisme dans la formulation peut suggérer que les deux se rejoignent, que le mot d'ordre de la lutte est bien sous-tendu par le mot liberté, ce qui contribue encore à annuler les contradictions du début du texte.

- 2 Ce poème est remarquable par ses répétitions ; outre celle du mot *cœur* que nous étudierons ensuite, nous trouvons des expressions entières placées en *anaphore au début des versets* comme « Ce cœur qui... » devenant « ces cœurs qui... », ou encore la construction grammaticale « Et qu'il... » qui scande les versets 3 à 5 : ce procédé donne *un rythme très particulier au poème, comme une sorte d'incantation évoquant le caractère sacré du verset, ou d'appel martelé qui rappelle justement le battement d'un cœur*. Beaucoup de mots comme « guerre », « rythme », « saisons », « besoin », « combat », « liberté » contribuent à scander le texte de façon systématique, évoquant le son lancinant de la « cloche appelant à l'émeute et au combat ».

Nous trouvons même dans ce texte un polyptote* du *verbe battre* : « bat », « battait », « battent », « battant », « battaient », qui est encore renforcé par les deux mots dérivés « combat » et « bataille ». Desnos joue aussi sur le double emploi de ce verbe : battre / se battre, qui souligne encore que ce combat est aussi vital que le battement du cœur. En martelant les mêmes termes, le poète donne plus de force aux mots, les grave dans les esprits et les mémoires.

Beaucoup de répétitions passent du singulier au pluriel ou au collectif : « cervelle » (v. 4 et 11) ; « bruit » (v. 4) qui devient « bruit d'autres cœurs » et « leur bruit » ; « un sang » devient « tout ce sang » ; dans le même ordre d'idée, « millions » est répété 3 fois, ainsi que « même » : toutes ces répétitions rendent manifeste l'union entre tous, la propagation inexorable de la révolte et traduisent le pouvoir d'un combat collectif.

- ③ Le mot *cœur* constitue le centre vital du poème et revient sept fois ; nous pouvons nous demander quelles sont les différentes connotations de ce mot, et comment elles sont évoquées dans ce texte.

Le cœur est d'abord *l'organe vital* par excellence, qui irrigue tout le corps, ce que transcrit notre texte par le polyptote du battement (voir question 2) et le champ lexical physiologique (« veines », « sang », « cervelle », « oreilles »). Desnos suggère ainsi que le sujet qu'il traite et l'appel qu'il lance sont de l'ordre du vital.

Ensuite, symboliquement, le cœur est *le plus intime de la personne humaine*, le siège des sentiments, souvent synonyme d'amour ou encore de courage (même racine étymologique). Ici, « ce cœur » désigne *le poète lui-même, avec ses sentiments, ses aspirations, ses tensions* ; en rejoignant des « millions d'autres cœurs », il devient le porte-parole de tout le peuple français.

Enfin, le cœur symbole de vie s'élargit ici à une *dimension cosmique*, universelle en s'unissant « au rythme des marées, à celui des saisons, à celui des heures du jour et de la nuit » ou à « la mer » ; par cet élargissement, Desnos montre une nouvelle fois l'ampleur de la lutte, mais lui donne aussi une valeur de combat primordial de la vie contre la mort.

Ce texte nous dévoile donc particulièrement bien comment le poète sait faire résonner chez le lecteur tous les sens, les significations symboliques et les connotations d'un mot, pour lui redonner tout son pouvoir.

- ④ Ce poème est lyrique dans la mesure où l'auteur exprime ses *sentiments personnels*. Cependant il fait preuve d'un lyrisme un peu particulier car la 1^{ère} personne du singulier est peu présente, seulement aux versets 7 et 8 (« je », « me », « mien ») ; le poète s'incarne ici dans « ce cœur », qui est beaucoup plus général, et qui peut même être celui du lecteur. Il exprime *des sentiments personnels* comme la « haine », la « colère », de façon forte *à travers la ponctuation affective* qui traduit son émotion (points d'exclamation) ou *par le rythme* très suggestif du texte. Toutefois, il ne veut pas se limiter à un lyrisme exclusivement personnel, mais atteindre au contraire *une dimension collective* et montrer que ses sentiments rejoignent ceux de millions d'autres (« je l'entends qui me revient renvoyé par les échos »), d'où l'emploi, non pas du *Je* mais de « ce cœur » relayé par « ces cœurs ».

- ⑤ Ce poème appartient à la *littérature engagée*, celle qui s'engage dans la réalité de son époque et défend une cause, prend parti, attaque, condamne... Ici, on est en présence d'un appel à la résistance et à la lutte contre l'occupant et l'idéologie nazis, ce qui explique qu'il n'ait pu paraître que clandestinement. Desnos use de différents moyens et procédés pour obtenir l'adhésion de son lecteur et le pousser à l'action.

- **La forme du texte** : le choix du verset confère au poème une solennité, un caractère quasiment sacré (ici, c'est la liberté qui prend la place de la divinité) qui exalte le lecteur. De même, les répétitions et les anaphores, créent un martèlement, un appel opiniâtre qui oblige à répondre.

- **La dimension collective** : Desnos veut montrer à tous ceux qui se sont engagés dans la Résistance et travaillent « dans l'ombre », qu'ils ne restent pas seuls mais sont rejoints par « des millions » autour d'un « même mot d'ordre », d'où l'insistance sur les pluriels et le passage de « ce cœur » à « ces cœurs ». C'est la France tout entière qui est appelée, jusque dans les plus petits villages symbolisés par la cloche. Il fait même appel à la mémoire collective en évoquant les « vieilles colères » rappelant l'héritage républicain des Révolutions et les nombreuses rébellions du peuple français contre l'oppression (le recueil *L'honneur des Poètes* est paru à la date symbolique du 14 juillet, fête nationale et commémoration de la rébellion contre l'oppression avec la prise de la Bastille).
 - **L'amplification** : le poème utilise le registre épique en donnant à la lutte une dimension cosmique qui rejoint la nature tout entière ; le combat du peuple français contre l'occupant devient alors « celui de la mer à l'assaut des falaises », comme une puissance inexorable qui doit emporter l'adhésion de tous.
 - **L'appel à la responsabilité** : au verset 7, Desnos en s'adressant directement au lecteur à l'impératif (« Écoutez ») lui montre qu'il ne peut rester indifférent, qu'il doit écouter le message porté par le poème (d'où la répétition du mot « bruit »). Mais il ne suffit pas d'écouter et d'autres termes sont des appels clairs à l'engagement actif, comme « réveiller », « se préparent » et « besogne » (répété deux fois). Les valeurs pour lesquelles il faut lutter sont scandées comme un « mot d'ordre » ou un slogan dans une manifestation : « Révolte contre Hitler et mort à ses partisans ! », « Liberté ». Avec le polyptote du verbe battre, Desnos montre encore que cette lutte a pris un caractère vital.
 - **Message d'espoir** : Desnos affirme à son lecteur que la lutte n'est pas vaine, puisqu'elle repose sur la communion de tout un peuple. Par le jeu des temps, il donne foi en l'avenir en allant du passé au présent de l'entrée en résistance puis au futur du combat au verset 15 (« imposera »). Il joue également sur les connotations opposées de « l'ombre » et de « l'aube » : cette ombre symbolise les ténèbres de l'oppression nazie, mais elle laissera forcément place à la lumière de « l'aube proche », garante d'espoir.
- 6 **Remarque** : rappelez-vous que les remarques concernant le rythme et les sonorités doivent toujours intervenir comme soutien à vos interprétations à l'intérieur de votre explication (cf. réponse 6 du texte de Hugo).

L'étude du **rythme** paraît particulièrement essentielle dans ce poème qui est entièrement bâti sur le rythme cardiaque, pulsation vitale qui rejoint également dans le texte l'appel lancinant de la cloche ou celui du tambour. Le polyptote du verbe *battre*, déjà étudié, contribue évidemment à créer ce rythme, relayé par d'autres termes contenant aussi la syllabe -ba- ou au moins la lettre -b-, et qui sont souvent répétés (« combat », « bataille », « bruit », « besogne », « liberté »). La

pulsation cardiaque est évoquée également par les très nombreuses occurrences du **rythme binaire** : « le combat et la bataille », « à celui des saisons, à celui des heures », « du jour et de la nuit », « de salpêtre et de haine », « la ville et la campagne », « à l'émeute et au combat », « d'autres cœurs, de millions d'autres cœurs », « des saisons et des marées, du jour et de la nuit ».

De façon générale, on peut noter que les sonorités de ce texte sont plutôt dures et correspondent bien à la violence du message : on y trouve beaucoup d'occlusives, et en particulier de gutturales [k] et [g], faisant écho à *cœur* et *combat* qui constituent le centre du texte.

Le verset 1 est très intéressant à étudier : la deuxième partie est construite comme un alexandrin trimètre (« voilà qu'il **bat** pour le **combat** et la **bataille** ») avec les 3 accents portant sur le son -a- (présent à 6 reprises dans ce membre de phrase) ; tout est fait ici pour créer un effet de martèlement très fort pour appeler au combat.

De même, le verset 7 reproduit dans les sonorités l'écho qu'il évoque : « Écoutez / échos », « revient / renvoyé ».



Exercice autocorrectif n° 4 : Entraînement à l'oral

- 1 À partir des réponses aux questions ci-dessus, bâtissez un plan de lecture analytique répondant à la problématique suivante :

En quoi ce poème de Desnos est-il un texte engagé ?

D'autres questions possibles : est-ce un poème lyrique ? Comment Desnos rend-il son poème convaincant (efficace) ou qu'est-ce qui fait l'efficacité de ce poème ?

- 2 Rédigez une introduction et une conclusion à votre lecture.

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 4 à la fin du chapitre.



Entraînement à l'épreuve écrite : devoir autocorrectif type bac

Corpus de textes :

Texte A : P. Emmanuel, « Les dents serrées » (1943)

Texte B : R. Desnos, « Demain » (1942)

Texte C : P. Éluard, « Courage » (1942)

Texte A

Les dents serrées

Je hais. Ne me demandez pas ce que je hais
Il y a des mondes de mutisme entre les hommes
Et le ciel veule sur l'abîme, et le mépris
Des morts. Il y a des mots entrechoqués, des lèvres
Sans visage, se parjurant dans les ténèbres
Il y a l'air prostitué au mensonge, et la Voix
souillant jusqu'au secret de l'âme

mais il y a
le feu sanglant, la soif rageuse d'être libre
il y a des millions de sourds les dents serrées
il y a le sang qui commence à peine à couler
il y a la haine et c'est assez pour espérer.

Pierre Emmanuel, *L'honneur des poètes*.

Texte B

Demain

Âgé de cent mille ans, j'aurais encor la force
De t'attendre, ô demain pressenti par l'espoir.
Le temps, vieillard souffrant de multiples entorses,
Peut gémir : le matin est neuf, neuf est le soir.

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

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

Robert Desnos, « Demain », in *Destinée arbitraire*. © Éditions GALLIMARD.

« Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ». www.gallimard.fr

Texte C

Courage

Paris a froid Paris a faim
Paris ne mange plus de marrons dans la rue

Paris a mis de vieux vêtements de vieille
 Paris dort tout debout sans air dans le métro
 5 Plus de malheur encore est imposé aux pauvres
 Et la sagesse et la folie
 De Paris malheureux
 C'est l'air pur c'est le feu
 C'est la beauté c'est la bonté
 10 De ses travailleurs affamés
 Ne crie pas au secours Paris
 Tu es vivant d'une vie sans égale
 Et derrière la nudité
 De ta pâleur de ta maigreur
 15 Tout ce qui est humain se révèle en tes yeux
 Paris ma belle ville
 Fine comme une aiguille forte comme une épée
 Ingénue et savante
 Tu ne supportes pas l'injustice
 20 Pour toi c'est le seul désordre
 Tu vas te libérer Paris
 Paris tremblant comme une étoile
 Notre espoir survivant
 Tu vas te libérer de la fatigue et la boue
 25 Frères ayons du courage
 Nous qui ne sommes pas casqués
 Ni bottés ni gantés ni bien élevés
 Un rayon s'allume en nos veines
 Notre lumière nous revient
 30 Les meilleurs d'entre nous sont morts pour nous
 Et voici que leur sang retrouve notre cœur
 Et c'est de nouveau le matin un matin de Paris
 La pointe de la délivrance
 L'espace du printemps naissant
 35 La force idiote a le dessous
 Ces esclaves nos ennemis
 S'ils ont compris
 S'ils sont capables de comprendre
 Vont se lever.

Paul Éluard, « Courage » in *Au rendez-vous allemand*⁵²,
 © 1945, les Éditions de Minuit.

52. *Éditions de Minuit*, 1945



Questions (4 points)

Après avoir pris connaissance de l'ensemble des textes, vous répondrez d'abord aux questions suivantes :

- 1 Observez l'énonciation et commentez les choix opérés par les trois poètes ? (2 points)
- 2 Comment ces trois auteurs transmettent-ils leur espoir à leurs lecteurs ? (2 points)

Travail d'écriture (16 points)

Commentaire

Vous ferez ensuite le commentaire littéraire du texte de Desnos.



Corrigé du devoir autocorrectif

Questions

- 1 Les trois poètes emploient **la première personne** (*je* ou *nous*), pour montrer leur implication dans le poème et leur engagement dans la lutte. Desnos et Éluard ont recours au pluriel (*nous*) pour évoquer la collectivité des Français ou des Parisiens, dont ils font partie : ce pluriel souligne la communion secrète qui unit encore le pays face à l'occupant, et ravive l'espoir en un combat collectif pour la liberté.

P. Emmanuel emploie beaucoup **le pronom il impersonnel** à travers l'anaphore de « il y a » : cette expression, qui a force d'évidence incontestable, apporte beaucoup de véracité dans ses propos ; martelée dans la dernière strophe, elle montre que la lutte a commencé et qu'elle va réunir « des millions de sourds les dents serrées ».

Les trois poètes s'adressent directement à leur destinataire, à **la deuxième personne**, mais ce destinataire n'est pas le même dans les trois textes. Chez Pierre Emmanuel, il s'agit du lecteur apostrophé à l'impératif avec une certaine violence pour le faire réagir (« Ne me demandez pas »). Chez Desnos, c'est « demain » qui est interpellé, devenant ainsi une figure de l'espérance. Enfin, chez Éluard, Paris est personnifié et devient le destinataire du poème qui essaie de le reconforter (« Ne crie pas au secours ») et de lui redonner espoir (« Tu vas te libérer ») ; mais le poète s'adresse aussi à ses « Frères », les lecteurs, appelés au combat de nouveau à l'impératif : « ayons du courage ».

Avec habileté, les poètes jouent donc des différentes ressources de l'énonciation, pour toucher leurs lecteurs, les faire réagir et leur redonner espoir pour qu'ils s'engagent dans la lutte.

- ② Ces trois poèmes veulent transmettre l'espoir à leurs lecteurs et usent pour cela de différents procédés. Nous avons déjà vu dans la question précédente l'adresse directe au lecteur, à l'impératif, pour le faire réagir, et l'emploi du « nous » pour montrer l'élan collectif. Nous pouvons également remarquer que les termes « espoir » ou « espérer » sont présents dans les trois textes.

Les trois poètes emploient des réseaux d'images assez proches pour exprimer cet espoir, comme le champ lexical de la **lumière** que l'on retrouve chez Desnos (« lumière », « feu », « jour ») et Éluard (« rayon », « lumière », « feu », « étoile ») ; ces deux poètes utilisent la symbolique du **matin** qui met fin à la nuit : « le matin est neuf » et « guetter l'aurore » chez Desnos ; « c'est de nouveau le matin un matin de Paris » chez Éluard. Chez ce dernier et Emmanuel, l'espoir se fait plus combatif, et s'exprime à travers l'image du **sang**, à la fois symbole de vie et de combat : « leur sang retrouve notre cœur », « le feu sanglant », « le sang qui commence à peine à couler ». Les deux poètes communiquent leur espoir à travers leur désir de **liberté**, en évoquant « la pointe de la délivrance » (Éluard) et « la soif rageuse d'être libre » (Emmanuel).

Tous les trois construisent leur poème sur **l'opposition entre un présent négatif et malheureux et un avenir marqué par la lutte et l'espoir**. En effet, tous montrent la nuit, la misère, la peur qui semblent écraser la France ; mais ils y opposent des valeurs positives, « la splendeur du jour » chez Desnos, « la beauté », « la bonté », « tout ce qui est humain » chez Éluard, le désir de lutter pour la liberté chez Emmanuel. Ces oppositions proclament que la vie et l'espoir seront les plus forts, et les trois poèmes s'achèvent sur une note positive (« espérer » chez Emmanuel ; « nous vivons au présent » chez Desnos ; « vont se lever » chez Éluard).

Enfin les trois poètes communiquent leur espoir par **l'assurance** de leur parole : ils emploient le présent pour exprimer leur foi en la victoire : Emmanuel martèle l'anaphore « il y a » qui donne un caractère irréfutable à ses paroles ; chez Desnos, au dernier vers, futur et présent se rejoignent (« Qui **prouvera** qu'enfin nous **vivons** au présent ») ; quant à Éluard, il affirme ses certitudes « Tu es vivant », « Tu vas te libérer ».

Commentaire

■ Conseils méthodologiques

Ce poème est assez simple, dans sa forme (quatrains d'alexandrins), sa syntaxe et son vocabulaire. Il ne pose pas de problème de compréhension

et d'interprétation. Le titre vous invitait à être attentif au traitement du temps : quels temps verbaux sont employés ? quels adverbes de temps ? comment est figurée la marche du temps ? Ce titre et les questions préliminaires pouvaient vous guider pour construire une partie sur l'espoir. La date de composition vous amenait à voir aussi dans ce texte un appel à la Résistance, dont il fallait étudier les moyens. N'oubliez pas d'être toujours attentif au plan du texte (sa progression), au jeu des vers et des rimes, à l'effet que le texte produit sur vous (comment vous fait-il réagir ? quelle émotion suscite-t-il en vous ?) et aux moyens mis en œuvre pour y parvenir.

Plan proposé :

I. Un temps perturbé

1. Le poids du passé
2. Le temps de la veille

II. Un temps de résistance

1. Le courage tenace
2. La force collective

III. Un temps d'espoir

1. La mise en valeur de « demain »
2. Étude du plan du texte
3. Les oppositions

Proposition de devoir rédigé

Le poète Robert Desnos a choisi de renoncer au pacifisme pour lutter contre l'oppression nazie : sous l'Occupation, il entre dans la Résistance et écrit de nombreux poèmes où il exprime sa révolte contre le nazisme et la guerre et son appel à la liberté. Dans le poème intitulé « Demain », paru dans *État de veille* en 1942, il veut transmettre son espoir à ses lecteurs. Nous verrons tout d'abord comment le poète utilise le thème du temps, en évoquant, malgré le poids du passé, puis le présent courageux de la Résistance, pour susciter l'espoir dans l'avenir.

Dans ce poème centré sur le temps, le fonctionnement de celui-ci paraît perturbé, car **le passé prend un poids accablant**. N'oublions pas que la France vient de subir une défaite et que l'occupation allemande se fait de plus en plus lourde et cruelle depuis deux ans. Le passé semble alors se développer de façon monstrueuse et prendre toute la place dans le déroulement du temps : c'est le sens de l'hyperbole du premier vers où le poète se sent « âgé de cent mille ans », comme accablé d'années. Dans la deuxième strophe, également, se fait sentir la pesanteur de la situation qui dure « depuis **trop** de mois ». De même, la personnification du temps, qui le transforme en figure allégorique, en fait un « vieillard »

dont les « multiples entorses » l'empêchent de marcher droit et même d'avancer, **comme si le temps s'était bloqué dans cette noire période de l'Occupation**. On peut se demander également si ce « vieillard souffrant » ne constitue pas une allusion au Maréchal Pétain, homme du passé et de la défaite, qui contribue à maintenir la France dans son passé en « gémi[ssant] » et à l'empêcher d'avancer vers l'avenir. Cette pesanteur et ce blocage du temps s'expriment aussi à travers le martèlement de la syllabe **[an]** dans les trois premiers vers évoquant le piétinement du temps.

Dans ce temps perturbé, l'aujourd'hui semble ne plus exister puisqu'il est dévoré, nié par le passé : c'est le sens de la belle expression de la deuxième strophe « nous vivons à la veille » – qui s'opposera au dernier vers, quand le cours du temps sera rétabli : « nous vivons au présent ». Cette formule mettant en oxymore le présent et le passé montre que **la résignation passive au régime nazi et à la défaite serait une négation de la vie, une vie entièrement déterminée par le passé**, sans « présent » ni « demain ». Desnos montre bien que la vie sous l'Occupation, « à la veille », n'est pas une vie en employant des termes marqués par la négativité, voire la mort : « à voix basse », « éteint », « perdu » : comme le temps, la parole opprimée et étouffée a du mal à circuler et à avancer. L'allusion au « jeu » suggère également que la vie est totalement dépourvue de sens et se voit livrée au hasard. Le terme « veille » entraîne aussi **le motif de l'obscurité**, évoqué dans la dernière strophe par l'expression « du fond de la nuit » : le temps arrêté au passé semble empêcher également l'arrivée du jour et obliger les hommes à vivre dans une nuit perpétuelle. Mais Desnos joue sur les différents sens du mot : « la veille », c'est le jour précédent, donc **le passé, mais c'est aussi le fait de veiller, donc la vigilance tournée vers l'avenir et l'appel à la Résistance**.

Face au présent sombre et accablant, Desnos montre le courage et la ténacité de ceux qui vivent « à la veille », c'est-à-dire en « état de veille » comme le dit le titre du recueil.

Entre les vers 5 et 6, le terme « veille » change de nature et de sens et passe d'un complément de temps tourné vers le passé (« à la veille ») à un verbe orienté vers l'avenir (« nous veillons »). Au « fond de la nuit », **nombreux sont ceux qui refusent de se résigner à l'obscurité et surtout de s'endormir** (« nous ne dormons pas ») et Desnos évoque leur action à travers le champ lexical de la vigilance : « attendre », « veillons », « gardons », « tendons l'oreille », « témoignons », « guetter » ; nous pouvons remarquer l'importance des verbes d'action, opposés aux gémissements du vieillard (v. 5) ou au bruit « éteint et perdu ». Ces hommes qui « gard[ent] la lumière et le feu » retrouvent symboliquement le rôle sacré des Vestales de l'Antiquité, prêtresses chargées de veiller sur le foyer représentant la vie de la cité : dans le texte de Desnos, c'est aussi grâce à eux que l'aurore pourra se lever et la cité revivre. Le poète **met en valeur leur persévérance** par la répétition de l'adverbe « encore » au début et à la fin du texte (v. 1 et 9), qui rime avec « aurore » pour évoquer le résultat de leur ténacité. Il joue aussi avec les rimes dans la

première strophe en opposant la « force » de l'attente et les « entorses » du temps gémissant.

Cette « force » de la Résistance vient également de l'élan d'une collectivité, comme le montre le choix d'énonciation fait par Desnos. En effet, s'il se pose en résistant lui-même dès le premier vers, il est aussitôt rejoint par d'autres dans la deuxième strophe et emploie désormais **le pronom de la première personne du pluriel « nous »** jusqu'à la fin du texte. Ce pronom, martelé huit fois sur huit vers, toujours en position de sujet, **unit le poète et ses destinataires dans le même combat**. Il souligne la communion secrète de ces combattants de l'ombre, quoiqu'ils ne se voient pas et aient du mal à s'entendre et à communiquer (« Nous parlons à voix basse et nous tendons l'oreille »). Même si chaque lecteur se sent isolé et perdu dans l'obscurité, il saura ainsi qu'il n'est pas seul et que d'autres résistent à ses côtés à l'assoupissement mortel.

Enfin ce poème vise à communiquer **son espoir** à tous les lecteurs.

Car « du fond de la nuit », le poète est tendu vers l'avenir, comme le proclame le titre même du texte « Demain ». Ce futur est mis en valeur par différents procédés, d'abord le rejet du deuxième vers (« De t'attendre ») qui insiste sur la vigilance pleine d'espoir et crée une sorte de suspens en retardant le complément d'objet direct. Vient ensuite la personnification, qui en fait une allégorie à laquelle le poète s'adresse directement (« ô demain »), ce qui renforce sa réalité et la foi que tous peuvent avoir en lui. Cette confiance dans le futur va **permettre au cours du temps de se remettre en marche**, contrairement à ce que l'on a vu dans la première partie : le vieux passé gémissant ne peut empêcher l'avènement « neuf » du matin et du soir et la construction en *chiasme (« le matin est neuf, neuf est le soir ») suggère que le cycle du temps s'enchaîne désormais inexorablement.

La structuration du texte renforce cette idée : le premier quatrain affirme l'espoir ; le second y oppose (par le « Mais » initial) la dureté du présent ; enfin, le troisième apporte, de nouveau, une opposition au second en débutant par « Or ». Cette strophe énonce les signes concrets de l'espoir et se termine sur le seul futur du texte (« prouvera ») qui lui donne une valeur de certitude ; le dernier vers rétablit ainsi la marche normale du temps, en opposant « enfin » à « encore ».

Enfin, Desnos bâtit son texte sur **plusieurs réseaux d'opposition qui renforcent son message** : l'espoir s'exprime par le champ lexical positif de la lumière associé au futur : « lumière », « feu », « splendeur du jour », « aurore », alors que le présent de l'Occupation est marqué par l'obscurité (« du fond de la nuit », « éteint ») ; le passé dominé par la dégradation (« vieillard », « souffrant », « gémir », « éteint et perdu ») laisse place à la nouveauté de l'avenir (« neuf », « matin », « aurore »). De même, les formes verbales « guetter », « témoignons », « veillons » exprimant la vigilance s'opposent à « dormons » évoquant la résignation sans espoir. Les derniers mots « nous vivons au présent » répondent à « nous vivons à la veille » du deuxième quatrain : l'espoir permet de retrouver une vraie vie et de s'engager dans le présent de la lutte et de la résistance.

Dans ce poème, Desnos fait le choix de la simplicité dans la forme et l'expression pour faire passer le plus clairement possible son message. Il joue avec une grande habileté sur le thème du temps pour redonner l'espoir dans l'avenir et appeler à la résistance dans le présent. Les nombreux poètes qui se sont exprimés souvent clandestinement pendant l'Occupation ont contribué par leurs paroles et la beauté de leur poésie, à apporter un réconfort à leurs lecteurs, mais ont aussi participé à la lutte en suscitant l'union des Français et leur révolte contre l'oppression nazie.



La révolte des poètes après 1945

Après la Seconde Guerre mondiale, l'Europe a été libérée du nazisme et l'heure est à la reconstruction. C'est alors la guerre elle-même qui devient l'objet de la révolte des poètes : elle est désormais dépourvue de tout sens, aucune cause ne peut plus justifier les millions de morts engloutis dans les tranchées en 1914, les bombardements de 1944-1945 et le cataclysme d'Hiroshima. Les poètes se révoltent devant les ruines qu'elle laisse derrière elle et les vies qu'elle brise et refusent d'y participer et de la justifier en aucune façon.

1. Lecture analytique n° 5 : Prévert, « Barbara »



Jacques Prévert (1900-1977) fréquente d'abord les surréalistes puis rompt rapidement avec André Breton qu'il juge trop dogmatique. Sensibilisé à la misère dès sa jeunesse par son père qui travaillait à l'Office central des pauvres, il est très engagé à gauche et écrit des pièces de théâtre pour le groupe *Octobre*, troupe de théâtre ouvrier qui joue dans les usines. Il écrit des scénarios de films avec Jean Renoir et surtout Marcel Carné (*Quai des brumes*, *Le jour se lève*, *Les Visiteurs du soir*, *Les Enfants du Paradis*) ou pour des dessins animés (« Le Roi et l'Oiseau » de Paul Grimault). Sa poésie est faite de poèmes qui prennent souvent la forme de chanson, dans une langue populaire pleine d'invention et d'humour, qui laisse passer ses émotions ou sa colère. Il exprime avant tout le goût de la liberté, incarnée par les oiseaux, les enfants, les amoureux, et la révolte contre tout ce qui peut l'opprimer : les institutions, la guerre, la morale, l'académisme...

Son recueil *Paroles* est composé de textes antérieurs ou de chansons qui ont été rassemblés et publiés en 1946. Le poème « Barbara » a été écrit par Prévert après un important bombardement sur Brest en 1944.



Vous pouvez entendre une [interview de Prévert](#) parlant de Brest et de « Barbara », le 25 juillet 1964, sur le site de l'INA, *L'Ouest en mémoire*. Pour ce faire, rendez-vous sur le site de l'Ina à l'adresse <http://www.ina.fr> et tapez sur la barre de recherche : Brest, Prévert.

En tapant sur votre moteur de recherche les mots « Barbara, serge reggiani », vous trouverez des liens pour écouter le poème interprété par ce chanteur. Il est également lu par un acteur sur votre CD audio.

Lisez ensuite vous-même ce poème.



Barbara

Rappelle-toi Barbara
Il pleuvait sans cesse sur Brest ce jour-là
Et tu marchais souriante
Épanouie ravie ruisselante
5 Sous la pluie
Rappelle-toi Barbara
Il pleuvait sans cesse sur Brest
Et je t'ai croisée rue de Siam
Tu souriais
10 Et moi je souriais de même
Rappelle-toi Barbara
Toi que je ne connaissais pas
Toi qui ne me connaissais pas
Rappelle-toi
15 Rappelle-toi quand même ce jour-là
N'oublie pas
Un homme sous un porche s'abritait
Et il a crié ton nom
Barbara
20 Et tu as couru vers lui sous la pluie
Ruisselante ravie épanouie
Et tu t'es jetée dans ses bras
Rappelle-toi cela Barbara
Et ne m'en veux pas si je te tutoie
25 Je dis tu à tous ceux que j'aime
Même si je ne les ai vus qu'une seule fois
Je dis tu à tous ceux qui s'aiment
Même si je ne les connais pas
Rappelle-toi Barbara
30 N'oublie pas
Cette pluie sage et heureuse
Sur ton visage heureux
Sur cette ville heureuse
Cette pluie sur la mer
35 Sur l'arsenal
Sur le bateau d'Ouessant
Oh Barbara
Quelle connerie la guerre
Qu'es-tu devenue maintenant

40 Sous cette pluie de fer
 De feu d'acier de sang
 Et celui qui te serrait dans ses bras
 Amoureuusement
 Est-il mort disparu ou bien encore vivant
 45 Oh Barbara
 Il pleut sans cesse sur Brest
 Comme il pleuvait avant
 Mais ce n'est plus pareil et tout est abimé
 C'est une pluie de deuil terrible et désolée
 50 Ce n'est même plus l'orage
 De fer d'acier de sang
 Tout simplement des nuages
 Qui crèvent comme des chiens
 Des chiens qui disparaissent
 55 Au fil de l'eau sur Brest
 Et vont pourrir au loin
 Au loin très loin de Brest
 Dont il ne reste rien.

Jacques Prévert, « Barbara », in *Paroles*⁵³ © Éditions GALLIMARD.
 Avec l'autorisation de FATRAS Succession Jacques Prévert.



© CAP/Roger-Viollet.

53. Gallimard, Folio, pages 203-204



Questions de lecture analytique

- 1 Observez la forme du poème : comment interprétez-vous les choix du poète ?
- 2 En vous appuyant sur les jeux des temps et sur les anaphores, dégagez les grandes étapes du texte et le sens de cette progression.
- 3 Observez précisément les motifs qui reviennent le plus souvent et le sens que leur donne le poète.
- 4 Étudiez l'énonciation et ses effets. En quoi est-ce un poème lyrique ? Que représente Barbara ?



Éléments de réponse

- 1 Prévert choisit une **forme extrêmement libre**, sans strophe, déjà très proche de la chanson puisque nous y trouvons un refrain qui revient quatre fois sous la forme « Rappelle-toi Barbara » ou sous une forme très proche : « Rappelle-toi quand même ce jour-là » ou « Rappelle-toi cela Barbara ».

Les vers sont libres dans la mesure où ils n'ont pas de régularité, mais on trouve des constantes rythmiques très fortes à travers tout le texte, en particulier dans l'emploi de l'**hexasyllabe** (vers de 6 syllabes) qui domine largement, viennent ensuite des vers de 3 syllabes (« Barbara », « Rappelle-toi », « N'oublie pas ») et des alexandrins (v. 44, 48, 49).

À noter d'ailleurs que, pour ce poème, il ne faut pas adopter systématiquement la diction poétique du **[e]** muet, mais au contraire se fier à l'oreille pour respecter le rythme : « Rappell' toi Barbara » (3/3), « Quell' connerie la guerre », « Il pleut sans cess' sur Brest », « Ce n'est mêm' plus l'orage », « Qui crèvent comm' des chiens » (pour obtenir l'hexasyllabe). On peut trouver d'autres effets de régularité rythmique : par exemple, les décasyllabes des vers 17 à 21 (en notant que les vers 18/19 font 7 + 3), ou les parallélismes (12/13).

L'emploi des rimes n'a rien non plus de systématique ; en revanche, on remarque beaucoup d'**assonances**, en particulier avec le son [a] présent déjà quatre fois dans le refrain, et que l'on retrouve plusieurs fois en fin de vers (vers 11 à 16, 22 à 24, 28 à 30) et en rime intérieure (« Rappelle-toi cela **Barbara** / Et ne m'en veux **pas** si je te tutoie ») ; Prévert joue de façon très libre avec les rimes, employant parfois des rimes plates (« souriante » / « ruisselante », « pluie » / « épanouie ») ou croisées (« guerre » / « maintenant » / « fer » / « Ouessant ») ou des systèmes inédits (« avant » / « abîmé » / « désolée » / « orage » / « sang » / « nuage ») ; il ne respecte évidemment pas l'alternance rime masculine / féminine.

On voit bien que le poète ne cherche pas une forme fixe mais attache une grande importance au rythme sonore, au **retour des sons qui scande fortement le poème et le rend ainsi lancinant et obsédant, comme ce souvenir que le poète veut absolument sauvegarder et transmettre.**



- ② Le poème est clairement séparé en **deux grandes parties**, et le tournant est souligné par la double exclamation « Oh Barbara / Quelle connerie la guerre ». Cette rupture est rendue frappante par le changement brutal du refrain qui devient presque un cri (« Oh Barbara ») et l'irruption tout aussi brutale d'un mot extrêmement familier et du thème de la guerre, alors que les vers précédents scandaient le terme « heureux » dans un rythme très régulier. Le texte joue sur l'effet de surprise qui crée un contraste avec le climat amoureux et nostalgique du début : en effet, rien ne nous préparait à passer du lyrisme amoureux à cette dénonciation violente de la guerre ; le poème est violemment brisé au vers 37, comme la ville de Brest et les destins de ses habitants l'ont été le jour du bombardement.

Cette rupture s'appuie aussi sur la **temporalité**, opposant fortement « ce jour-là » et « maintenant » : « ce jour-là » renvoie à un souvenir passé, heureux (« Il pleuvait », « je t'ai croisée »), ce moment est à la fois vague dans le temps (avant le bombardement) mais précis dans la mémoire du poète. L'adverbe « maintenant » renvoie d'abord au jour du bombardement, « cette pluie de fer / De feu d'acier de sang », entre les deux exclamations (vers 37 à 44) : c'est une partie particulièrement agitée, avec un rythme très irrégulier, des questions angoissées (« Qu'es-tu devenue », « Est-il mort disparu ou bien encore vivant »), qui rendent compte de la révolte et du désarroi du poète. La dernière partie (v. 45-58) renvoie au présent du poète : le calme semble revenir, mais c'est celui de la dévastation qui suit la guerre et du désespoir : « une pluie de deuil terrible et désolée » ; le présent qui y est employé (« Il pleut », « crèvent », « reste... ») apparaît comme celui d'une désolation éternelle que rien ne viendra consoler...

La construction du poème exprime donc avec force la **dénonciation de la guerre en opposant brutalement le souvenir heureux au présent de la dévastation**.

- ③ Le terme le plus fréquemment répété est celui qui donne son titre au poème, le prénom **Barbara** ; on peut remarquer que les sonorités mêmes de ce prénom sont frappantes, puisqu'elles sont faites de répétitions (3 [a], 2 [b], 2 [r]), ce qui accentue le rythme lancinant du poème. L'appel répété, précédé deux fois de l'interjection « Oh » confère beaucoup d'émotion au texte puisqu'il se transforme même en cri, cri d'amour (v. 19) ou d'angoisse et de désespoir (v. 37 et 45).

L'autre motif martelé est celui du **souvenir** avec les deux impératifs, « Rappelle-toi » (répété 7 fois) et « N'oublie pas » (2 fois), qui scandent toute la première partie du poème : ces répétitions forment une sorte d'invocation, de litanie, comme si le souvenir heureux pouvait être un moyen de se prémunir contre l'horreur du présent de la dévastation, comme si l'amour pouvait lutter contre la guerre et la séparation des amants.

Le motif de la **pluie** parcourt tout le poème et en soutient la dénonciation : Prévert renverse d'abord le cliché en **associant la**

pluie au bonheur (« Cette pluie sage et heureuse ») et à la rencontre amoureuse (« ruisselante » rime avec « souriante » et s'associe deux fois avec « Épanouie ravie »). La pluie apparaît dans les vers 31 à 36 comme un gage de stabilité et de pérennité du bonheur et de l'amour avec les parallélismes et anaphores (« Cette pluie », « heureux » / « heureuse », « Sur »). Mais après la rupture brutale du vers 37, le motif se retourne pour devenir « cette pluie de fer / De feu d'acier de sang » (repris au v. 51) : la douceur précédente devient violence des sonorités répétées mimant les bruits du bombardement ([d], [f], [s]), monosyllabes durs et agressifs. Le motif se transforme encore dans la dernière partie pour devenir « pluie de deuil terrible et désolée » : cette fois, la pluie retrouve sa connotation habituelle de **mélancolie et de tristesse**, mais Prévert la rend encore plus désespérée et morbide, par l'image des nuages qui « crèvent » et « vont pourrir » ; plus aucune magie ni consolation dans cette pluie-là évoquant la mort et l'absence irrémédiable d'espoir. Le rythme de ces vers est magnifique, très régulier (uniquement hexasyllabes et alexandrins), avec une syntaxe qui reproduit **le ralentissement et l'allongement du temps dans le désespoir** (phrase qui avance par amplification et reprises : « des chiens / Des chiens », « au loin / Au loin très loin »). Ce n'est plus l'orage violent mais la dévastation, la mort lente dans la pourriture des êtres et des choses, qui est évoquée ici de façon très visuelle et pleine d'émotion.

Le dernier motif que l'on peut relever est celui de la ville de **Brest**, qui revient 5 fois dans le poème ; ce nom propre fait écho à celui de Barbara (dont les sonorités sont d'ailleurs assez proches) et évoque la deuxième victime de la guerre : comme la jeune fille, Brest était, avant, une « ville heureuse » qui maintenant est « abîmé[e] » et « désolée ». Le dernier vers sonne de façon terrible en se terminant sur le mot « rien » qui semble annuler tout l'effort du poème tentant de rappeler le passé pour lutter contre le présent ; mais le souvenir même de Brest semble avoir été effacé.

- 4 Le poète est très **impliqué dans son texte** et évoque un souvenir qui est pour lui précis dans le temps et dans l'espace (« ce jour-là », « rue de Siam ») ; il se met en scène directement (« je t'ai croisée ») et c'est à travers son regard que le lecteur perçoit lui aussi la rencontre avec Barbara. Le « je » intervient à plusieurs reprises, ce qui rend ce poème très lyrique, d'autant que le poète exprime directement et simplement ses sentiments : « je souriais », « ceux que j'aime » ; son émotion est très sensible également à travers les apostrophes, exclamations et invocations : « Oh Barbara », « Quelle connerie la guerre ».

Ce poème frappe particulièrement le lecteur par la présence de la **destinataire, Barbara**, qui domine par son prénom toute la première partie du texte. Plutôt que de raconter sous forme de récit un souvenir qui l'a ému, Prévert choisit de l'incarner dans cette **jeune fille à qui il s'adresse directement** à de multiples reprises (« tu », « toi »). Il crée ainsi une proximité et une complicité émouvantes avec elle, soulignées par une sorte d'effet de dialogue dans les impératifs

ou les questions (« Rappelle-toi », « ne m'en veux pas », « Qu'es-tu devenue »), par le tutoiement, et par les parallélismes (« Tu souriais / Et moi je souriais de même », « Toi que je ne connaissais pas / Toi qui ne me connaissais pas »). Même le jeune homme inconnu est doté d'une certaine présence par le cri qu'il pousse au discours direct : « Barbara ».

Barbara incarne la jeunesse, la beauté et l'amour, qui rayonnent tellement autour d'elle qu'il suffit au poète de la croiser pour être ému, heureux, et sourire. Elle est qualifiée de trois termes qui reviennent en chiasme aux vers 4 et 21 (« Épanouie » / « ravie » / « ruisselante » // « Ruisselante » / « ravie » / « épanouie ») pour marquer la plénitude de sa joie : la pluie elle-même devient ruissellement de bonheur qui inonde toute la ville. Barbara est évoquée toujours en mouvement (« tu marchais », « tu as couru », « tu t'es jetée »). Cet élan amoureux qui l'entraîne vers le jeune homme s'oppose complètement au déluge vertical « de feu d'acier de sang » qui va écraser la ville mais aussi à la fuite finale vers la mort des nuages qui « vont pourrir au loin ». Au contraire, la simple rencontre amoureuse entre ces deux inconnus irradie le bonheur, depuis le poète jusqu'à la ville « heureuse » et même la nature entière (« pluie sage et heureuse »). Le poète s'implique, prend le parti des amoureux (« Je dis tu à tous ceux qui s'aiment ») ; il célèbre et rappelle cette rencontre, l'union, évoquée par les bras serrés (v. 22 et 42) ou l'adverbe « Amoureusement » occupant tout un vers, comme une sorte d'incantation ou d'antidote contre la guerre qui les a peut-être séparés. Ces deux amoureux incarnent donc, de façon à la fois simple et pathétique, la beauté et la fragilité du bonheur humain menacé par la guerre.

On peut d'ailleurs remarquer que toute énonciation directe disparaît dans la dernière partie (v. 46-58) : Prévert suggère ainsi que la présence humaine a été anéantie par la guerre, que l'expression des sentiments est devenue impossible, qu'il ne reste plus qu'une nature désolée dans laquelle l'homme ne peut plus trouver ni complicité ni réconfort.



Exercice autocorrectif n° 5 : Entraînement à l'oral

- 1 À partir des réponses aux questions précédentes, vous bâtirez un plan de lecture analytique à partir de la problématique suivante : **comment Prévert fait-il passer dans ce poème une dénonciation de la guerre ?**
- 2 Rédigez une introduction et une conclusion à votre lecture.

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 6 à la fin du chapitre.



Exercice autocorrectif n° 6 :

→ Rendez-vous sur Internet. Saisissez les termes clés sur votre barre de recherche « Barbara, Frères Jacques » et écoutez la mise en musique de ce poème par Joseph Kosma, chanté par les *Frères Jacques*.

Répondez aux questions suivantes.

- ❶ Quelles impressions ressentez-vous en écoutant cette chanson ? Comment met-elle en valeur le poème ?
- ❷ Cherchez des renseignements sur Joseph Kosma et sa collaboration avec Prévert. Citez quelques titres de chansons.

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 7 à la fin du chapitre.

2. Textes complémentaires

a) Chanter contre la guerre : un thème universel

La dénonciation de la guerre est un thème qui revient régulièrement dans la chanson, et dans le monde entier. Voici quelques exemples célèbres du XX^e siècle et de ce début de XXI^e siècle :

- ▶ en France : Barbara, *Perlimpinpin*, Yves Montand, *La Butte rouge*, Renaud et Axelle Red, *Manhattan Kaboul*, Boris Vian, *Le déserteur* ; Miossec, *La guerre*.
- ▶ en Allemagne : Rosa Holt, *Giroflée, Girofla* (contre le nazisme)
- ▶ en Grande-Bretagne : John Lennon, *Imagine*, The Clash, *Spanish Bombs*, Rolling Stones, *Gimme Shelter* ;
- ▶ en Irlande : U2, *Bullet the Blue Sky*, The Pogues, *The Band Played Waltzing Matilda*
- ▶ aux USA : Metallica, *One*, The Temptations, *Ball of Confusion (That's What the World Is Today)*.

b) Boris Vian : « À tous les enfants » (1954)

Boris Vian (1920-1959) s'est illustré dans tous les genres littéraires : le roman noir (*J'irai cracher sur vos tombes*, sous le pseudonyme de Vernon Sullivan), le roman poétique, à la fois fantaisiste et cruel (*L'écume des jours*, *L'arrache-cœur*), le théâtre (*Les bâtisseurs d'empire*), la poésie (*Cantilènes en gelée*, *Je voudrais pas crever*). Il fut aussi acteur (en particulier dans *Les Liaisons dangereuses* de Vadim en 1959), traducteur. Mais sa grande passion est le jazz, auquel il se consacre en jouant de la « trompette » dans un club de Saint-Germain-des-Prés, en devenant directeur artistique chez Philips et chroniqueur dans la revue *Jazz Hot*.

Vian est l'auteur de plus de 400 chansons dont lui-même ou Henri Salvador, Michel Legrand, Claude Vence et d'autres ont composé la musique. Il y exprime sa fantaisie anticonformiste, son amour de la vie et de la liberté, sa haine de la guerre, du pouvoir de l'argent, du nationalisme

ou de l'oppression politique. La plus connue, « Le Déserteur », fut créée en 1954 par Mouloudji et interdite aussitôt de radio-diffusion et de vente, car elle eut la malchance d'être enregistrée le jour même de la défaite française de Dien-Bien-Phu.

Vous pouvez écouter un grand nombre de ces chansons sur le site <http://boris-vian.net>.

« À tous les enfants » est un poème écrit en 1954, mis en musique plus tard par Claude Vence et chanté par Joan Baez et Catherine Sauvage en 1983. Les années 1953-1954 sont celles de la guerre de Corée, de la guerre d'Indochine pour les Français, de la bombe H (1952 pour les USA, 1953 pour l'URSS). Novembre 1954 voit le début de la guerre d'Algérie. Dans ce contexte tendu, renforcé par la guerre froide, le texte de Vian, qui oppose le sort de jeunes soldats partis sur le front et celui des politiques décidant des guerres à l'abri de leur bureau, acquiert toute sa violence de dénonciation.



Exercice autocorrectif n° 7 :

Lisez le poème ci-dessous. Qu'est-ce qui le rend si émouvant et percutant ?

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 8 à la fin du chapitre.



À tous les enfants

À tous les enfants
Qui sont partis le sac au dos
Par un brumeux matin d'avril
Je voudrais faire un monument
5 À tous les enfants
Qui ont pleuré le sac au dos
Les yeux baissés sur leurs chagrins
Je voudrais faire un monument
Pas de pierre, pas de béton
10 Ni de bronze qui devient vert
Sous la morsure aiguë du temps
Un monument de leur souffrance
Un monument de leur terreur
Aussi de leur étonnement
15 Voilà le monde parfumé,
Plein de rires, plein d'oiseaux bleus
Soudain griffé d'un coup de feu
Un monde neuf où sur un corps
Qui va tomber
20 Grandit une tache de sang
Mais à tous ceux qui sont restés
Les pieds au chaud sous leur bureau
En calculant le rendement

25 De la guerre qu'ils ont voulue
 À tous les gras tous les cocus
 Qui ventripotent⁵⁴ dans la vie
 Et comptent comptent leurs écus
 A tous ceux-là je dresserai
 Le monument qui leur convient
 30 Avec la schlague⁵⁵, avec le fouet
 Avec mes pieds avec mes poings
 Avec des mots qui colleront
 Sur leurs faux-plis sur leurs bajoues
 Des larmes de honte et de boue.

Avec l'aimable autorisation de la Cohérie Boris Vian.
 Avec l'aimable autorisation des Éditions Majestic/
 Jacques Canetti.

Corrigés des exercices



Corrigé de l'exercice n° 1

Introduction

Dans *Le roman inachevé*, sorte d'autobiographie en vers, Aragon revient sur les expériences de son passé, et en particulier celle de la Guerre de 14 à laquelle il a participé en tant que médecin auxiliaire. Il évoque, dans ce poème en alexandrins, l'horrible destin qui attend les hommes d'un compartiment de train montant au front. Nous pourrions nous demander comment le poète exprime ici sa révolte contre la guerre, en faisant d'abord des soldats des êtres de chair et de sang, proches de lui et du lecteur, puis en montrant la mort cruelle et l'oubli qui sera leur sort.

Développement

I. Les soldats, des êtres de chair

1. Une présentation concrète et physique
 - Les détails physiques
 - Une humanité ordinaire
 - Le jeu des pronoms les rapproche de nous
2. Un voyage évoqué avec suggestion
 - La progression du texte : départ et arrêt
 - Le rythme et les sonorités qui miment le voyage

54. L'adjectif ventripotent signifie « qui a un gros ventre » ; Vian crée ici un néologisme en en faisant un verbe, ventripoter.

55. schlague : mot formé sur l'allemand Schlag (signifiant coup) et désignant un châiment brutal.

3. Des hommes martyrisés dans leur chair
 - La description horrible des blessures

II. Des hommes promis à la mort

1. Leur mort est présente dans tout le texte
 - Plan du texte
 - Jeu sur les temps
 - La mort pressentie : prémonitions et échos
2. Promis à l'oubli
 - Déshumanisation progressive, jusqu'à la dernière strophe
3. Émotion et révolte du poète contre la mort et l'oubli
 - Anaphores, énonciation

Conclusion

Dans ce poème, Aragon a choisi la simplicité de la forme et de l'expression pour faire passer sa propre émotion et susciter celle du lecteur, à travers le jeu subtil des temps et de l'énonciation, le rythme lancinant de l'alexandrin et la vision suggestive de ces hommes qui nous les rend si proches. Quarante ans après les faits, il est toujours bouleversé par ces destins brisés, ces vies gâchées, et transmet son émotion au lecteur malgré la barrière du temps. On comprend que ce texte ait pu inspirer un chanteur compositeur comme Léo Ferré, ce qui contribue aussi à garder le souvenir de ces hommes sacrifiés.



Corrigé de l'exercice n° 2

Comme Aragon, Apollinaire choisit d'exprimer l'obsession du souvenir de ses compagnons disparus par la répétition de nombreux termes, en particulier « ombre » qui constitue le titre, « souvenirs », « soleil ». Il s'adresse aussi directement à eux à la 2^{ème} personne du pluriel pour perpétuer leur mémoire et montre à plusieurs reprises leur proximité avec lui, par l'alliance des pronoms Je / Vous : « **Vous** voilà de nouveau près de **moi** », « **vous** rampez près de **moi** », « **vous** ne m'entendez plus », « **je vous** entends **je vous** vois encore », « **Vous** qui m'aimez assez pour ne jamais **me** quitter ».

Comme Aragon dans sa dernière strophe, Apollinaire s'émue de la fragilité du souvenir que laissent ces hommes, en soulignant le contraste entre la cruauté de leur mort et le poids dérisoire de ce que l'on va garder d'eux : « ces milliers de blessures ne font qu'un article de journal » (qui évoque le vers d'Aragon : « Déjà vous n'êtes plus qu'un mot d'or sur nos places »). Le champ lexical de l'impalpable renforce cette idée : « Apparence impalpable », « forme changeante », « sans faire de poussière ». Le poète exprime avec compassion tout ce qui sépare les vivants des morts, morts marqués par la négation (« vous ne m'entendez plus », « vous ne connaîtrez plus », « sans faire de poussière ») et les « regrets ».

Ce poème nous touche par son côté mystérieux, par les images étranges suggérant la présence de ses compagnons morts dans la mémoire et le cœur d'Apollinaire : « Un Indien à l'affût pendant l'éternité », « Caisson de regrets », « Un dieu qui s'humilie »...

Il est aussi frappant et émouvant par le jeu sur les différents sens du mot « ombre » : celui-ci évoque d'abord les fantômes des morts à l'« apparence impalpable et sombre » ; puis, cette ombre des amis morts devient celle du poète lui-même pour suggérer que leur souvenir fait désormais partie de lui pour toujours : « qui avez pris / La forme changeante de mon ombre », « Ombre vous rampez près de moi », « Vous qui m'aimez assez pour ne jamais me quitter ». Enfin, l'ombre est la face sombre du soleil, comme la mort est l'envers de la vie (« Ombre multiple que le soleil vous garde »), mais par un magnifique retournement, l'ombre devient l'« encre du soleil », le révélateur de sa lumière. À travers cette métaphore de l'encre, Apollinaire évoque sa propre poésie, qui se nourrit du souvenir de ses amis et qui peut ainsi transformer leur ombre en lumière : « Écriture de ma lumière ».



Corrigé de l'exercice n° 3

Le titre même de la gravure, « Danse des morts », est cruellement ironique et rappelle les « danses macabres » médiévales où l'on voyait la mort sous forme de squelette entraîner avec elle une multitude de personnes, de tous les âges et de tous les statuts sociaux. Le graveur a mis en scène, dans un clair-obscur aux contrastes cauchemardesques, les corps des morts, figurés comme des spectres blanchâtres, sur un fond noir morbide et quasi-infernal. Ces corps sont disloqués, dans des positions totalement inhumaines ; on voit même des membres éparpillés. Ils apparaissent ainsi complètement déshumanisés comme des pantins, méconnaissables (car ils n'ont plus ni identité ni forme humaine) ; les corps écartelés sur les barbelés évoquent des suppliciés, voire même des crucifiés...

Cette gravure produit un effet très violent sur le spectateur (c'est la caractéristique de l'expressionnisme qui joue sur l'émotion) : on ressent une sorte d'horreur, de souffrance même devant les corps désarticulés ; Otto Dix nous communique ainsi sa terreur viscérale de la guerre et son désespoir devant les désastres qu'elle a causés.



Corrigé de l'exercice n° 4

Introduction

Robert Desnos a publié le poème « Ce cœur qui haïssait la guerre » dans un recueil collectif intitulé *L'honneur des Poètes*, paru clandestinement aux Éditions de Minuit à la date symbolique du 14 juillet 1943. Il y invite le lecteur à l'engagement dans la résistance à l'oppression nazie, dans une poésie qui se fait politique sans renoncer cependant au lyrisme.

Nous pourrions voir en quoi ce poème est un texte engagé, par le choix d'un lyrisme qui s'ouvre au collectif et par l'appel au combat qu'il fait passer à travers toutes les ressources poétiques.

I. Un lyrisme collectif

1. De l'individuel au collectif
 - L'énonciation
 - L'emploi particulier du mot *cœur* et de ses connotations
2. L'appel à une collectivité
 - L'importance des pluriels
 - L'évocation de la France et de sa mémoire collective
 - L'élargissement cosmique : la participation de la nature

II. L'appel au combat

1. La résolution des contradictions
 - Étude du plan du texte
 - Un combat vital pour la liberté
2. L'appel au lecteur
 - La forme du texte : le choix du verset, le rythme lancinant
 - Apostrophe au lecteur et appel à sa responsabilité
3. Des raisons d'espérer
 - La propagation de la révolte
 - Les oppositions entre obscurité et lumière

Conclusion

Le lyrisme poétique sait donc se faire engagé quand le poète exprime sa révolte et sa volonté de lutte contre l'oppression tout en parlant au nom d'une collectivité. Mais le poète garde son langage propre et ne fait pas un discours de propagande : il partage son émotion à travers un rythme particulièrement suggestif ou les jeux sur les sonorités et les connotations. Le message n'enlève donc rien à la beauté du texte, et le lecteur est toujours ému par ce poème, même s'il ne se trouve plus dans le même contexte politique...



Corrigé de l'exercice n° 5

Introduction

Jacques Prévert, dans son recueil *Paroles*, paru en 1946, exprime dans un lyrisme simple son amour de la vie et de la liberté et sa révolte contre tout ce qui peut y porter atteinte. Le poème « Barbara », qui prend la forme d'une chanson, a été écrit peu après un bombardement sur Brest en 1944. Nous montrerons qu'à partir du souvenir lumineux d'une jeune fille croisée dans les rues de Brest, Prévert fait passer une violente dénonciation de la guerre qui détruit le bonheur, les êtres et le monde.

I. Un hymne à l'amour

1. Un poème comme une chanson
 - Le choix de la liberté de la forme
 - Le refrain, le rythme, les sonorités
2. Barbara, incarnation de l'amour
 - L'énonciation la rend présente
 - La représentation du bonheur et de l'amour
3. Un souvenir comme une incantation

II. La guerre destructrice

1. Plan du texte
 - Effet de surprise et de rupture
 - Disparition de la première et de la deuxième personne
2. L'inversion des motifs
 - La pluie
 - Brest
3. L'émotion du poète
 - L'énonciation
 - Le lyrisme simple et pathétique

Conclusion

Prévert a choisi ici la simplicité de la forme et de l'expression pour nous transmettre son émotion et sa révolte devant la guerre qui brise le bonheur. La musicalité du poème, son rythme lancinant, la présence lumineuse de Barbara, l'image renouvelée de la pluie, font que ce texte reste dans les mémoires, d'autant plus qu'il a été mis en musique par Joseph Kosma et interprété par différents chanteurs.



Corrigé de l'exercice n° 6

- 1 La chanson met très bien en valeur le côté obsessionnel et lancinant du poème en répétant sans cesse le même motif musical sur quelques notes. Le lyrisme est rendu très expressif par l'alternance entre les parties chantées en soliste, qui semblent reproduire la voix du poète, et les parties plus chorales ou soutenues par les autres voix bouche fermée : on voit bien que J. Kosma veut avant tout servir le texte de Prévert, mettre en valeur les paroles et le rythme, et non plaquer dessus une musique qui l'écraserait. La chanson est remarquable aussi par les **changements de rythme** et d'intonation des voix : le début de la chanson est calme et très régulier (le piano imite même la pluie par instants), puis accélère sur le moment de la rencontre entre les amoureux (vers 17 et suivants) ; on entend un crescendo du piano et des voix sur le tournant du texte (vers 37 et suivants). La fin de la chanson est particulièrement émouvante par son rythme très lent,

la voix soliste chantant très *piano* et soutenue par le chant bouche fermée des autres, la descente du motif répété dans le grave, qui expriment très bien l'atmosphère de désolation. Le dernier vers éclate en contraste avec les accords plaqués au piano et les voix détachant le dernier mot « rien », qui contient toute la révolte du poète.

② **Joseph Kosma** (1905-1969) est un musicien et compositeur hongrois, qui s'installe en France en 1933 après avoir dû fuir l'Allemagne nazie où il s'était établi et marié. À Paris, il rencontre Prévert, les cinéastes Jean Renoir et Marcel Carné. Pour le premier, il compose la musique de *La grande illusion* en 1936 ainsi que celle de *La bête humaine* en 1938 ; pour le second, il compose la musique des *Les visiteurs du soir* en 1942 et celle des *Enfants du Paradis* en 1944 (sur des scénarios de Prévert), celle de *Juliette ou la clé des songes* en 1950, pour lequel il reçoit un prix au Festival de Cannes. Il compose la partition musicale de plus de cent films, avec Marc Allégret (*L'Amant de lady Chatterley*, 1955), Luis Buñuel (*Cela s'appelle l'aurore*, 1956), Giono (*Crésus*, 1960), Jean-Pierre Mocky (*Un drôle de paroissien*, 1963)...

Il compose beaucoup de chansons sur des textes de Raymond Queneau (*Art poétique*, *Si tu t'imagines* chanté par Juliette Gréco), de Robert Desnos (*La fourmi*), de Louis Aragon (*La belle jambe*). Mais c'est avec Prévert qu'il établit une collaboration privilégiée fondée sur l'amitié et la communauté d'idées ; il mettra ainsi en musique *Les enfants qui s'aiment*, *Les feuilles mortes* (qui deviendra un des standards de jazz les plus joués), *En sortant de l'école*, *Les enfants qui s'aiment*, *La pêche à la baleine*, *Inventaire*, etc. Ces chansons seront interprétées par Yves Montand, Cora Vaucaire, les Frères Jacques, Mouloudji, Germaine Montero, Juliette Gréco...



Corrigé de l'exercice n° 7

Le texte de Vian est émouvant d'abord par le fait qu'il appelle les soldats des « **enfants** », pour souligner **leur jeunesse, leur fragilité et leur innocence dans la guerre**. Le poète emploie un vocabulaire presque enfantin en évoquant leurs pleurs ou leurs « chagrins ». Les premiers vers jouent d'ailleurs sur l'ambiguïté, car le lecteur peut imaginer d'abord un départ joyeux en randonnée au printemps ; mais la vision s'obscurcit vite avec des termes comme « pleuré », « chagrin » et devient même cruelle avec « souffrance », « terreur », « griffé d'un coup de feu », « tomber », « tache de sang ». Au « monde neuf », au « matin d'avril » de la jeunesse, s'oppose la réalité de la guerre qui détruit la vie.

Le motif du **monument** est aussi émouvant, et rappelle l'émotion d'Apollinaire et d'Aragon au souvenir des victimes de la guerre. Ici aussi, Vian veut se souvenir de tous ceux qui ont été tués dans des **guerres tellement absurdes qu'on ne sait même pas desquelles il s'agit**. Mais ce monument, il n'est pas fait de « pierre », de « béton » ou de « bronze », qui enfermerait un souvenir déjà mort et oublié comme le dénoncent Apollinaire et Aragon ; mais il est fait du monde idéal de l'enfance,

« monde neuf », « parfumé », « Plein de rires, plein d'oiseaux bleus », celui-là même que célèbre aussi le poème, fait d'octosyllabes, vers légers proches de la chanson.

La force de dénonciation vient de la **violente opposition** à partir du vers 21 entre les jeunes victimes de la guerre qui « sont partis » à tous les sens du mot, et les décideurs, ceux qui « sont restés / Les pieds au chaud sous leur bureau ». Vian emploie des termes extrêmement péjoratifs pour désigner ces politiques intéressés et lâches : il insiste sur leur physique adipeux (« gras », « ventripotent », « bajoues ») qui représente leur contentement de soi et leur façon de s'engraisser sur le dos et la vie des autres (voir la rime *sang / rendement*) ; le champ lexical du profit (« calculant », « rendement », « comptent », « écus ») s'oppose d'une part aux souffrances et à la mort des jeunes soldats, mais aussi à l'idéal de gratuité et de générosité qu'ils représentent (les parfums, les rires, les oiseaux bleus...).

Le poète prend parti à la fin du texte avec une violence qui exprime toute sa **révolte** et même sa **haine** : le rythme devient brutal et syncopé (cf. v. 30-32, avec l'anaphore de « avec »), le vocabulaire très agressif (« schlague », « fouet », « poings »). Le motif du monument est ici inversé : au lieu d'être élevé au souvenir et à la gloire des morts, il l'est à la « honte » des vivants ; la « boue », symbole de la saleté physique et morale, va tacher les « faux-plis » de leur beau costume, symbole de leur respectabilité apparente et de leur statut social. On peut remarquer que cette tache de boue fait écho à la « tache de sang » des soldats, de même que les « larmes de honte » s'opposent aux pleurs des enfants.

Bilan

Tableau de synthèse



Exercice autocorrectif n° 6

Remplissez le tableau suivant, en essayant de ne pas vous reporter aux textes.

	« L'expiation »	« Le dormeur du val »	Aragon, « La guerre... »	« Ce cœur... »	Prévert « Barbara »
Type de poème					
Type de vers					
Thème					
Énonciation					
Destinataire					
Registres					
Ce qui est dénoncé					
Qui sont les victimes					
Intentions du texte					
Principaux procédés					
Effets sur le lecteur					



Corrigé de l'exercice

	Hugo « L'expiation »	Rimbaud « Le dormeur du val »	Aragon « La guerre... »	Desnos « Ce cœur... »	Prévert « Bar- bara »
Type de poème	Long poème régulier	Sonnet	Poème régulier en quatrains		Proche d'une chanson
Type de vers	Alexandrins	Alexandrins	Alexandrins	Versets	Vers libres
Thème	Retraite de Russie	Soldat mort dans la nature	Un wagon de la guerre de 14	Entrée en résistance	Brest bombardée
Énonciation	3 ^e personne	3 ^e personne	1 ^{ère} personne	1 ^{ère} personne	1 ^{ère} personne
Destinataire	Lecteur	Lecteur	Lecteur + compagnons + train	Lecteur	Lecteur + Barbara
Registres	Épique	Lyrique dans la description de la nature	Lyrique	Lyrique et polémique	Lyrique et polémique
Ce qui est dénoncé	Folie de la conquête	Absurdité et cruauté de la guerre	Cruauté de la guerre	Occupation nazie qui force à l'engagement	Violence destructrice de la guerre
Qui sont les victimes	Les soldats de la Grande Armée	Un jeune soldat	Les compagnons d'Aragon	Tous les Français	Les civils, la ville de Brest et Barbara
Intentions du texte	Montrer le courage des soldats. Leçon morale sur la folie du désir de conquête.	Choquer le lecteur devant la cruauté de la guerre.	Dénoncer la guerre. Faire mémoire de ses compagnons morts au front.	Dénoncer le régime hitlérien. Appeler à la liberté et à la résistance.	Révolte contre l'absurdité de la guerre. Appel au bonheur.
Principaux procédés	Amplification épique, anaphores, rythme.	Effet de chute, oppositions.	Anaphores, jeu sur les temps, sur les pronoms.	Rythme de l'anaphore, martèlement, reprises de mots, oppositions.	Refrain, rythme lancinant, sonorités, oppositions.
Effets sur le lecteur	Admiration, compassion.	Choc qui entraîne la révolte, compassion.	Compassion, horreur de ces morts cruelles, amertume de l'oubli.	Révolte, volonté de lutter, élan collectif.	Révolte devant les destructions, connivence avec l'amour de Barbara.



Lecture cursive :

La remontée des cendres de Tahar Ben Jelloun



Questionnaire

Lisez le recueil, puis répondez aux questions suivantes.

- ❶ Recherchez des informations sur la vie de Tahar Ben Jelloun.
- ❷ Relisez la préface : pourquoi le poète a-t-il écrit *La retombée des cendres* ?
- ❸ Comment est composé le recueil ?
- ❹ Expliquez le choix du titre *La retombée des cendres*.
- ❺ Quelle forme est employée ? Quel effet produit-elle ?
- ❻ Relevez deux procédés conférant au texte un caractère de plainte lancinante.
- ❼ À la page 20, qui est désigné par le pronom *je* ?
- ❽ En quoi le livre s'achève-t-il sur une note d'espoir (pp. 36-37) ?
- ❾ Qui sont les *Non identifiés* ?
- ❿ Quels éléments rendent les morts évoquées à la fois révoltantes et infiniment émouvantes ?



Réponses aux questions

- ❶ Tahar Ben Jelloun est né et a grandi au Maroc. Il fait ses études de philosophie, lorsqu'il est envoyé dans un camp disciplinaire de l'armée, après avoir été soupçonné de l'organisation des manifestations de mars 1965. En 1968, il obtient son premier poste de professeur de philosophie. En 1971, il rejoint la France car l'enseignement de philosophie s'est arabisé et il n'était pas formé pour cela. Il écrit à de nombreuses reprises pour le quotidien *Le Monde* à partir de 1972. En 1975 il soutient sa thèse en psychiatrie sociale à la faculté de Jussieu. Son écriture profite de son expérience de psychothérapeute

(*La réclusion solitaire*, 1976). En 1985 il publia le roman *L'enfant de sable* qui le rend célèbre. Il obtient le prix Goncourt en 1987 pour *La nuit sacrée*, qui constitue une suite à *L'enfant de sable*. Tahar Ben Jelloun vit alors à Paris avec sa femme et sa fille Mérième, pour qui il a écrit plusieurs ouvrages pédagogiques (*Le racisme expliqué à ma fille*, 1997). Il est aujourd'hui régulièrement sollicité pour des interventions dans les écoles et collèges. En 2006, il quitte Paris pour s'installer à Tanger. En 2008, il est élu membre à l'Académie Goncourt. En 2010, il revient s'installer à Paris, devient, entre autres activités, chroniqueur mensuel à la dernière page du *Monde*.

Son œuvre a été traduite dans de nombreuses langues. Ainsi *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* ont été traduits dans 43 langues dont, en dehors des langues européennes et de l'anglais, l'indonésien, le lithuanien, le vietnamien, le hindi, l'hébreu, le japonais, le coréen, le chinois, l'albanais, le slovène, l'arabe etc. Ainsi que le déplore l'écrivain : « La plupart de mes livres sont traduits en arabe. Malheureusement, l'édition marocaine avec une traduction révisée par moi, est systématiquement piratée par des pseudo-éditeurs en Syrie et en Égypte. Le pire c'est qu'ils refont la traduction et suppriment les passages qui pourraient gêner la censure locale. J'ai tellement dénoncé ces pratiques que je pense que c'est une cause perdue. La piraterie qui sévit dans le monde arabe nous informe indirectement de l'état de la culture dans ces pays. »

- 2 Le poète a écrit *La retombée des cendres* pour rendre hommage à tous les morts, civils ou militaires, lors de la guerre du Golfe. Il assigne comme fonction à la poésie de sauver de l'oubli toutes ces victimes : « On ne saura peut-être jamais combien de tonnes de bombes larguées sur l'Irak ont tué de personnes civiles et militaires ». Elle a aussi pour rôle de dénoncer ces massacres, causés par « l'extrême brutalité de l'histoire », et de sauver de l'oubli les morts : « Qui parlera pour les pendus, les écorchés, les jetés dans les fosses communes ? »
- 3 Outre une préface de l'auteur, l'ouvrage est composé de deux livres. Le premier s'intitule donc *La retombée des cendres*. Est indiquée, à la fin, la date d'achèvement de son écriture : *Février-avril 1991*. Le second a pour titre *Non identifiés*. L'ensemble sous-titré *Poèmes* est suivi d'une traduction arabe et est illustré par un peintre irakien, Azzawi.
- 4 Les cendres renvoient aux corps calcinés par l'explosion des bombes, évoqués dans ce livre : « Ce corps [...] brûle à Présent. / Cendres emportées par le vent... », « Cendres d'un corps échappé à la fosse commune... » (p. 15). Les enfants eux-mêmes n'ont pas été épargnés : « Nos enfants aussi. [...] ils sautent sur des mines et leurs corps s'éparpillent en fumée et en cendres » (p. 24). Elles renvoient aussi à la nature qui n'a pas été épargnée : « Les arbres calcinés » (p. 17). La remontée désigne un mouvement ascendant, du bas vers le haut : par l'écriture poétique, le souvenir de ces cadavres anonymes, de tout ces massacres ressurgit sans cesse. Pour filer la métaphore, les souvenirs que certains voudraient enterrer remontent, grâce au poète, à la conscience du lecteur.

- 5 Le poète écrit en versets, forme que l'on trouve dans la Bible et le Coran. *La remontée des cendres* se veut, en effet, dénonciation de la guerre mais aussi prière pour les morts : « La poésie se contentera d'être là, pour être dite comme une prière, dans le silence, dans le recueillement du deuil. » (p. 8)
- 6 Les versets présentent de nombreuses anaphores : « Ce corps », « Cendres » (p. 15), « Ils ne crachent plus. / Ils ne parlent plus. Ils oublient. » (p. 21), « ils ont vécu... / ils ont prié... / ils ont pleuré... » (p. 33) etc. L'emploi récurrent de ce procédé confère un rythme lancinant et incantatoire à cette longue plainte qu'est *La remontée des cendres*. L'énumération est un autre procédé employé avec le même effet : « une âme, un nom et un visage » (p. 13), « une feuille de papier belle et résistante, troublante et légère » (p. 14), « un matelas lacéré, une casserole, un pain rassis, un manteau accroché, des murs éventrés, de la poussière grise et un calendrier de l'année dernière. » (p. 16). À noter : la récurrence hiératique des rythmes binaires et ternaires.
- 7 À la page 20, le pronom *je* désigne tout d'abord un mort dont le corps a fini de se décomposer et fait désormais partie du lieu où il a été enterré : « « je n'ai plus de corps... / je suis un champ ». Il n'est que la voix du néant : « Qui parle du fond de cette fosse ? // Moi ? / Je ne suis plus. » Ensuite, le pronom de la première personne désigne « une autre voix », qui vient « D'une autre fosse ». Le poète donne donc la parole aux êtres massacrés auxquels il fait exprimer toute leur souffrance, ce qui est un moyen de rendre plus pathétique encore leur destinée tragique.
- 8 Le livre s'achève sur une note d'espoir avec le portrait en action de l'homme chanté par le poète : lourd d'un passé de lutte (« Il a fait toutes les guerres ») et de souffrances, toujours il se relève de ses épreuves : « L'homme se relève ». Sa vie est un long chemin : « Cela fait des milliers de jours et de saisons qu'il marche », et la quête du bonheur l'anime. Ce bonheur est issu de sa croyance en une transcendance (« il croit à l'âme »), de sa croyance dans le pouvoir de la réflexion (« il croit... à la pensée ») ; il est constitué également de plaisirs simples (« une prairie fleurie »), de l'amour (« un parasol pour l'amour »), de valeurs humaines (« le rire et l'amitié, l'enfance et le courage... »). La fin du livre qui ressortit au registre épique transforme les victimes en héros, dotés d'une épaisseur par le passé dont ils sont porteurs, héros animés d'une quête les amenant à se dépasser : « Ils voient loin, au-delà des murs et des montagnes. Au-delà de tous les silences. »
- 9 Les *Non identifiés* sont les Palestiniens des territoires occupés, victimes de répression (p. 69).
- 10 Un certain nombre de poèmes ont pour titre le nom des victimes dont certaines ont disparu sans laisser de trace : « L'armée libanaise déclare ne pas détenir ces personnes. » (p. 50). Ces poèmes sont construits comme des notices biographiques : elles débutent par une

date, celle de la mort ou de la disparition de la personne éponyme. Ensuite, la personne est décrite au moyen de quelques traits de sa vie quotidienne, et d'indication concernant ses proches :

- « Il avait une femme qui aimait rire trois enfants et un âne. » (p. 51)
- « sa petite fille qui court après une roue de bicyclette » (p. 49)
- « son corps de petit commerçant » (p. 55)
- « Elle travaillait la laine et chantait pour ne pas oublier. » (p. 47).

Les personnes ainsi dépeintes appartiennent à l'humanité ordinaire. Il s'agit de petites gens, souvent inoffensives, généreuses, de mères de famille (« ses deux fils », p. 47), de tout jeunes gens (« vingt-deux ans », p. 45, « dix-sept ans », p. 53, « vingt et un ans », p. 63). Les poèmes font coexister l'évocation de leur existence marquée du sceau de la simplicité et de la tendresse avec celle de leur mort, le plus souvent atroce (viols et tortures) et absurde parce qu'il s'agit de civils innocents ou simplement croyant en des idéaux humanistes, comme le poète de 20 ans, Ibn Hassan Mokaddam. ■