

La résistance dans la poésie des Années Noires :

L'engagement politique d'Aragon, de Desnos et d'Éluard pendant l'Occupation allemande

Megan Dyer

John Romeiser, Ph.D., Director

The University of Tennessee, Knoxville

Chancellor's Honors Program

December 4, 2013

Introduction

De 1940 à 1945, sous l'Occupation allemande, le style de la poésie française est devenu plus réactif pour refléter la souffrance que la société subissait. Avant la Seconde guerre mondiale, dans les années vingt et trente, la poésie française s'était concentrée sur l'individualisme, sur l'imagination et sur l'ignorance de l'idéologie populaire et de la réalité, un mouvement artistique et littéraire appelé le surréalisme auquel beaucoup de poètes populaires s'étaient intéressés. Dès l'arrivée de l'Occupant, ce genre qui avait tenté de dépasser les limites de la logique, de la raison et du monde concret a perdu sa pertinence, et les poètes les plus engagés, comme Louis Aragon, Paul Éluard et Robert Desnos, se sont tournés vers une poésie plus accessible et plus convenable aux citoyens. S'étant alliés au Parti communiste après une rupture entre ce groupe-ci et les surréalistes, ils ont adopté une poésie honnête et explicite qui poussait à agir pour faire retrouver l'identité et ainsi la liberté que l'Occupant leur avait volées et pour mettre fin à l'oppression physique et émotive qui tourmentait la France.

En ce faisant, ils se sont trouvés face à d'innombrables obstacles, dont la persécution gouvernementale et la censure. Les Allemands sont venus en France pour la dominer, une peur commune parmi les Français qui a mené le gouvernement de la zone libre à s'affilier avec l'Occupant pour l'éluder, mais aussi pour se valoriser. Les chefs de cette collaboration perfide se sont mis à exterminer tous ceux qui leur posaient des problèmes, tels que les Juifs innocents, les communistes et les résistants. Ainsi, ils ont mis en œuvre un système de censure strict pour éviter que quelqu'un ne les contredise et ont publié beaucoup de propagande faisant de la publicité pour la grandeur du nouveau gouvernement et pour la continuité de la vie quotidienne. Pourtant, les poètes publiaient clandestinement des œuvres parlant de la vraie torture de la vie, essayant de

susciter de l'action en donnant l'espoir de la possibilité de retrouver la liberté d'expression et en général.

Une telle poésie, la poésie de la Résistance, a pu se réaliser grâce à la passion des poètes, qui se sont consacrés à restaurer l'identité et la vie des Français à travers leurs œuvres engagées qui s'adaptaient aux besoins sociaux. Le genre s'est modernisé en retournant aux sources traditionnelles, telles que le style, la structure et le rythme, pour mieux faire appel à ses lecteurs et encadrer son langage direct et ses nouveaux thèmes de l'espoir, de la révolte et de la liberté. Cette thèse examinera la transition d'une poésie excentrique à une poésie réelle dans un contexte historique, spécifiquement l'engagement politique des poètes dans la Résistance et le rôle qu'ils y ont joué, en analysant le genre dans l'ensemble ainsi que des poèmes sélectionnés des années quarante. Aragon, Éluard et Desnos voulaient et avaient besoin d'écrire une poésie qui évoluerait, se détachant de l'exploration d'un monde complètement imaginaire en échange de la quête d'un avenir imprévisible aux citoyens assujettis ; une poésie qui fournirait un sens d'espoir à un peuple découragé et démoralisé ; une poésie qui transmettrait un désir commun d'individualité et de liberté, des valeurs qui rendent pertinente à jamais cette poésie intemporelle.

L'arrivée d'une nouvelle pensée

Le surréalisme, un mouvement littéraire et artistique de l'entre-deux-guerres, s'est fondé sur l'idée de la création d'un nouveau monde imaginaire qui n'avait rien à voir avec la vraie réalité du monde où l'on vivait, boudant ce qui en faisait partie. Au cours des années 1920 et 1930, comme la société changeait, les surréalistes ont choisi de s'unir au Parti communiste français, pensant que ce parti leur offrirait l'un des seuls débouchés pour leur liberté créative. Bien qu'au début, les écrivains puissent faire partie des deux groupes, après que le Parti communiste a gagné le pouvoir et voulait assujettir leurs partisans, il a fallu choisir entre les

deux, un choix qui influencerait le style d'écriture et l'engagement politique des écrivains dans les années turbulentes à venir.

Une méfiance envers la politique et envers le marxisme dans les années 1920 provient du refus des valeurs de la civilisation et du désir de contredire l'intellect et la rationalité (Berg et Leroy 467 ; Balakian 2-3). Avant, les écrivains et les artistes, attachés à la raison et à la logique, s'étaient mis à imiter la nature dans leurs œuvres, ce que les surréalistes ne supportaient pas (Berg et Leroy 467 ; Balakian 2-3). Un mouvement populaire à partir de 1924, le surréalisme cherchait l'inconnu, pour démolir les murs qui emprisonnaient le rêve, et imitait l'hystérie et la folie, inaccessibles par le pouvoir de l'homme (Briole 50 ; Balakian 7, 16). Surtout, l'idéologie surréaliste mettait en cause la vérité, car là, commençant une chute libre, on se limiterait au vrai ou au faux, au matérialisme ou à la spiritualité et au réel ou à l'imaginaire, sans alternative (Gallissot 39). Les surréalistes, avec un certain optimisme, avaient pour but d'exprimer « le fonctionnement réel de la pensée » au moyen des métaphores et des images pour libérer l'homme et pour arriver au merveilleux (Berg et Leroy 469 ; Briole 73). À cause de leur dégoût de tout ce qui les limitait au réel, ils ont reproché les caractéristiques qui allaient avec la logique, y compris la raison, la mémoire, l'amour du pays et le langage logique, car de telles caractéristiques représentent la stabilité et l'ordre du réel (Balakian 18).

Ce refus du monde matériel s'est montré dans leur soutien original pour le Parti communiste français, particulièrement dans leur désir de préserver la liberté qui, pour eux, était la liberté de la pensée. Grâce à leur dénonciation commune d'un pouvoir tyrannique, André Breton – le père du surréalisme, – Louis Aragon et Paul Éluard ont poussé leurs amis à se rapprocher du Parti communiste en 1927 pour combattre « pour le Parti, contre le fascisme et contre la guerre impérialiste, et pour l'indépendance internationale » (Briole 74 ; Michel et

Mirkine-Guetsévitch, 29 ; Gallissot 137-139 ; Berg et Leroy 472). La montée et le progrès rapide du fascisme dans la sphère politique ont causé le conformisme au Parti communiste à devenir de plus en plus populaire parmi les intellectuels dès 1933 (Bernard 11). D'ailleurs, puisque l'Allemagne n'avait pas lancé d'attaques contre l'URSS, les Français espéraient que ce dernier et son style de gouvernement l'aideraient à éviter un destin pareil à celui des pays que ce premier avait envahi et dont il s'était emparé (Ousby 200-201). Comme le gouvernement tyrannique de Vichy et les autorités fascistes ont continué à gagner du pouvoir, les surréalistes s'y sont engagés plus pour tenter de sauver et de préserver leur individualité et la liberté littéraire.

La valeur que les surréalistes mettaient sur le non-conformisme a rendu la décision de rejoindre vraiment le Parti communiste ou de ne pas le rejoindre difficile pour ceux qui ne parlaient que de l'autonomie. À l'origine, Aragon et Robert Desnos ne s'intéressaient pas à s'allier avec les communistes, ayant peur de perdre l'indépendance et l'originalité sur lesquelles le surréalisme s'était fondé (Bernard 87-88). Pourtant, Aragon et Éluard ont adhéré au Parti en 1927, ne voyant plus la valeur en s'opposant à un groupe qui partageait des buts avec eux et pensant que, face au fascisme, les communistes forts et organisés auraient pu être l'un des seuls moyens de faire survivre leur groupe pendant l'époque à venir (Bernard 93 ; Gallissot 133). Alors, se focalisant sur la survie de leur style, Aragon et Éluard ont travaillé avec Breton pour essayer de recruter d'autres surréalistes à en faire partie (Bernard 96). En fin de compte, ces trois poètes surréalistes qui prenaient part au mouvement communiste ont refusé de choisir entre le surréalisme et le marxisme, bien qu'Aragon se considère communiste, vu leurs valeurs similaires de la révolution, alors que d'autres surréalistes ballottaient d'une soumission au communisme à une affirmation de leur singularité (Bernard 98-99). Cette résolution de se consacrer à une cause plutôt qu'à une seule idéologie a ajouté au succès de la Résistance en créant un public plus vaste.

En dépit de leur réticence à rejoindre le Parti communiste, les surréalistes, fascinés par les thèmes de la résistance et de la révolte, ont participé à des initiatives pour promouvoir leur cause. En contribuant à de telles initiatives jusqu'en 1935, soient-elles du Parti communiste, des trotskystes ou de leur propre groupe, les surréalistes voulaient comprendre « les nouveaux enjeux historiques et politiques » pour mieux aider la société (Bureau 1, 3). Motivés à l'origine par leur désaccord commun sur la répression politique ailleurs, les surréalistes se sont refocalisés en 1932 à cause de la menace fasciste chez eux provenant de l'étranger, c'est-à-dire le nazisme et le franquisme, et plus tard de la France elle-même, ou le gouvernement de Vichy (Bureau 1). Avec une menace plus directe d'une invasion fasciste et le pouvoir croissant des communistes, les surréalistes ont commencé à rejeter l'autorité à laquelle ces partis voulaient les assujettir.

En toute logique, l'idée de se soumettre à un parti autoritaire n'a pas plu aux surréalistes, et cette exigence de la part des communistes, avec leur désaccord sur de divers sujets à cause du ressentiment réciproque, les a menés à se dissocier. Malgré les projets réactionnaires similaires que leurs idéologies poursuivaient, leurs sphères différentes ont joué un rôle clé dans la désintégration de leur rapport, comme le mouvement communiste s'est emparé de la sphère politique avec le but de dominer tous les aspects de la vie, y compris l'art et la littérature (Bridet). D'un côté, la grande rupture entre les deux partis a découlé de la négation nécessaire, selon les surréalistes, de l'idéologie régnante – le marxisme, - de l'intolérance de la discipline que le Parti communiste voulait leur imposer et de l'importance secondaire que le Parti leur accordait (Bureau 2-3 ; Decottignies 37). Leur aversion pour l'ordre politique s'est ajoutée au refus du Parti de considérer ces écrivains en fonction de leur qualité littéraire à cause d'un recul d'hardiesse communiste dans leurs œuvres (Bernard 82). Après cette rupture, les surréalistes ont poursuivi de l'action révolutionnaire – dont la tâche suprême du groupe en était la préparation,

selon leur fondateur André Breton – pour gagner le droit à l’indépendance d’esprit, à la critique et à un jugement autonome (Bureau 2-3 ; Decottignies 33). Finalement, le Parti s’est mis d’accord pour tolérer les surréalistes avec indifférence pourvu qu’ils acceptent de se soumettre à un militantisme discipliné, une résolution que les surréalistes ont refusée (Berg et Leroy 472 ; Bernard 82). Tous ces facteurs ont créé des sentiments amers entre les communistes et les surréalistes, une animosité qui a nécessité que chacun choisisse de quel groupe il ferait partie.

Pour les poètes qui appréciaient le surréalisme et la poésie engagée du communisme tous les deux au cours de la décennie, le choix n’était pas facile. Dès 1926, Aragon et Éluard favorisaient le Parti communiste, tandis que Desnos s’y opposait encore (Bridet). Déjà, en 1931, les communistes se sont fatigués de l’oscillation d’Aragon entre le communisme et le surréalisme et l’ont forcé à prendre parti en niant sa responsabilité politique (Bernard 102). Ainsi, en mars 1932, le premier à abandonner ses tendances surréalistes pour se consacrer au communisme, il s’est dédié aux objectifs du Parti, se rendant compte que la valeur de la poésie ne se trouvait pas dans les intentions de l’auteur, mais dans sa signification et son efficacité en tant qu’œuvre politique (Bernard 103). De la même façon exigeante, les communistes ont exclu Éluard à partir de 1933 à cause de sa fidélité à Breton, mais il a quitté les surréalistes quelques années plus tard pendant la Guerre d’Espagne (Berg et Leroy 485). Desnos, pas aussi engagé que les autres, n’aurait pas la possibilité de s’y engager plus avant d’être déporté à un camp de concentration. Alors, donné le succès du mouvement marxiste ailleurs, la protection qu’il offrirait contre le fascisme en France et le désir d’exprimer les sentiments accumulés de mépris envers cette tyrannie, Aragon, Éluard et Desnos ont penché plutôt vers le communisme, laissant le surréalisme pour se dédier à ce groupe plus fort et plus efficace.

Trahison, tourment et tirage

Lorsque les Allemands sont venus occuper la France en 1940, un gouvernement français faible s'est allié à l'Allemagne et à son initiative impérialiste, menant à la persécution et à l'extermination de beaucoup de Français, surtout des Juifs. Le nouveau gouvernement tyrannique a publié de la propagande et a mis en œuvre un système de censure, essayant de rallier les Français, mais ces citoyens souffrants y a résisté, d'où le début de la Résistance. Les poètes, particulièrement Aragon, Éluard et Desnos, faisaient de leur mieux pour restaurer la liberté d'expression et la liberté en général, et leur engagement politique dans la Résistance a motivé et a donné de l'espoir à un peuple découragé.

Les Allemands sont brusquement arrivés en France avec l'intention de conquérir et plus ou moins de détruire le pays, ou au moins l'esprit vif de son peuple. Après avoir déjà divisé les forces défensives françaises dans le nord de la France au cours du mois précédent dans un mouvement appelé *Sichelschnitt*, c'est-à-dire la coupe de la faucille, les Nazis ont envahi et ont occupé Paris le 14 juin 1940 (Ousby 28-30). Après que les Allemands avaient franchi les frontières de la ville capitale, ils ont envahi la province, provoquant une reddition avant le 22 juin, une invasion de six semaines où les Allemands ont fait prisonniers d'à peu près deux millions de soldats français dont les trois quarts seraient déportés en Allemagne pendant une Occupation qui dureraient jusqu'en août 1944 (Ousby 30-33).

Pendant cette tourmente, le gouvernement fragile ne pouvait pas défier l'opposition, ce qui a exigé des changements qui s'avéreraient nuisibles à la France. En ce temps-là, Paul Reynaud était devenu le Premier ministre de la Troisième République et avait nommé un héros militaire de la Première guerre mondiale, Philippe Pétain, le Vice-Premier ministre en mai (Ousby 34-36). Les deux sont partis de Bordeaux, où ils s'étaient enfuis, pour retourner à Paris,

espérant pouvoir faire un armistice avec les autorités allemandes (Ousby 64). Pourtant, à cause du manque de force de la France, les Allemands ont assigné des conditions de cet armistice, qui incluait des restrictions du nombre de soldats ; l'exigence de payer le coût de l'Occupation ; et surtout la distinction entre la zone occupée, les deux tiers du nord de la France où se trouvaient deux tiers de la population et de la terre cultivée, et la zone libre, ou la zone non occupée du sud basée à Vichy à laquelle Hitler ne s'intéressait pas (Ousby 64, 67-68). Le 17 juin 1940, le Maréchal Philippe Pétain a remplacé Paul Reynaud comme Premier ministre après que ce dernier, qui venait d'obtenir ce poste en mai, a démissionné (Ousby 52-53, 59). Pétain a anticipé sa politique et sa rhétorique dans son annonce en disant : « Je fais à la France le don de ma personne pour atténuer son malheur » (Ousby 59). C'est cette rhétorique sournoise qui rendrait les Français confus et surpris à la collaboration débilante entre l'Allemagne et la France.

L'ascension de Pétain au pouvoir dictatorial, nourrie par son égoïsme, sa vanité et son désir de s'allier à la superpuissance qu'était l'Allemagne, a inspiré cette collaboration et ainsi a contribué à la persécution des citoyens, particulièrement des Juifs. Le 30 octobre, Pétain a annoncé son intention de préserver l'unité de la France en collaborant avec les Allemands, une collaboration pendant laquelle il se faisait un objet de vénération nationale et pratiquait une idéologie qui combinait la monarchie absolue et la dictature fasciste (Ousby 86, 89 ; Amouroux 483-485). Il persécutait ceux qui s'opposaient à Munich, les socialistes, les Juifs, les franc-maçons et les communistes (Ousby 97). Essentiellement, les Allemands voulaient résoudre la question des Juifs, qui signifierait l'extermination de 11 millions de personnes, dont 865 000 Français (Seghers 86). Bien que les Allemands surestiment ce chiffre, car en réalité, il y avait à peu près 300 000 à 350 000 Juifs en France, ils en ont déporté 76 000 dans l'ensemble aux camps de concentration, condamnant beaucoup de Français innocents à la miséricorde et à la mort

(Ousby 179 ; Evans). En revanche, ces efforts et les priorités déplacées du gouvernement ont fait souffrir non seulement les Juifs, mais tous ceux qui habitaient dans la Zone occupée. Le gouvernement les a démoralisés en exigeant que les Juifs portent l'étoile jaune infâme, en réclamant des papiers d'identité très spécifiques, en donnant de petites rations alimentaires, en causant un grand manque de ressources et en leur insufflant tant de peur qu'ils avaient besoin de se réfugier dans leur propre pays (Ousby 116-120 ; Amouroux 131).

Malgré les problèmes visibles que ce nouveau gouvernement causait, les autorités se promouvaient partout en publiant de la propagande exagérant la bonté du gouvernement et en mettant en œuvre un système stricte de censure pour éviter que quelqu'un ne les contredise. Pour enjoliver leur propagande, les Nazis ont embauché des photographes et les ont fait prendre des photos insinuant que rien n'avait changé et que les Parisiens prospéraient et étaient contents (Evans). De même, des panneaux bilingues suggéraient une coopération idéale mais inexistante entre les Français et les Allemands (Ousby 70). En ce qui concerne la presse, les Allemands en ont contrôlé presque la totalité dans la zone occupée, surveillant le contenu, fournissant les photos et imprimant et diffusant 49 journaux et hebdomadaires sur tous les sujets de peur que, sans censure, des messages allusifs dans les journaux n'entravassent les pseudo-bonnes relations franco-allemandes et « l'ordre moral » de la société (Amouroux 524-527). Pourtant, ces règlements n'ont ni empêché ni découragé d'autres de publier clandestinement leurs propres journaux exprimant la vérité.

Les conditions terribles auxquelles ils s'étaient soumis, avec d'autres facteurs, ont mené les citoyens à commencer à se défendre d'une manière unifiée en 1941 pour retrouver et pour restaurer leur liberté. Largement, cette Résistance comprenait non seulement des efforts individuels, mais surtout une action collective organisée où il s'agissait de la publication et de la

lecture clandestines. La Résistance a commencé avec les intellectuels grâce à des revues secrètes qui contredisaient la propagande officielle, qui fournissaient de l'information qui aurait été autrement censurée et qui encourageaient la lecture continue des revues de la Résistance plutôt que des revues nazies (Ousby 219-220 ; Amouroux 549-551). Ces journaux, remplis de citations des héros du passé et de critiques du gouvernement de Vichy et, finalement, de celui de l'Allemagne, ont pu réussir parce qu'ils étaient plus faciles à imprimer et à distribuer, comme les Français, inspirés par leur honnêteté, les passaient de main en main (Amouroux 532-533, 537). Ainsi, la lecture de ces journaux clandestins qui exprimaient la vérité a permis au peuple de participer au mouvement et d'alléger le malheur.

Louis Aragon, Paul Éluard et Robert Desnos étaient parmi les contributeurs aux revues, contributeurs qui ont tout risqué pour faire passer leurs idées et leur désir de regagner leur liberté d'expression et de redonner à la société sa liberté de vivre. Pour ne pas se démasquer, les poètes et les éditeurs travaillaient dans les sphères publiques et clandestines en même temps, utilisant des surnoms dans leurs œuvres clandestines pour se protéger plus loin (Ragache 209 ; Seghers 267-268). Une fois que ces poètes s'y étaient engagés, Pierre Seghers, un éditeur engagé à Paris et très connu, a publié leurs poèmes dans sa revue clandestine *Poésie*, l'une des revues les plus étendues et les plus populaires parmi le peuple. En dépit de la censure, il a continué à essayer de faire passer des œuvres engagées par la censure, mais elles ont toujours échouées à cause de leurs tendances politiques (Seghers 201). Au début de la Résistance, en 1940, Seghers a publié un poème d'Aragon dans *Poésie* 40 qui a inspiré Paul Éluard à le contacter pour les rejoindre (Seghers 76). Cet envoi de son travail *Livre ouvert I*, que Seghers a publié en 1941 dans *Poésie* 41, a marqué le début de la participation d'Éluard dans la Résistance, où il écrivait des poèmes engagés, diffusait des tracts, des journaux et des documents et servait d'agent de liaison (Seghers

76 ; Briolet 90). En 1943, Seghers a publié un recueil intitulé *L'Honneur des poètes*, un recueil inspirant qui a restauré l'espoir perdu dans la société déprimée auquel Aragon, Desnos et surtout Éluard ont tous contribué (Seghers 267). Ces trois poètes, parmi d'autres, contribueraient leurs poèmes à ces revues clandestines jusqu'à la fin de la Résistance, ou, dans le cas de Desnos, jusqu'à sa mort.

Dès le début de l'Occupation, Aragon y participait très activement de façon assez agressive pour réformer la société et la poésie comme genre littéraire. Déployé de 1939 à 1940 en tant que médecin, il s'est chargé de l'organisation sanitaire des maquis, un groupe de Parisiens qui voulait échapper au Service du travail obligatoire et à l'envoi en Allemagne et enlever aux Allemands le contrôle du territoire français (Briolet 90 ; Amouroux 318-319). Après cette période, comme d'autres écrivains communistes, suspects ou juifs, il s'est réfugié dans le sud de la France, à Nice, à partir de 1940 pour retrouver une petite partie de sa créativité et de sa liberté (Ragache 107-108, 208). Là, il se focalisait sur un but qu'il partageait avec Éluard : le désir de recouvrer la liberté d'expression pour nier cette privation à l'occupant (Seghers 181). À cette époque-là, il était le poète le plus connu et en vue grâce à son œuvre *Le crève-cœur*, un roman tragique qui parle de la vie et des malheurs du pays (Seghers 119). Son pouvoir et sa popularité lui ont permis d'être porte-parole de la Résistance, encourageant la participation sociétale et expliquant passionnément l'importance de la poésie et la nécessité de renouveler la société et la poésie toutes les deux dans ses citations :

« Cet effort insensé de maintenir la dignité humaine...ce refus d'accepter le destin des vaincus...cette quête de l'esprit vers la lumière...cet appétit vers la grandeur...d'autres hommes qui furent, comme moi-même, à sa semblance, dans ces terribles années...l'homme de France qui s'avance à travers les fourrés sombres de l'enfer sans flammes où il se trouve sans savoir comment précipité...le renouveau de la poésie » (Seghers 120).

Il a rejeté l'autorité d'une manière plus directe en passant clandestinement la ligne de démarcation le 22 juin 1941 avec des amis, une action rebelle à cause de laquelle les autorités les auraient arrêtés si le début de la guerre entre l'Allemagne et l'URSS n'était pas arrivé le lendemain (Seghers 127). De toute façon, ils y ont échappé, et Aragon est resté à Tours pendant douze jours jusqu'à ce qu'il parte pour la capitale répressive, où se trouvait le centre de l'édition et du gouvernement corrompu de l'envahisseur (Seghers 127). Depuis ce moment-là, ce poète célèbre travaillait à Paris, écrivant ses poèmes engagés au moyen desquels il restait l'un des poètes les plus influents de la Résistance.

La vie de Desnos pendant l'Occupation s'est déroulée d'une façon unique, avec son arrêt, et a terminé comme aucun autre poète de l'époque mais comme celle de beaucoup d'autres citoyens européens innocents malchanceux. En juin 1942, Desnos était toujours à Paris, où il faisait partie du *Réseau Agir*, un groupe de Résistance qui travaillait pour l'Intelligence Service en fournissant des informations au sujet des projets futurs des Allemands (Seghers 169-170). En ce qui concerne la poésie, il voulait la « désintellectualiser » pour la « rendre plus humaine » (Seghers 169-170). Un jour fatidique, après quelques années de contributions aux journaux clandestins sans problèmes, le début de sa fin est arrivé. Le 22 février 1944, les autorités ont déporté Desnos au camp de Compiègne, puis au camp d'extermination Auschwitz, après que les Nazis avaient forcé un adolescent qui distribuait des tracts à révéler les vrais noms et les adresses des contributeurs, y compris ceux de Desnos (Seghers 254-255, 327 ; Ragache 247). Plus tard, il serait transporté au camp de concentration Térézin, où il succomberait au typhus le 8 juin 1945 (Seghers 329). Son emprisonnement l'a encouragé plus et l'a inspiré, ne le décontenançant jamais, et il a continué à s'engager dans la Résistance et à

combattre contre l'ennemi jusqu'à sa mort, représentant un bon exemple de la passion que ces écrivains montraient.

Pour une poésie de la Résistance

Pendant une époque de tant de tourment, de persécution et de tragédie, une époque remplie de souffrance, de désespoir et de mort, les citoyens avaient besoin de quelque chose qui les inspirerait, qui les aiderait à triompher des obstacles qu'ils craignaient insurmontables. Alors, les poètes, reconnaissant cette nécessité et se considérant des porte-paroles, faisaient de leur mieux pour moderniser le genre, le rendant une poésie logique et honnête pour encourager les Français à transformer leurs émotions fortes en outils de combat. À cause de la rapidité de ce changement et de l'horreur de la situation, les éléments légers et excentriques du surréalisme ont disparu, ce qui a attiré l'opposition des poètes qui préféraient que la littérature n'existe que dans le champ artistique et a causé la séparation définitive des surréalistes et des poètes dont la poésie s'adaptait aux conditions sociales. Cette adaptation, montrée par un retour aux styles et aux structures traditionnels, a pénétré dans tous les aspects de la poésie, tels que le thème, le public, le but, la forme et le langage. Tous ces éléments classiques que l'on n'avait pas vus dans le genre depuis longtemps rendent unique la poésie de cette époque, une poésie marquée par l'état politique et par la mentalité sociale qui permettaient aux poètes de prendre part à la Résistance en promouvant la liberté et la révolte.

L'urgence de la catastrophe sociale qui s'infiltrait dans chaque partie de leur vie, dans chaque moment et dans chaque âme exigeait une poésie censée à les aider à combattre cette tyrannie. La poésie enjouée et insensée du surréalisme, ou même toute poésie de l'entre-deux-guerres, ne suffisait plus, car ses absurdités et sa légèreté se sont tellement contrastées avec les épreuves quotidiennes des Français, qui devaient se demander chaque jour s'ils verraient le

lendemain, qu'une continuité de ce style aurait paru être une moquerie de la société. Ils nécessitaient une poésie qui éclaterait les obstacles sociaux, une poésie qui leur donnerait une solution finale à la souffrance (Moussavi Chirazi 86). Ainsi, le sens littéraire de la Résistance s'incarnait dans la poésie de l'époque, qui s'est produite de la nécessité d'un éveilleur qui rappellerait aux Français qu'ils avaient la force de réagir et de résister contre ce à quoi ils se battaient et qui les encourageraient à lutter contre l'ennemi. Par conséquent, les poètes écrivaient une poésie qui fournissait un esprit de résistance intérieure, ce qui a permis aux citoyens de se fortifier contre les malheurs quotidiens auxquels ils faisaient face et qui a fait accroître un intérêt pour le genre poétique en général (Briolet 92-93, 96-98). Une telle poésie s'est directement adressée aux besoins des citoyens.

Le genre a pu réaliser ce changement grâce aux poètes engagés qui se sont attribués le rôle très spécifique et important d'être les porte-paroles de la société, exprimant à travers la littérature les sentiments forts que les Français avaient peur de ressentir. « Témoins » de leur époque, ils partageaient une exécration profonde de l'idéologie nazie avec tous les Français et avaient beaucoup de pouvoir, ce qui leur a permis et les a inspirés de s'engager dans l'action pour sauver les valeurs immortelles et pour accueillir et transmettre l'espoir et la possibilité de vie (Seghers 131 ; Briolet 90-92 ; Getz). Alors, les poètes se sont dédiés à retourner aux sources séculaires pour aider le peuple opprimé à retrouver et à reprendre leur identité et pour restaurer les « pouvoirs libérateurs » de la langue que la propagande nazie avait confisqués (Briolet 92 ; Getz 350). En gros, ils voulaient préserver le genre littéraire français, qui avait rendu célèbre la France partout dans le monde pour son appréciation pour la liberté, pour les recherches et pour la pensée (Getz 350 ; Seghers 126). Après tout, ils ont sacrifié l'idéologie surréaliste individualiste à laquelle ils s'étaient tellement attachés et qu'ils avaient tant défendue pour contribuer à la

morale et au bien-être de l'ensemble de la société, un sacrifice qui a reflété leur urgence d'éviter une perte totale de l'esprit vif qui personnifiaient les Français avant l'invasion.

Cette modernisation avait ses adversaires qui voulaient préserver l'intégrité de la poésie en ne lui permettant pas de faire partie des débats politiques temporaires. Notamment, le surréaliste Benjamin Péret a représenté ceux qui se sont opposés à un tel changement de style, pensant que la poésie n'avait pas de rôle politique, étant plutôt « de tous les temps et de tous les lieux » sans devoir la confondre avec l'action politique (Getz ; Decottignies 33). Ce manque de considération pour les besoins sociaux, tel était le problème avec ces surréalistes, fidèles esthètes : non seulement ont-ils refusé toute évolution de leur genre, mais ils n'avaient aucun respect pour ceux qui se sont passionnés de la sauvegarde de la société, condamnant les poètes qui voulaient utiliser leurs talents pour le bien et pour transformer la société.

Un tel mépris était ironique étant donné l'idée fondamentale du surréalisme, qui était la révolte et un refus d'adhérer aux ordres. Il s'agissait de libérer l'homme de la répression sociale pour montrer aux citoyens tout ce qu'ils avaient en commun (Briolet 155-177). Le surréalisme et le Parti communiste présentaient tous les deux des points de vue traditionnels, théorétiques et tactiques, faisant soumettre l'individu à une obligation collective pour contribuer à l'histoire et pour transformer l'homme et la société (Bridet).

Malgré leurs idéologies similaires, les deux groupes ont rejeté chaque ressemblance, mettant la valeur sur leur autonomie, ce qui, avec l'atmosphère sombre pendant l'Occupation, a fait changer le sujet, les lecteurs et le but de la poésie. Ces changements fondamentaux ont nécessité la réalisation de ce nouveau style poétique qui comprend des métaphores, des allusions, un vocabulaire et une syntaxe particuliers et une structure et un cadre traditionnels. Ces éléments

font la poésie de la Résistance en créant son langage, une poésie inspirante aussi unique, vulnérable et sincère que les sentiments de chacun des citoyens pendant l'Occupation oppressive.

En général, l'évolution de la poésie n'a pas laissé beaucoup de traces du surréalisme, à part des jeux de mots, à cause des circonstances graves. Pour illustrer cela, les trois poètes continuent à jouer des jeux verbaux humoristiques, une légèreté qui se mêle avec de l'amertume pour créer un humour qui permet de triompher sur la souffrance (Briolet 155, 170-171).

D'ailleurs, Desnos, qui s'est inscrit dans le mouvement communiste plus tard que d'autres poètes, garde initialement son utilisation de certaines caractéristiques surréalistes, surtout le symbolisme très obscur, avant de les abandonner pour se dédier à la Résistance et à sa poésie. Par exemple, *Histoire d'une ourse* est une fable symbolique pleine de phrases abstraites et parfois bizarres, analysée ci-dessous. Un tel style reflète l'idée de l'irréel, populaire parmi les surréalistes, mais aussi suggère sa réticence à écrire d'une façon plus directe, faisant référence aux risques associés avec l'édition à cause de la censure.

Par contre, la plupart des poètes se mettent à produire une poésie très honnête qui ne laisse rien en question, parlant aux Français d'un sujet plus concret et plus sérieux qui reflète leur lutte constante. Dès les années quarante, Aragon parle du doute et de la nostalgie et Éluard du deuil et de la séparation infinie, des sujets qui représentent superficiellement leurs sentiments personnels pour leurs bien-aimées, mais plus largement, pour leur pays souffrant (Briolet 162-163). Par exemple, ce que fait Aragon pendant la Résistance montre bien la transition de sujet, car, doutant son identité, ses croyances politiques et ses engagements, il abandonne le surréalisme en échange d'un réalisme socialiste, publiant clandestinement des poèmes patriotiques dans lesquels, souvent, la nation prend la forme d'une femme (Berg et Leroy 489-490 ; Briolet 109). Ce symbolisme ne renvoie pas forcément au surréalisme, mais plutôt à la

grâce et à la splendeur de leur chère France, un pays qu'ils adorent. D'autres nouveaux thèmes incluent évidemment la fierté de ce pays, la nécessité de la protéger et l'espoir de vaincre l'Occupant pour rétablir la culture et la liberté. De tels principes patriotiques s'expriment clairement à travers la poésie au moyen des éléments linguistiques qui promeuvent ces idées en mieux émouvant les Français. Ainsi, un public spécifique se définit à cette époque : les concitoyens. Pendant l'Occupation, la France entière est le public, et les poètes ont quelqu'un pour qui ils écrivent, contrairement à l'entre-deux-guerres, où les poètes écrivaient pour des lecteurs inconnus même aux poètes eux-mêmes (Getz). La modification de thème et de public inspire à nouveau ces poètes en renforçant leur engagement et leur objectif.

Cette combinaison d'un sujet qui les passionne et des lecteurs à qui il faut parler et donner de l'espoir, un public qu'il faut toucher et motiver, fournit aux poètes un enthousiasme irrépressible pour l'engagement politique et social ainsi qu'un nouveau but. Les poètes qui contribuaient à la revue mensuelle *Fontaine*, y compris Éluard avec son poème *Liberté*, considéraient la poésie comme une pratique ascétique « destinée à fortifier l'esprit contre les violences du monde extérieur » (Briolet 92). Avec cet objectif à l'esprit, les poètes entreprennent la transformation de la société à travers la poésie, ce qui fait retourner aux sources tous les aspects de la poésie, tels que le style, la structure et surtout le langage et son usage.

Le retour au traditionnel se révèle dans les formes classiques que les poètes emploient, avec des strophes organisées, des rythmes précis et des rimes spécifiques, une structure qui reflète l'ordre que les surréalistes avaient rejeté et interdit. Bien que le style d'écriture d'Éluard ne change pas beaucoup, avec l'image précédant toujours la construction du poème, tous les trois favorisent les formes classiques, telles que des mètres réguliers, pour arborer leur nationalisme et pour promouvoir la structure sociétale (Berg et Leroy 472 ; Briolet 109, 143-154). D'ailleurs, la

poésie prend la forme populaire d'une chanson, se servant de vers courts, de forte musique et de refrain, avec un thème qui s'applique à tous pour que les poèmes soient le chant de la liberté et du pays (Moussavi Chirazi 92 ; Berg et Leroy 472). En tant qu'éléments individuels de la construction poétique, ces poètes profitaient surtout des quatrains, mais aussi des quintils et des tercets de versification octosyllabe, décasyllabe ou même en alexandrin traditionnel. La rime contribue à la cohésion des strophes, soit embrassée, comme dans *Pour un chant national* et *La nuit d'exil* d'Aragon, ou croisée, comme dans *Le réveil* de Desnos. Une telle régularité de rythme et de rime marque encore un retour à l'ordre. Néanmoins, les poèmes qui ne suivent pas l'une de ces formes ou de ces structures familières, écrits en prose comme *Ce cœur qui haïssait la guerre...*, se lisent aisément grâce à le langage qui fait couler les vers, une facilité qui symbolise la liberté de langage et d'identité.

L'une des parties fondamentales de ce langage fluide sont les mots, y compris le temps, ce qui transmet un sens de la force, de la bataille et d'un avenir. D'habitude, le vocabulaire est celui d'un guerrier passionné qui crée des images avec plusieurs références au combat, au sang, à la puissance et à la victoire. Il sert à leur rappeler l'oppression à laquelle ils se soumettent, parlant de la solitude et du silence, et la guerre intérieure ainsi que celle de l'extérieur dans lequel il faut entrer. Le vocabulaire de la poésie écrite juste après la libération reflète la joie et la fierté, félicitant les lecteurs pour leur succès. Le choix fréquent de la voix de la première personne ajoute à l'émotion personnelle, ressemblant à la manière dont l'Occupation affecte les poètes eux-mêmes, mais aussi unifiant tous les Français, qui partagent ces sentiments et qui peuvent s'y identifier en remplaçant la voix du poète avec la leur. Dans le cadre du vocabulaire reste le temps, dont la plupart du temps, les poèmes examinés sont écrits dans l'imparfait et dans le futur simple côte à côte. L'usage de l'imparfait plutôt que du présent, malgré le fait que

l'Occupation a lieu actuellement, met l'accent sur la continuité de la situation et crée l'espoir que cela va finir, alors que le présent suggérerait un plongement dans un puits sans fond. De même, l'utilisation du futur simple plutôt que du futur proche promet une victoire éventuelle, mais insinuant que cela prendra du temps.

Ces aspects du langage, ses mots et son temps, permettent de créer des jeux de mots, tels que l'allusion, l'ironie et la métaphore, pour faire passer les idées sur la Résistance. Les personnes à qui les poètes font allusion sont souvent des héros célèbres, comme dans *Pour un chant national* d'Aragon. Ces références ouvrent les voies pour que les Français, ces citoyens ordinaires et persécutés, veuillent devenir des héros sociaux à part entière. De plus, les poètes emploient de l'ironie et de l'hyperbole pour contribuer à cette motivation, car l'exagération de la vérité se juxtapose avec la vérité qui n'existe pas chez eux, attirant l'attention sur les mensonges dont les pouvoirs oppressifs les remplissent et sur la mauvaise qualité de vie. Enfin, les métaphores lient les allusions et l'ironie, où il y en a, et surtout créent des images vivantes chez les citoyens. De certaines comparaisons soulignent les similarités entre les Français et les forces de la nature, faisant le dessin d'une société invincible aussi forte et inconquérable que la nature. Très souvent, la nuit représente la solennité et la peur que l'Occupant a apportées en France, alors que l'aube et le matin symbolisent la libération. Une telle métaphore temporelle fait référence à la stabilité du temps, qui donne de l'espoir, exigeant que le noir finisse. Ces images symboliques aident les Français à penser à leurs capacités de résister et aux grands concepts dans des termes plus concrets. Les objectifs accomplis par chacun de ces jeux de mots contribuent au but global de la poésie.

La construction minutieuse de cette poésie unique reflète bien les luttes intérieures et sociétales que la France combattait à cette époque-là. Les poètes se sont dédiés à l'écrire pour

contribuer au bien-être de la société en réfutant la tyrannie et en défendant leur liberté de pensée et de vivre, un travail courageux inspiré par de forts sentiments de haine et de nationalisme qui a créé une jolie poésie inspirante.

Une fenêtre sur la poésie

Pour analyser la poésie de l'Occupation et de la Résistance, pour voir les concepts discutés, il faut choisir, parmi les centaines de poèmes engagés, ceux qui représentent le mieux les qualités susmentionnées et la norme de l'époque. Les poèmes *Pour un chant national* (1941), *La nuit d'exil* (1942) et *Paris* (1946) d'Aragon, *Liberté* (1942), *Les sept poèmes d'amour en guerre* (1942) et *En avril 1944 : Paris respirait encore !* (1945) d'Éluard et *Histoire d'une ourse* (1943), *Ce cœur qui haïssait la guerre...* (1943) et *Le réveil* (1944) de Desnos montrent bien les éléments populaires de la poésie engagée de la Résistance, comme le style, la structure et les thèmes, surtout révélés par le langage. L'analyse de ces poèmes sélectionnés ouvre une fenêtre sur la poésie de cette époque et ainsi sur la vie en transmettant les luttes auxquelles les poètes et les Français faisaient face, l'espoir dont la société avait besoin et le triomphe qu'ils ressentaient après la victoire.

Au début de la Résistance, les thèmes principaux de la liberté et de la révolte se cachaient derrière d'autres messages pour préserver un peu d'ambiguïté, bien que les poètes utilisent déjà des surnoms pour se protéger. Par exemple, Aragon a dédié *Les yeux d'Elsa*, un recueil publié en 1942 dont *Pour un chant national* et *La nuit d'exil* font partie, à sa femme, mais les thèmes sous-jacents parlent de la révolution et de l'amour du pays plutôt que de l'amour romantique. En plus, *Histoire d'une ourse*, un poème qui fait partie de la compilation *État de veille* que Desnos a écrite en 1943, peu après son entrée dans la Résistance, prend la forme d'une géante métaphore symbolique. Une telle forme, pleine de vers bizarres et écrit dans le passé simple, fait référence

aux tendances surréalistes que Desnos était venu d'abandonner et au but de distraire des thèmes politiques en la faisant passer pour un conte de fées. Cependant, cette réticence à tout exposer ne nuit pas aux vraies idées et aux vraies suggestions, mais permet de voir la transition à l'audace qu'ils réaliseraient lorsque l'Occupation deviendrait de plus en plus menaçante et dangereuse.

Même l'ambiguïté du poème le moins direct parmi ceux-ci, *Histoire d'une ourse*, fait passer son message d'espoir dès le premier vers au moyen de la métaphore, de l'ironie et du contraste entre les usages du passé simple et du futur simple. D'abord, le poème commence comme une histoire, car le premier vers se lit : « Une ourse fit son entrée dans la ville, » et l'on comprend que l'Ourse, une intruse qui n'a normalement pas le droit d'entrer dans une cité, est l'Allemagne et la ville, Paris. Desnos emploie de l'ironie verbale en surnommant l'ourse *Grande Ourse*, ce qui fait référence à la constellation, une illumination lointaine majestueuse de la nuit que, d'habitude, on admire. Précisément, il la décrit comme une ourse « plus étincelante qu'un marteau frappant l'enclume » qui « poursuis [sa] course / vers la lumière et vers ses sources, » une référence implicite au marxisme. De plus, il la tutoie à la longueur du poème, suggérant une certaine familiarité avec et même une emprise sur cette bête. En revanche, l'Allemagne en fait exactement l'inverse, envahissant de façon agressive le pays, faisant tomber la nuit et le noir sur Paris et assujettissant son peuple, une ironie qui attire l'attention des lecteurs sur la démente de l'Occupant, les incitant à agir pour faire arriver l'aube. Au cas où les lecteurs ne comprennent pas, Desnos commence à écrire d'une façon plus directe, utilisant des pronoms de première personne et faisant référence à ses propres amis. Par exemple, il dit : « J'entends des pas lourds dans la nuit, / J'entends des chants, j'entends des cris, / Les cris, les chants de mes amis, » une touche personnelle qui fait revenir les lecteurs à la réalité.

Ce style intime fait penser les lecteurs en leur permettant de s'y identifier, marquant le point tournant du poème, qui parle désormais directement à la société de la liberté. Comme la nuit représente l'Occupation, le jour signifie la liberté, un symbole d'une victoire sûre, affirmée par l'usage du futur simple : « Mais quand naîtra le jour / Naîtra la liberté et l'amour. » Pourtant, rien ne peut arriver jusqu'à ce que les Français réagissent, ce que Desnos propose en disant : « Qu'il naisse demain ou dans cent ans / Il sera fait de lumière et de sang. » L'image du sang démontre la nécessité d'une vraie action, d'un dévouement fort à la reconquête de la liberté et de l'amour qui vaut la bataille pour arriver à la lumière. Il finit par retourner à la solitude et à la solennité qu'il se sentait en entendant ses amis, réfléchissant : « Grande Ourse au ciel tu resplendis / Tandis que j'écoute dans la nuit / Les cris, les chants de mes amis. » L'usage de l'ironie verbale de la louange de l'ourse *resplendissante* souligne la distance que met l'Occupant, qui est « au ciel, » entre lui-même et ceux qu'il persécute, qui feront de tels bruits horribles jusqu'à ce que les Français le fassent tomber de son piédestal.

Comme ce poème-là fait référence à l'amour, un sentiment qui s'associe fréquemment avec la liberté dans cette poésie, *La nuit d'exil* d'Aragon en parle aussi, ainsi que du silence et surtout de la mort de l'esprit. Le sentiment de l'exil se manifeste évidemment dans le titre, mais aussi dans la critique de ceux qui ne font rien pour retrouver leur vie. En disant : « A-t-il tout jamais décidé de se taire / Quand la douceur d'aimer un soir a disparu, » Aragon juge la capacité d'aimer une émotion qui mérite de l'action, une émotion qui représente la liberté et l'identité et, qui, si perdue, poserait un danger à la vie. Pour mettre l'accent sur ces thèmes, encore un peu ambigus, faisant partie d'un livre dédié à la femme du poète, Aragon met en contraste la vie ancienne et celle de l'Occupation et crée un sentiment d'exil actuel et futur au moyen d'un ton déprimant et surtout des images.

Les descriptions vivantes des lieux culturels serrent le cœur des citoyens, suscitant des émotions passionnées en attirant l'attention sur ce qu'est devenue leur vie. Aragon fait référence aux couleurs vives de l'Opéra, un site de rassemblement qui incarne la culture française qu'il décrit en disant : « ...ces balcons embrasés ces bronzes ce toit vert / Cette émeraude éteinte et ce renard d'argent. » De plus, il conclut : « Reverrons-nous jamais le paradis lointain / Les Halles l'Opéra la Concorde et le Louvre, » créant un sens d'urgence en supprimant la ponctuation, comme dans le poème entier, et insinuant que ces symboles de la culture ont péri pour toujours. De telles images permettent de s'identifier, car les Parisiens connaissent bien, apprécient et se souviennent de ces lieux et de ces couleurs qui n'existent plus, ce qui ressemble à la perte de leur propre vivacité, au désespoir et à la mort de leur esprit que la tombée de la nuit leur a infligés.

Les images continuent avec cette métaphore de la tombée de la nuit, la nuit qui devient un symbole du découragement et même de la mort. D'abord, il précise la signification transformée de la nuit chez les Parisiens en expliquant : « Rien ne nous reste plus de ces bijoux de l'ombre / Nous savons maintenant ce que c'est la nuit. » Il n'y a plus d'étoiles pour marquer le repos et la paix ; il n'y a que le noir, le noir de la solennité, de l'oppression et de la peur que l'Occupant leur a insufflées. En plus, la nuit leur noie l'âme, une nuit dangereuse, parce qu'ils permettent à leur malheur de les dévorer. Aragon présage leur avenir sombre et imminent, accentué par la cacophonie du vers, si une telle noyade persiste : « Ces nuits t'en souvient-il quand la nuit nous recouvre / La nuit qui vient du cœur et n'a pas de matin. » Aragon, désespéré comme tous les Français, insinue que ce vide intérieur que l'Occupant a créé, ce manque d'espoir, de joie et de vie, ne cessera pas.

Lorsque la menace allemande autoritaire croît, le thème dominant sur lequel la poésie de la Résistance se focalise, l'appel à la révolte pour regagner la liberté, se présente plus clairement,

éclipsant la dépression et l'apitoiement à cause du besoin urgent de l'action pour triompher. En plus de *Pour un chant national, Liberté*, qu'Éluard a publié en 1942 dans *Poésie et Vérité 1942*, et *Ce cœur qui haïssait la guerre...*, que Desnos a publié en 1943 dans *L'Honneur des Poètes*, exposent bien de tels sujets.

Pour un chant national prend une forme très unique, se composant de dix quintils octosyllabes de rime embrassé, chacun suivi d'une pensée en italique qui souligne l'idée principale du poème : le désir d'un chant national, de quelque chose de positif qui unirait un pays désespéré. En essayant de faire s'engager les poètes pour promouvoir la Résistance parmi les citoyens, Aragon fait plusieurs allusions, et, avec son langage soigneusement choisi, condamne le silence et offre une solution qui exige de l'amour et de la raison, deux concepts qui contredisent le surréalisme du passé.

Aragon emploie des allusions pour faire appel aux poètes en louant le bien qu'ont fait les révolutionnaires du passé. Il mentionne brièvement Shéhérazade, le héros d'une histoire arabe, mais l'allusion la plus évidente fait référence à Bertrand de Born, un baron et un troubadour du 12^e siècle qui encourageait une révolte contre Richard, le comte de Poitou et le duc d'Aquitaine. Le premier vers en italique se lit : « *Vous me faites penser à ce poète qui s'appelait Bertrand de Born presque comme vous,* » parlant directement à Alain Borne, un poète engagé et un ami d'Aragon et de Seghers. Bien que le poète compare son ami à ces révolutionnaires, il pense que Borne est meilleur que tous les deux parce que « Le péril était différent, » une reconnaissance qui applaudit le courage de ceux qui écrivent et qui publient pendant la Résistance. À l'opposé, il répète cette phrase à la fin, ajoutant, « *Presque / comme / vous,* » une locution prépositive démembrée qui fait référence à tous les poètes de l'époque dont la séparation y met l'emphasis pour faire réfléchir. Alors qu'au début, la phrase loue Borne, à qui Aragon attribue de la

supériorité sur ces révolutionnaires à cause de la gravité et du danger de l'édition, à la fin, ceci critique et fait appel à ceux qui ne font rien, de qui Aragon condamne l'oisiveté.

Ainsi, Aragon cherche à inciter les poètes silencieux à utiliser leurs talents pour participer à la Résistance, prenant un ton encourageant et un langage spécifique pour faire passer son thème de l'action nécessaire urgente. Par exemple, il écrit : « *Comme les images d'or qui se forment dans la bouche y périssent avant d'avoir été / ... / Ah sourdra-t-il de la bataille une mélodie à la taille immense de nos horizons,* » une phrase qui fait honneur aux poètes en comparant leurs œuvres aux « images d'or » et à « une mélodie à la taille immense. » Son usage du futur simple reflète la confiance qu'il fait en les poètes de faire partie de la victoire. En fait, une telle comparaison attache beaucoup d'importance à leurs contributions à la Résistance, suggérant que la mélodie ne peut pas sortir sans eux, sans leur poésie et surtout pas sans leur engagement sincère. Sachant leur valeur, Aragon les flatte et les encourage plus, suppliant : « *Donner voix aux morts aux vivants... / ... / Parlez parlez vous qui savez / Spécialistes du mystère / Le sang refuse de se taire.* » Il complimente leur sagesse, leur écriture et leur capacité de donner voix à tout le monde. Cette image sanglante d'un sujet délicat fait ressortir des émotions brûlantes qui touchent chacun et fait appel spécifiquement aux poètes, car ils seuls peuvent engendrer de tels sentiments passionnés chez leurs lecteurs et chez les citoyens, faisant participer et s'unir tous les Français pour résister à l'Occupant.

Pour surmonter ces difficultés, Aragon montre son abandon du surréalisme en exprimant la nécessité de l'amour et de la raison, deux thèmes rentrant dans la poésie de cette époque. Particulièrement, il parle d'un peuple qui attend quelqu'un qui « *leur chante les raisons de vivre et d'aimer les raisons d'aimer et d'en mourir,* » insinuant que la société a besoin d'un guide, d'un exemple qui mènerait la France à une raison de résister et à une victoire. D'ailleurs, il dit :

« Les eaux de Léthé / Ont le goût que l'amour leur donne, » une allusion à la personnification de l'oubli chez les Grecs anciens. Cette référence implique que l'Occupant, celui qui essaie de voler les souvenirs et ainsi l'identité des Français n'a que le pouvoir que l'on lui accorde, un pouvoir qui n'existe pas s'ils se remplissent d'assez d'amour pour les préserver.

De la même façon, Desnos reconnaît que les circonstances graves exigent de l'action de la part des poètes, ce qu'il décrit dans *Ce cœur qui haïssait la guerre...*, un poème qui fait partie du recueil du même titre, écrit en 1943, destiné à inciter de l'action malgré le mépris de ce type de conflit. La première moitié du poème est une métaphore parlant du cœur, par nature un symbole de l'amour et de la passion, et la deuxième, une demande audacieuse du retour à l'ordre.

Ce titre symbole sur lequel le poème se focalise représente l'amour du pays, la passion de la révolte et la stabilité de la paix et de la liberté, ce qu'accentuent le langage et le style métaphorique du poème. Cette stabilité se manifeste dans les battements du cœur, qui bat à la cadence des éléments temporels, ce que Desnos suggère en disant que ce cœur, que son cœur ne bat « qu'au rythme des marées, à celui des saisons, à celui des heures du jour et de la nuit. » Selon lui, l'ordre permet de faire s'étendre le message, car le cœur bat à nouveau pour « le combat et pour la bataille, » certains des mots dans ce poème qui parlent de la guerre extérieure qui inspire un combat intérieur trop fort à ignorer. Le bruit que fait ce cœur, qui aime son pays, va forcément se répandre « dans la ville et dans la campagne, » suscitant un mouvement sociétal commencé par une seule personne : celui qui agit. Il fait référence à ses lecteurs, les Français, et en pensant avait beau écrire, dit symboliquement : « Écoutez, je l'entends qui me revient renvoyé par les échos, » un autre bruit régulier qui contribue au thème de la stabilité. En revanche, la participation des Français, montrée dans le vers : « Mais non, c'est le bruit d'autres cœurs, de millions d'autres cœurs battant comme le mien à travers la France, » semble le surprendre, et il

emploie même une hyperbole en exagérant le nombre de cœurs pour accentuer la force que les Français passionnés ont en coopérant et en résistant ensemble. Ces cœurs unifiés « battent au même rythme pour la même besogne, » créant une stabilité renforcée, révélée aussi par la répétition du mot *même*, et font un bruit aussi fort que « la mer à l'assaut des falaises, » promouvant la force que cette stabilité, cette passion de révolte et cet amour du pays leur accordent.

En plus des phrases qui expriment le message, le ton devient plus direct et audace après le rassemblement des concitoyens, ce qui lui permet d'exprimer son vrai thème de la liberté. Par exemple, il fait allusion à la source convenue des problèmes sociaux en disant : « Révolte contre Hitler et mort à ses partisans ! » Cette exclamation révèle ses vrais sentiments qu'il n'a plus besoin de cacher, une divulgation qui motive les Français en tout exposant et en transformant la haine qu'ils ressentent envers la guerre en quelque chose de bien. Il fait pareillement avec le sang, qui s'associe d'habitude avec la mort, parlant d'un sang « brûlant de salpêtre et de haine » que le cœur a envoyé « dans les veines, » un sang qui « porte dans des millions de cervelles un même mot d'ordre. » Le sang devient un outil, plutôt une arme, qui a le pouvoir, grâce à l'unification – le nombre de personnes exagéré encore, – de restaurer l'ordre et de sceller la victoire. L'usage du pronom démonstratif « ces, » parlant des cœurs de tous les Français, plutôt que « ce, » utilisé jusqu'à la fin pour renvoyer seulement au poète lui-même, confirme cette unité. C'est « un seul mot, » la liberté, avec la stabilité et l'indépendance qu'elle offre, qui permet cette réunification et qui inspire la révolte nécessaire. Surtout, le langage de ce poème, soit métaphorique ou audacieux, contribue aux thèmes de l'amour du pays, la passion de la résistance et la gloire de la liberté.

De même, Éluard attache tant d'importance à l'amour comme nécessité de combat qu'il donne même le titre *Les sept poèmes d'amour en guerre* à l'une de ses publications en 1943, un grand poème qui se compose de sept poèmes plus courts qui se focalisent sur le malheur, sur l'espoir et sur le besoin de l'action. Parmi ces poèmes, le dernier, *VII*, exprime et relie le mieux ces thèmes au moyen de l'ironie verbale, et, comme celui d'Aragon, de l'appel à l'action et de la raison.

Ce poème-ci, comme *Pour un chant national*, choisit des tactiques littéraires concentrées sur le langage pour montrer son engagement et pour souligner son appel. L'anaphore verticale, une répétition des mots « Au nom » au début de la plupart des vers des quatre premiers quatrains, mènent à l'action qu'il faut prendre et incitent à la motivation en rappelant la tragédie l'invasion. Dans ces phrases, il emploie de l'ironie verbale, comme Desnos, disant : « Au nom des plaintes qui font rire / Au nom des rires qui font peur. » Une telle discordance fait penser, exigeant que les lecteurs considèrent la manière dont leur vie a rétrogradé, comme la nouvelle société a même renversé ces sentiments banals « des plaintes » et « des rires. » Après cette ironie, il ajoute une note personnelle, disant : « Au nom des hommes en prison / Au nom des femmes déportées / Au nom de tous nos camarades / martyrisés et massacrés / Pour n'avoir pas accepté l'ombre. » Non seulement parle-t-il des hommes et des femmes à qui ses lecteurs peuvent s'identifier, que ce soit leurs connaissances, leurs amis ou eux-mêmes, et du destin sinistre auquel ils succombent, mais il leur rappelle aussi que c'est *l'ombre* du pouvoir envahissant qui les a mis dans cette situation.

Ayant préparé le terrain en créant une certaine colère et un ennemi, il leur donne de l'espoir, montré encore par le langage, mais aussi par la rime plate, du dernier quatrain. Cette rime soudaine représente un retour à l'ordre et à la stabilité. De plus, la rime féminine des derniers deux vers, *traqués* et *triompher*, crée un son ouvert qui reflète les possibilités ouvertes

de l'avenir. Il leur donne des conseils à la fin, les encourageant d'un langage positif et fort à « drainer la colère » et à « faire se lever le fer » pour que « Des innocents partout traqués » puissent « triompher. » Ce poème appelle non seulement les écrivains, mais la société entière, tous ceux qui souffrent, leur donnant une raison de la bataille et de la vengeance : l'honneur et la mémoire de leurs frères, de leurs amis, et de leurs concitoyens – de tous ceux qui étaient ou qui seraient persécutés à cause de leur loyauté à la culture et à la France et de la fierté de leur identité et de leur liberté.

Comme le dernier poème d'Éluard, *Liberté*, un poème dont le titre renvoie au thème, s'appuie sur l'anaphore verticale triste qui exprime un désir, une recherche de quelque chose dont le nom ne se révèle qu'à la fin. Le poème se compose de vingt-et-un quatrains dont les trois premiers vers des premières vingt strophes, tous en prose heptasyllabe, commencent avec « Sur, » suivi par un lieu ou un objet, et dont le quatrième est « J'écris ton nom. » Éluard personnifie la liberté en lui donnant un nom, ce qui, avec le tutoiement, suggère une familiarité et contribue à l'aspect personnel de cette conversation intime entre le poète et cet objet mystère dont il écrit le nom partout. Pour Éluard, sa manière d'y contribuer, d'écrire le nom, est de composer et de distribuer ses poèmes, défendant son indépendance et celle du pays pour éviter que l'Occupant oppressif ne détruise la France, une façon de résister qu'il explore au cours du poème en se battant pour et en cherchant la liberté.

Le poème suit une progression séquentielle métaphorique qui représente la vie de l'auteur et de chacun des lecteurs, commençant avec l'enfance, ou la pureté, et arrivant à une introspection personnelle, las de l'oppression, devenu sage de l'expérience et prêt à y résister. Au début, il écrit le nom sur ses « cahiers d'écolier » et sur ses « pupitres, » mais une transition se passe avec l'arrivée des Allemands, quand il écrit : « Sur l'écho de mon enfance / J'écris ton

nom. » Il réfléchit sur son enfance, ayant perdu sa naïveté et son innocence, qui ne sont plus qu'une résonance lointaine. Cette transformation intérieure permet de voir que l'Occupant essaie de corrompre le réel, le pouvoir, la nature, l'espace vital, la vie et la pensée et de tout récupérer. Par exemple, il écrit le nom sur ce qui donne la lumière, plutôt sur ce que l'Occupant essaie d'empêcher d'illuminer le réel, le notant « Sur les formes scintillantes, » « Sur la lampe qui s'allume, » « Sur le flot du feu béni » et sur ses « phares écroulés. » D'ailleurs, il le marque sur ce qui a du pouvoir, « Sur les armes des guerriers / Sur la couronne des rois, » montrant que la liberté surmonte le pouvoir de l'homme et que la tyrannie ne vaincra jamais l'esprit des Français. De plus, il l'écrit partout dans la nature, ce qui représente l'étendue de l'Occupation, la grandeur de la liberté ainsi qu'une ouverture intrinsèque d'esprit qui se compare à l'immensité de la nature. Par exemple, il le transcrit sur *le sable, la neige, la jungle, le désert, la mer, la montagne* et « Sur la mousse des nuages / Sur les sueurs de l'orage / Sur la pluie épaisse et fade. » Au-delà de la nature, l'Occupant va même jusqu'à envahir l'espace vital, comme le poète se sent piégé à cause de l'oppression. Spécifiquement, il dit : « Du miroir et de ma chambre / Sur mon lit coquille vide ... / Sur le tremplin de ma porte / Sur les objets familiers / ... / J'écris ton nom. » Normalement, la prise de contrôle finale arrive lorsque l'Occupant s'empare de la pensée, la dernière liberté qui reste. En revanche, Éluard la reprend, la saisit, en l'écrivant : « Sur les murs de mon ennui / .. / Sur l'absence sans désir / Sur la solitude nue / Sur les marches de la mort / ... / Sur le risque disparu / Sur l'espoir sans souvenir. » Ce nouveau pouvoir symbolise le début de la reprise de contrôle, la restauration de la vie, marquée par l'Occupation mais prête pour la liberté.

Malgré tous ces découragements, tous les lieux que l'Occupant a envahis et tout l'espoir qu'il a volé, la suppression de l'anaphore dans le dernier quatrain, cette liberté de forme,

représente également la liberté de vivre. Ce quatrain poignant et le vers final dramatique se lisent : « Et par le pouvoir d'un mot / Je recommence ma vie / Je suis né pour te connaître / Pour te nommer / Liberté. » Essentiellement, cette redécouverte de la liberté, un droit fondamental de l'homme sur lequel il a de l'emprise, inspire les lecteurs et les encourage à suivre les traces de l'auteur, qui a tout risqué en écrivant ce mot partout, un risque qui avait de grandes récompenses.

Le réveil de Desnos, un poème écrit en mai 1944 qui fait partie du recueil *Contrée*, marque une sorte de transition entre la poésie de la Résistance et celle de l'après-Résistance. Bien que Desnos n'ait pas vécu pour être témoin de la libération, les poèmes écrits aux camps de concentration tombent au milieu. Celui-ci reflète plutôt la poésie de la Résistance avec ses thèmes de l'appel à l'action et de l'espoir, ce qui est logique étant donné ce qui est en jeu : sa vie.

Surtout, ce poème a pour but d'inciter de l'action de la part des poètes, comme les poèmes sélectionnés d'Aragon et d'Éluard. La rime croisée reflète l'unification que les écrivains doivent chercher en s'engageant. Desnos crée un jeu de mots avec le titre, *Le réveil*, qui, d'un côté représente la renaissance et l'aube, la fin de la longue nuit qu'était l'Occupation, et, de l'autre côté, incarne l'éveil nécessaire des citoyens et la Résistance à laquelle il faut participer pour arriver à cette aube. Le poète les appelle à cette révolte dès le premier vers, qui rappelle la Marseillaise, où il pose cette question aux Français : « Entendez-vous le bruit des roues sur le pavé ? » Une telle urgence, créée par l'image des roues des chars allemands sur la terre française, donne le ton au reste du poème, qui se focalise sur la nécessité d'agir pour restaurer la vie, et exprime un certain choc que personne n'a encore rien fait pour éviter l'invasion persistante. En disant : « Il est tard. Levez-vous, » il les tient pour responsables du manque d'action qui aurait dû l'empêcher. De plus, ces courtes phrases créent une intensité et ajoutent à l'immédiat de la révolte. Dans les vers qui disent : « Il faut laver ce corps que la nuit a souillé. / Il faut nourrir ce

corps affamé de victoire. / Il faut vêtir ce corps après l'avoir mouillé, » la nuit symbolise encore l'Occupant, et les métaphores du corps représentent les droits fondamentaux de l'homme qu'il vole, ajoutant un sens figuré aux droits pour élargir la notion de ce qu'ils perdent.

Son appel devient plus évident et encore plus urgent, comme il critique ces poètes à cause d'avoir passé trop de temps sans avoir réagi, sans s'être engagés, même après avoir vu tout ce qui se passait. Comme Aragon, il loue ce que leurs œuvres auraient pu être, disant : « Après avoir frotté les mains que tachait l'encre, / Après avoir brossé les dents où pourrissaient / Tant de mots retenus comme bateaux à l'encre, / Tant de chansons, de vérités et de secrets. » Cette condamnation de leur refus complet de tout engagement, aussi facile et inconscient que des activités quotidiennes comme le brossage des dents et aussi ferme qu'un ancre, exprime son regret que personne n'a eu la possibilité de tirer de l'inspiration de leur écriture potentielle qu'ils n'ont pas encore réalisée. Voilà son réveil, lorsqu'il les avertit qu'un tel refus n'est plus possible, exprimant : « Voici la vie réelle. » Cette courte déclaration puissante s'oppose à l'ancienne idéologie surréaliste, une idéologie qui ignorait complètement la vie réelle, montrant sa propre volonté à modifier sa pensée, ce qui doit normalement encourager les autres à se changer et à y participer. Sinon, il crée une situation à laquelle ils s'identifient, faisant référence, comme Aragon, à tous ceux qui sont affectés par cette tragédie et qui n'ont pas la capacité de faire passer leurs idées en disant : « Pourtant pensez à ceux qui sont muets et sourds / Car ils sont morts, assassinés, au petit jour. » Desnos promeut l'idée que ceux qui ont le pouvoir de préserver la société et qui ne défendent pas la justice et la liberté se rendent coupables de la mort des innocents et de la mort, au moins la mort intérieure, qui dévaste la France.

Après la fin de l'Occupation, le ton des poèmes change totalement, car les poètes abandonnent leur désespérance et adoptent une joie et une fierté nationale. *En avril 1944 : Paris*

respirait encore !, un poème qu'Éluard a publié en 1945 et *Paris*, un poème d'Aragon écrit en 1946 qui fait partie du recueil *La Diane française*, représentent bien ces thèmes au moyen d'un ton bien plus gai qu'auparavant et de leur langage encore direct et passionné.

Paris est un poème avec un simple titre qui reflète la fierté qu'Aragon ressent envers sa chère ville et sa libération, intensifiée par un ton heureux et par un vocabulaire qui monte en intensité jusqu'à la fin. Comme d'autres poèmes d'Aragon, celui-ci manque de ponctuation, mais cette fois-ci, cet effet met l'accent sur la jubilation plutôt que sur l'urgence. Il décrit sa ville avec des adjectifs comme *pur*, *fort* et *beau*, jusqu'à l'apogée, où l'adjectif le plus important paraît : *libéré*, une collection de mots descriptifs qui personnifient encore la capitale et qui parlent de la liberté comme droit inné en la mentionnant à côté des qualités personnelles inhérents. De plus, le poète célèbre la diversité de Paris que l'Occupant a interdite, disant : « Gens de partout c'est le sang de Paris. » Le sang ne représente plus la mort, mais plutôt symbolise un peuple divers, uni et fort. Aragon répète « Rien ne » au début d'à peu près chaque vers des deux dernières strophes, une anaphore verticale qui ressemble à l'unité retrouvée de Paris et qui montre la supériorité comme ville qu'Aragon lui attribue. Il compare même métaphoriquement la capitale à un rosier, racontant : « Ce doux rosier au mois d'août fleuri. » Cette métaphore correspond parfaitement au cycle que Paris vient d'endurer, car la ville était puissante grâce à ses citoyens fiers et forts jusqu'à l'arrivée des Allemands, mais comme un rosier qui dort en hiver, elle a surmonté sa saison de faiblesse pour refleurir encore mieux qu'auparavant après la libération en août 1944.

De même, *En avril 1944 : Paris respirait encore !* commémore le triomphe de Paris d'un ton admiratif et fier, profitant d'un rythme et d'une rime libres et des métaphores pour louer la victoire et le renouveau de la capitale. L'anaphore verticale qui marque plusieurs vers répète le mot *ville* au début de la phrase, renforçant l'idée que Paris est encore une ville et ne s'assujettit

plus à la loi de l'envahisseur. De plus, il décrit cette ville comme « enfantine et maternelle...plein d'enfants souriants, plein de mères fragiles, » une phrase qui fait référence littérale aux Parisiens et symbolique aux caractéristiques de la capitale. Ceci insinue que Paris est encore innocent et florissant, et en même temps sûr, mais marqué par l'expérience qu'il vient de subir. Indiquant encore sa fragilité, Éluard crée l'image d'une ville fragile « entre nos poignets comme un lien rompu, » insinuant que la capitale appartient aux citoyens et qu'ils doivent la restaurer, comme c'est le peuple qui font l'identité d'une ville, l'animant et l'éclaircissant. Néanmoins, il la compare à « un poème répété, » reflétant la persistance de la ville et sa capacité de tout vaincre. La métaphore de la nuit reparaît quand le poète dit : « ...la nuit qui meurt sur terre. » Ceci illustre la chute finale de l'Occupant, car le poète choisit le verbe *mourir*, qui est permanent, plutôt que *tomber*, qui est temporaire. La jolie conclusion célèbre encore la force de la France, comme la métaphore du rosier chez Aragon, parlant d'une indestructibilité qui continuera pour toujours, glorifiée en disant : « Nul ne put briser les ponts qui nous menaient au sommeil et du sommeil à nos rêves et de nos rêves à l'éternité. / Ville durable où j'ai vécu notre victoire sur la mort. » Grâce aux ponts à chaque étape qui leur ont permis d'échapper à l'onde enragée de la tyrannie, au sommeil où les Français ont mieux compris les souffrances que leur inactivité leur causait et aux rêves de liberté qui les ont menés à agir, la France est arrivée au repos perpétuel et s'est sauvé d'une mort imminente pour en ressortir avec son esprit fort et plein d'espoir.

Dans l'ensemble, ces poèmes sélectionnés ne font qu'une seule partie des poèmes publiés clandestinement pendant la Résistance ou ouvertement après la libération, mais ils représentent une gamme étendue des sentiments exprimés par les poètes de l'époque. Ces émotions les passionnaient tellement qu'il leur a fallu partager leurs idées sur la liberté, sur l'action et sur la

France revitalisée, s'engageant le mieux possible dans la Résistance contre l'Occupant qui a essayé de tout détruire pour éviter une perte totale et une mort de l'esprit et pour susciter une étincelle intérieure de révolte chez leurs concitoyens.

Conclusion

Les poèmes, comme tout l'art et toute la littérature de l'époque, servent à rappeler l'histoire et l'horreur de la Seconde guerre mondiale et de l'Occupation, assurant que personne n'oublie cet événement atroce qui fait si grande partie du patrimoine français récent. Les étudiants français apprennent encore et mémorisent par cœur ces poèmes pour cette raison même, ainsi que pour connaître les brutalités qu'ils n'ont pas éprouvées et la participation littéraire qui a revitalisé le fonctionnement social qui prospère aujourd'hui. Non seulement doivent les Français apprécier cette poésie, mais chaque société peut en tirer de la valeur, l'estimant en tant que les cicatrices d'une histoire de tourment et de triomphe qu'il ne faut jamais revivre.

La poésie des écrivains engagés a directement préservé le souvenir de la société, car sans ce genre, sans la victoire à laquelle ils ont tant contribué, il n'y aurait pas de traces de la France de cette époque. L'un des personnages dans un nouveau film américain au sujet de l'art dans la Seconde guerre mondiale, *The Monuments Men*, crie : « If you destroy an entire generation of people's culture, it's as if they never existed. » C'est exactement cela que l'envahisseur voulait faire : vider la nation de sa culture en mettant en œuvre son système de censure, parmi d'autres règles, sans laisser de trace de la singularité ni de la richesse de cette culture et de son pays. Néanmoins, la France a prouvé sa force, sa passion et son patriotisme, particulièrement grâce à ceux qui ont mené les citoyens à reprendre leur liberté de celui qui l'avait enchaîné pendant tant de temps, notamment les poètes.

La vulnérabilité et la pertinence de cette poésie intemporelle de la Résistance permettent à ses œuvres de transcender des époques. L'oppression dont elle parle continue aujourd'hui partout dans le monde, soit que cela provienne du gouvernement ou même des concitoyens. Les messages globaux des poèmes restent toujours pertinents, procurant un sens d'espoir à cause d'avoir réussi comme outils de révolte pendant une période de l'une des plus vastes oppressions les plus violentes dans l'histoire. Louis Aragon, Paul Éluard et Robert Desnos, avec tous ceux qui s'y sont engagés, parlaient non seulement à leurs propres compagnons français, mais touchent toujours ceux qui peuvent s'y identifier d'une manière ou d'une autre, incarnant le sentiment exact d'une littérature inspirante et engagée qui continuera à éveiller une passion pour la défense ferme de l'individualité et de la liberté pour des années à venir.

Bibliographie

- Amouroux, Henri. *La vie des Français sous l'Occupation*. 2nd ed. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1961. Print.
- Aragon, Louis. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 2007. Print.
- Balakian, Anna. *The Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry*. New York: New York University Press, 1947. Print.
- Berg, R.-J. and Fabrice Leroy. *Littérature Française : Textes et contextes*. Vol. 2. Orlando: Holt, Rhinehart and Winston, 1997. Print.
- Bernard, Jean-Pierre. *Le Parti communiste français et la question littéraire : 1921-1939*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1972. Print.
- Bridet, Guillaume. "Les relations entre avant-gardes littéraire et politique : l'exemple du surréalisme et du Parti communiste." *Itinéraires-LTC* 1:16 (2011): n. pag. *Google Scholar*. Web. 7 Sept. 2013.
- Briolet, Daniel. *Lire la Poésie française du XX^e siècle*. Paris: DUNOD, 1995. Print.
- Bureau, Benoîte. "« Nous continuerons à nous vouloir intacts » : Expérimentations politiques des surréalistes dans les années 1930." *Revue électronique dissidences*. Université de Bourgogne, 16 May 2011. Web. 11 Oct. 2013.
- Decottignies, Jean. "L'œuvre surréaliste et l'idéologie." *Littérature : N° 1, Littérature idéologies, société* (1971): 30-47. *JSTOR*. Web. 11 Oct. 2013.
- Desnos, Robert. *Œuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1999. Print.
- Éluard, Paul. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1968. Print.

- Evans, Becky. "Paris through a Nazi's lens : Propaganda pictures of Occupied France taken by photographer ordered to prove city was thriving under German rule." *The Daily Mail*, 11 Sept. 2013. Web. 1 Nov. 2013.
- Gallissot, René. "Les communistes et les débuts de la Résistance." *Le Mouvement social* N° 74 (1971): 130-143. *JSTOR*. Web. 12 Oct. 2013.
- Getz, Yasmine. "Poésie de la résistance, résistance du poète." *French Forum* 25.3 (2000): 349-364. *JSTOR*. Web. 7 Sept. 2013.
- Michel, Henri and Boris Mirkine-Guetsévitch. *Les Idées Politiques et Sociales de la Résistance*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. Print.
- Moussavi Chirazi, Seyyed Djamal. "Poésie de la Résistance et son actualité." *Scientific Information Database* 4:8 (2009). *Google Scholar*. Web. 7 Sept. 2013.
- Ousby, Ian. *Occupation : The Ordeal of France : 1940-1944*. New York: St. Martin's Press, 1997. Print.
- Ragache, Gilles et Jean-Robert Ragache. *La vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation*. Paris: Hachette, 1988. Print.
- Seghers, Pierre. *La Résistance et ses poètes : France 1940-1945*. 2nd ed. Paris: Éditions Seghers, 1974. Print.