

Jean Cassou, geôle et poésie

FABIENNE CAMARERO DELACROIX
Universidad de Burgos

Resumen:

Jean Cassou experimentó la prisión. De esta vivencia carcelaria nos ha dejado un testimonio de su talento lírico : *Trente-trois sonnets composés au secret*. Lejos de ser nada más que una piedra de toque de unas emociones frustradas por confinamiento, Jean Cassou expresa con este ejercicio de creación y de memorización, el encuentro del hombre consigo mismo. Y cuando la oscuridad atenaza, en los momentos de soledad, el hombre exalta lo que tiene de más íntimo. Como lo reflejan muchos de estos sonetos, para Jean Cassou son sus raíces españolas y su admiración hacia los autores alemanes.

Palabras clave:

cautiverio, soneto, oscuridad, intertextualidad, libertad

Abstract:

Jean Cassou has been imprisoned. Of this jail experience, he let a testimony of his lyrical talent : *Trente-trois sonnets composés au secret*.

Far away to be just a touchstone of the emotions frustrated by his imprisonment, Jean Cassou expresses by this creation and memorization work, the meeting of the man with the self. And when darkness hardens, in lonely moments, the man glorifies the most private part of himself. A lot of sonnets prove it, for Cassou it is a question of his spanish origins and of his admiration for german authors.

Key-words:

captivity, sonnet, darkness, intertextuality, freedom

“Jean Cassou est aujourd’hui presque oublié”
(Bosquet, 1987: 46)

Beaucoup s’accordent à dire que ces mots prononcés lors de sa mort en 1986 résonnent encore vingt ans après. Qui aurait pu croire que celui qui permit au monde des lettres françaises du début du siècle passé de s’enrichir d’une écriture, d’une idéologie, d’une pensée hispaniques serait si simplement éclipse.

Cet article est un clin d’œil à une infime partie de l’œuvre, de la vie d’un homme, d’un

poète, d'un critique d'art, d'un amoureux des grandes idées, des belles lettres et des beaux arts, né à Deusto en 1897, d'un père béarnais et d'une mère andalouse.

Mais si sa famille part bien vite s'installer en France, à Saint-Quentin, puis à Paris où Jean Cassou commence, par nécessité, à écrire dans des journaux, il n'a de cesse de porter son intérêt en deçà des Pyrénées. Ainsi il déclara à Jean Rousselot : "España no es para mí una especialidad [...], como puede serlo para un hispanista. Es una presencia, un fermento orgánico" (Sarre, 2001: 19).

En effet il "renoue" avec son Espagne natale en devenant chroniqueur au *Mercure de France* pour la rubrique "lettres espagnoles". Il peut alors pleinement satisfaire son hispanophilie.

Dans le même temps il crée deux revues. *Le Scarabée*, avec Georges Pillement et André Wurmser et ensuite *Les Lettres Parisiennes*. Il publie également dans *La Revue Européenne*, *La Vie des lettres*, *Les Nouvelles Littéraires*, *Hispania*, *La Revue de l'Amérique latine*, dans *La Nouvelle Revue Française*, *La Revue de Paris*, *La revue de Genève*, etc. Et c'est à peine âgé de vingt et un ans qu'il côtoie le symboliste Pierre Louÿs dont il est le secrétaire. Ce travail lui permet de fréquenter les poètes Verlaine ou Mallarmé.

Bien vite Jean Cassou s'engage dans ses écrits, comme lorsque Unamuno est condamné à l'exil à Fuerteventura, avec un article de protestation dans les *Nouvelles Littéraires*.

C'est à cette date (1924) que je fixe mon premier choc avec l'histoire, l'action, la politique [...] et si j'éprouvais un plus libre intérêt, c'était pour la littérature. Je voulais écrire des poèmes, des contes, des essais critiques. Je fréquentais Montparnasse et je publiais des articles dans les revues artistiques avancées. Mais j'ignorais la politique. (Cassou, 1981: 14)

De plus, alors qu'il se trouve à Madrid, il assiste le 14 avril 1931 à la victoire des Républicains espagnols. Il ne peut rester indifférent à ce que ce changement augure.

Puis il entre au "cabinet" de Jean Zay pour s'occuper de questions artistiques. Et c'est là une autre de ses facettes que Jean Cassou peut dévoiler. En travaillant dans ce ministère Jean Cassou va être amené à aller en Espagne.

En 1936 il s'y rend en compagnie de André Malraux et Henri-René Lenormand, en représentation du Front Populaire, et déclare "España y Francia son las dos civilizaciones occidentales que han de oponerse al paso del bárbaro fascismo" (Gibson, 2005: 132). Dans son livre paru en 2005, Ian Gibson présente Jean Cassou comme un écrivain progressiste, ami et défenseur des jeunes poètes espagnols. En effet, dès 1933 il devient membre de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, en 1934, du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes et il est un des signataires du "manifeste aux travailleurs". Ensuite en 1935, il participe aux différents congrès internationaux des Écrivains pour la Défense de la Culture. Il collabore dans la revue *Feuilles rouges*, avec "La culture brûle", puis dans *Avant-poste*, avec "Contre le prestige", ainsi que dans *Monde*, *Commune*, *Europe*, *L'Homme réel*, puis quelques années plus tard dans *L'Humanité*.

En 1936 il soutient l'Espagne républicaine déchirée par la guerre civile. Et dès 1940, il s'engage dans la Résistance, d'abord avec le groupe, Les Français Libres de France, après cela, en faisant partie du réseau Berteaux. Un an plus tard il est emprisonné à Toulouse. Mais toujours il dédie sa "(une) vie pour la liberté".

1. Les circonstances d'écriture

[...] ma vocation de poète, et mes premiers enthousiasmes dans la littérature française se sont développés dans le même temps où par mon amitié avec deux poètes appelés à devenir deux des meilleurs dans leur groupe et dans toute l'histoire du lyrisme espagnol, Pedro Salinas et Jorge Guillén, je m'éveillais à une réalité espagnole étudiée de loin et que je n'apprenais à connaître que de façon nostalgique. (Cassou, 1981: 12)

Cassou a toujours eu un penchant bien prononcé pour la poésie. Ceci s'explique notamment par le souci de son père, Léopold Cassou, de donner la meilleure instruction qui soit à ses enfants en leur faisant connaître l'Histoire de France et ses auteurs, à l'image de Victor Hugo et Jules Verne. De même qu'il les emmena en voyage, à travers la Belgique et l'Allemagne, où adolescent Jean Cassou effectua un séjour, à Hildesheim plus précisément. Quant à sa mère, Milagros Ibañez Pacheco, fervente catholique, c'est elle qui initia son fils à la musique, à la poésie et à l'Espagne. Elle fit venir de Cadix une édition des *Obras completas* de Gustavo Bécquer. Cette mère qui aimait à lui déclamer le *Romancero*, ou à lui faire réciter son Rosaire, l'entraîna à la mémorisation expliquant la facilité extraordinaire avec laquelle Jean Cassou fut capable de retenir ses trente-trois sonnets.

[...] le caractère obligatoire et disciplinaire de ces rabâchages m'enchantait [...] je comprenais qu'il était aussi utile et naturel d'admirer et de savoir par cœur les stances du *Cid* de Corneille que celles de Sigismond dans la *Vie est un songe* de Calderón [...]. (Cassou, 1981: 10-11)

Le 13 décembre 1941 Jean Cassou est arrêté puis envoyé à la prison de Furgole. "Je ne me suis endormi que très tard. Dans ma tête j'ai composé le début du sonnet qui, dans les trente-trois imprimés par les éditions de Minuit a gardé le numéro 1" (Cassou, 1981: 154). Et de cette situation personnelle naît sa poésie.

Il ne me restait plus qu'exil et détresse, ce désert enfin propice au chant nu, sinon à la naissance du chant, désert plus profond encore lorsque, dans la jouissance absolue d'une seule et même longue nuit indéfinie de froid, de solitude et d'obscurité, me furent accordées les conditions qui déterminèrent mes Trente-trois sonnets. (Cassou, 1995: 141)

Il en conclut : "ma poésie est fille du dénuement" (Cassou, 1995: 140).

Du reste, le “au secret” du titre du recueil publié clandestinement en 1944, traduit parfaitement la condition du poète au moment de l’écriture. Et comme Goethe l’avait dit, “il n’est de poésie que de circonstance” (Cassou, 1995: 43), le sonnet offre alors le moule le plus commode à cet exercice mental. D’ailleurs Cassou confesse que ce fut pour passer le temps qu’il composa des sonnets et que cette forme stricte de prosodie lui parut la mieux appropriée à un pareil exercice de composition purement cérébrale et de mémoire.

Et de ce poème à forme fixe de quatorze vers, Aragon dans sa préface insiste sur le fait que ce n’est pas par hasard que Cassou l’aurait choisi mais par nécessité d’un cadre afin de retenir le poème. Il précise qu’il s’agit “d’un sonnet qui s’inscrit dans la ligne mystérieuse des messages français [...] de ce courant qui réchauffe les profondeurs d’un art purement français [...]” et que “dans tout ce que Jean Noir écrit [...] résonne toujours un diapason populaire, comme si le chant se souvenait du refrain de deux sous” (Aragon, 1995: 31). Et il qualifie cela de “singulière dualité”. Pourtant en Espagne la période de 1936-1939 est déjà une éclosion poétique comme reflet d’une conjoncture vitale. Selon Salaün,

La poesía aparece como la forma de expresión privilegiada para una gran parte de los españoles, ya que no sólo se la leía y se la recitaba, sino que constituía espontáneamente un procedimiento de comunicación apto para todos los usos: la poesía, actividad integrada, enraizada en las estructuras mentales de todo un pueblo, tan vitalmente sentida como el mismo ritmo respiratorio, los mecanismos esenciales de la lengua o la percepción de toda la gama de fenómenos humanos, se aplica sin el menor esfuerzo a cualquier estructura mental, emocional, etc. [...] La poesía, carne y espíritu de un pueblo, es el molde que puede recibir todos los elementos de la vida, es el instrumento capaz de recuperar la totalidad existencial de la vida y de anticiparse al futuro. (Pineda Novo, 1992: 209)

Alors ne faut-il pas voir aussi dans l’élan créatif de Cassou ces mêmes raisons qui poussèrent ses confrères espagnols, amis de cœur et d’âme, à composer en secret ?

En outre, “a la poesía de un gran poeta corresponde siempre una poética, más o menos organizada y formulada, un punto de vista general sobre la obra ya hecha o por hacer” (Guillén, 1969: 84). Cassou est alors un divulgateur, un critique du lyrisme espagnol, et cela éclabousse sa poésie. Son activité critique et sa propre création sont dès lors indissociables. Or le panorama de la lyrique espagnole contemporaine à notre auteur montre un processus poétique qui se caractérise par une “rehumanización”. En d’autres termes, par un retour à l’intimisme de Bécquer, et au classicisme sonnétique garcilien. Et c’est ce même syncrétisme qui est l’inspireur de l’esthétique des sonnets de Cassou, puisque “le style est un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l’auteur” (Barthes, 1970: 14), il est issu des profondeurs de l’être, et laisse transparaître les racines françaises et espagnoles de l’auteur ; “Avoir deux patries n’implique aucun avantage de l’une au préjudice de l’autre, mais l’enrichissement de chacune par l’autre et l’enrichissement de celui-là même qui a la chance de pouvoir tenir ce fier propos” (Cassou, 1981: 110).

Et, sous ce régime “cavernier” et carcéral, le poème permet à l’homme de se respecter, de conserver l’estime qu’il a de soi-même. Une dignité non point ourlée de pudicité où l’homme devient son propre ami. La pudeur “est avant la mémoire et avant la mort, le premier artiste et le plus savant” (Cassou, 1962: 15). Dès lors, l’incarcération l’inspire “les prisons/sont en moi mes prisonnières et dans l’enceinte/de mes profonds miroirs se font et se défont”¹(III).

Jean Cassou “Retrouva dans les ténèbres glacées d’une prison l’usage de lui-même et de ses dons secrets : il redevint poète, ou, du moins, il le devint pleinement” (de Lussy, 1995: 19). Et l’objet de son enfermement, la Résistance, Cassou l’appelle “bonheur [...] (c’est) un temps où, en quelque lieu que ce fût, en prison ou dans la clandestinité, il était possible à l’homme d’estimer l’homme ?” (Cassou, 1953: 55-62). “Un balbutiement de la conscience” (Cassou, 1953: 62), une sorte de cogito, une façon d’exister, certes, mais aussi une profonde capacité réflexive, un connais-toi toi-même socratique. Puis finalement, dans ces poèmes de circonstance, “la circonstance s’oublie et il n’y a plus lieu qu’à l’inspiration” (Cassou, 1964: 7). Qu’en est-il pour ces sonnets ?

2. Les trente-trois sonnets

Dans son introduction de *Parti pris*, Cassou présente le procédé de l’essai comme poétique. A n’en point douter, certaines des considérations qu’il y expose, trouvent ici tout leur sens. En effet, ces sonnets,

part(ent) ex abrupto ; le choix même du sujet est un caprice, [...]. L’essai est un genre essentiellement libre et une manifestation de l’esprit de liberté [...] Un auteur s’entretient avec lui-même. Nullement avec un public qu’il convient d’informer, de convaincre ou de guider. Ce qui se dit [...] est affaire purement privée [...] l’esprit y part à la découverte et s’amuse, pour lui-même, de ses découvertes [...] un homme s’y peint plus qu’il ne se raconte, et cela par des réflexions sur des sujets divers, venus au hasard, par des divagations, et comme il le dit lui-même, “à sauts et à gambades” [...] Quelque chose de moi que moi ne connaissait pas et avec qui il faut *dialoguer*. En conséquence, on ne peut plus dire : moi, mais je, et le tu vient de naître [...] les mots ont un sens [...] il y a en eux une intention [...] car l’art littéraire, c’est de forcer le sens des mots. C’est un mouvement. (Cassou, 1964: 8-12)

Si au départ ces sonnets ne sont composés que pour le poète, et personne d’autre, “et comme si son nom était encor Personne,/tout mon cadavre en moi tréaille sous ses liens” (I), bien vite il finit par s’adresser à l’ami, s’il ne faisait pas assez noir dans ta nuit” (XXVII), dans ce cas Joe Bousquet ou à la bien aimée “que cette vie n’était pas tout à fait la nôtre./ Mais non, vois-tu, c’était bien elle et non une autre” (XIV). La “compagne” est souvent la

¹ Les sonnets cités appartiennent au recueil *Trente trois sonnets composés au secret* de Jean Cassou. Lors de cette étude, ils seront signalés au moyen de chiffres romains mis entre parenthèses

destinataire de ces poèmes, qui se font alors dignes des plus belles envolées lyriques, dans le sonnet XV par exemple, ou encore dans le sonnet IV “J’ai rêvé que je vous portais entre mes bras” (IV). Dans ce tableau il ne saurait manquer la “lune et (l)e frimas” (IV). Une lune funeste puisque le poète perd sa bien-aimée, et un brouillard qui laisse espérer une apparition, mais qui accompagné de l’astre nocturne, révèle combien le songe peut être chimérique.

Cette vision de l’homme et de l’univers, de ses états d’âme les plus ténus, le courant même de sa conscience, désignent d’ores et déjà le romantisme de Baudelaire, de Bécquer ou de Hofmannsthal.

Comme sa mère qui avait traduit la *Divine Comédie* en vers classiques espagnols, Cassou traduit, avec la même rigueur métrique, un poème de Hofmannsthal. Dans la note qui accompagne ce sonnet, Cassou explique que “cette pièce d’anthologie l’avait toujours charmé” (Cassou, 1995: 53). Il s’est par ailleurs intéressé à cet auteur dans son livre *Pour la poésie*, et au chapitre consacré aux romantiques allemands Cassou a écrit que :

[...] il ne faut pas s’étonner que le dernier des grands poètes autrichiens, Hugo von Hofmannsthal ait écrit un *märchen* [...] le *märchen* offre à celui-ci le moyen de s’extérioriser, [...] de conférer à sa méditation personnelle cette valeur de représentation universelle sans laquelle toute œuvre d’imagination est vaine et périssable. Là, le poète trouve un langage [...] qui est le langage même du temps alors qu’il s’efforce vers l’éternité, le langage même de l’univers prenant conscience de lui-même. (Cassou, 1935: 101)

La poésie va au-delà de la guerre, des conflits. Elle est comme cette “main (qui) a passé sur la face du monde” (XXVIII). Et ce n’est pas en vain que Edmond Jaloux qualifia Jean Cassou de “créateur d’un néo-romantisme” (Delay, 1995: 72), de cette école du sentiment, du rêve, et de la poésie (*Les Nuits de Musset*), et en tant que romantique, il prend intérêt au sonnet parce qu’il tourne ses regards vers la métrique de la Renaissance.

Un des thèmes de prédilection de cette époque -la Renaissance- est celui de la fidélité en amour. L’être chéri, “Toi seule auras permis que j’offre à mes autels/une félicité” (XI) et “si je m’abreuve de ton ciel” (XII), lui donne force et persévérance. Et jusqu’au dernier jour de cette séparation, Cassou garde cette fermeté de l’âme qui lui permet de faire face à l’adversité, la douleur et les tourments. Cassou explicite le fond par la forme comme en atteste le polyptote “force”/”forts” (XXII). Et avec l’allégorie de la Mort, Cassou la décrit de façon elliptique dans le sonnet XXIX au moyen d’un euphémisme “habilleuse des morts” (XXIX) avant de la personnifier en Constance dans son dernier sonnet, le poète signifie ainsi la fidélité à soi-même jusqu’à la mort du proverbe espagnol : “Genio y figura, hasta la sepultura” (Cassou, 1995: 48).

Et par ce trait hispanique, par la prosopopée, ne serait-ce pas, en filigrane, Milagros, sa mère, qui en lui prononçant les mots bibliques de Paul “Persiste, et tu seras sauvé” (XXXIII), lui insufflerait une énergie vitale, un “crois en toi” ? Cela renvoie en certains aspects à la

“philosophie de l’affirmation” de Milosz qui est “le plus affirmatif chant de l’être” (Cassou, 1954: 9). En effet, Jean Cassou explique dans *Trois poètes*, qu’à la négation ils ont dit oui, tout comme lui qui résiste à l’enfermement en composant des sonnets. Négation de sa condition conséquente de la “résistance” de la mémoire. Dans cette situation où la vie est mise en suspens, “la norme était de n’être plus que soi-même” (Cassou, 1953: 54), un homme libre, en somme, d’être poète : “Vais-je enfin tenter le jeu royal” (I) du premier sonnet semble dire l’impatience “enfin” avec laquelle Cassou attendait cela.

Je savais que seule, la poésie, débarrassée des liens de tous les autres genres littéraires, [...] valait le suprême effort. Je reculais le moment de cet effort [...] or, dans l’époque la plus douloureuse qu’ait connue la société humaine et que, par contrecoup, ait subi mon misérable destin emporté dans cet orage, le besoin du langage proprement poétique me reprit. (Cassou, 1995: 140)

Si bien que Cassou en vient presque à estimer sa condition de prisonnier : “Ô saintes rêveries de la captivité. Les prisons sont en moi mes prisonnières, et dans l’empreinte de mes profonds miroirs, se font et se défont” (III). Et comme Ramón Gómez de la Serna l’affirme dans *El Novelista*, “Il faut rêver tous les rêves” (Delay, 1995: 84), ce que Aragon nuança avec “nés dans les fers... ils sont la négation de ces fers” (Aragon, 1995: 33). Ici la contradiction éclate. Songe et réalité de l’action, claustration et liberté sont parfaitement compatibles. La poésie “est un aveu et un secret” (Georgel, 1967: 39) : “Signes de ma mémoire, énigmes” (IV). En effet, il semble peu dialectique de ne pas évoquer la lutte entre la mémoire et ce qu’elle enjolive, et la conscience qui reconnaît sa propre réalité. Ambivalence des sentiments “au chef-d’œuvre d’un fort et lucide malheur” (IV), que Cassou rend en rapprochant des mots antithétiques, “apparues/disparues”, “se font/se défont”, “rumeurs/muettes”. Oxymore qui tantôt matérialise l’éphémère, tantôt permet de recréer à la manière d’un peintre une impression mêlée, un clair-obscur, une union des valeurs où il faut chercher la vérité des sensations vécues. Sans la prison, Cassou n’aurait peut-être pas écrit de sonnets, composition poétique par excellence de la pensée paradoxale.

Effectivement, “c’est au plus dur du mur de fer que s’ouvrent,/comme en des chairs blessées, les portes de la mer” (XXVII) où comme dans l’*Invitation au voyage* les souvenirs refont ainsi surface : “je m’égare par les pics neigeux” (III), “une joie d’enfant nous pressait au balcon /d’où nous contemplions les danses du village” (X). Dans sa cellule Jean Cassou se remémore ses voyages de jeunesse à travers l’Europe. En Belgique, dans le sonnet XXIV où l’exergue “Briques et tuiles, etc. Verlaine” (XXIV) rappelle le voyage de ce dernier. Par la vitre du train il décrit un paysage, véritable toile de Walcourt.

Cassou pourrait être un de ces écrivains-peintres. Dans le premier quatrain, il veille à n’utiliser qu’une phrase nominale, rappelant ainsi la construction du poème de Verlaine. Par ailleurs, les vers y sont pareillement brefs et morcelés. Le vocabulaire concret, précis et coloré soulignent les sensations visuelles, l’aspect linéaire du poème, changeant la confi-

guration horizontale habituelle pour une verticale. La fusion, la connexion entre poésie et peinture déterminent le choix de l'alternance des rimes du sonnet XXV. Les quatrains font abba/baab, ramenant par la perception optique au tercet final : "comme la mer". La mer telle une ouverture sur l'infini de l'espoir. Et c'est encore le thème en image du poème XXVI qui attire l'attention sur la rime équivoquée "taire"/"terre" et le raccourcissement des vers. Six d'entre eux ne sont plus que moitié d'alexandrin. Les vers s'écroulent, comme se précipitant d'une certaine hauteur. Les mots tombent en cascade et meurent : "va, brise-toi joyeusement, cœur désolé" (XXVI). Et à la chute finale des sonnets correspond un départ, une protase, "Ce seul plaisir nourrit mes heures solitaires" (XXVIII) dont l'apodose serait que l'acte de création est engendré par la "Mort à toute fortune, à l'espoir, à l'espace,/mais non point mort au temps qui poursuit sa moisson,/ [...] mais dans ce dénuement grandit ma passion." (II)... enthousiasme de l'artiste pour la vie, la poésie, la lutte et la Résistance. Selon Cassou "La Résistance a été une façon de vivre, un style de vie, la vie inventée [...] presque un songe" (Cassou, 1953: 51). Son "Alice-Abeille" (III) rappelle le texte de Jean Paulhan "paru, sous le titre *L'Abeille*, dans une revue clandestine, pendant l'occupation. Je n'en connais aucun par quoi plus exacte définition soit donnée de la Résistance" (Cassou, 1981: 170), Résistance qui a été un refus de consentir à ce qui se passait, une négation de la négation.

Aussi est-ce réduit au néant de l'emprisonnement qu'apparaît en son plus pur le caractère minuscule de cette activité (*la résistance*). Bien avant le verdict de la dernière bataille le soldat est vaincu, désarmé, honni. L'étonnant, c'est qu'il ait une efficacité. Dans la torture, le camp d'extermination, le crématoire, il refuse encore et accuse. (Cassou, 1981: 171)

La poésie a toujours été une protestation, et Mallarmé, le grand protestataire et le grand isolé, tentait de "donner un sens plus pur aux mots de la tribu" [...] la poésie depuis Baudelaire est [...] l'histoire [...] d'une revendication. (Cassou, 1935: 22-23)

Par là même, la forme régulière, symétrique et contraignante du sonnet favorise la concision et la suggestion, en utilisant le moins de mots possible pour susciter le plus de sens, par le jeu des images, des connotations, des procédés sonores "sur le marbre/une flûte" (XXV): cette flûte posée sur le marbre, traversée par un vent léger, commence à laisser échapper de suaves notes. Valeur musicale des mots qui reflète l'esthétique conceptiste de Quevedo, de Góngora ou de Gracián. "Mais le conceptisme, pour l'Espagne, est une forme de classicisme [...] et surtout avec Unamuno le conceptisme prend toute sa valeur nécessaire : c'est le langage le plus mâle et on pourrait presque dire le plus simple et le plus direct" (Cassou, 1925: 50). Technique que Cassou adopte lorsqu'il fait l'énumération des "bruits, cris, carillons, voitures, rumeurs, voix" (VI) qui lui parviennent de l'extérieur, et qui semblent expliquer que "ce pays sans nom [...] n'est vie ni non plus néant" (II). Jean Cassou maîtrise parfaitement la rhétorique et il en use dans ses sonnets au grès de ses intentions. Ceci montre dans la poésie

une volonté d'échapper aux contraintes de la chaîne (syntagmatique et paradigmatique) et pour Cassou de secouer ses chaînes. Les traditionnelles "figures de construction", inversion, chiasme, anacoluthes, ellipse... vont dans le même sens (Patillon, 1977: 29). Par exemple, le chiasme du sonnet XX est motivé par le choix d'un chassé-croisé, d'un mouvement dansant, qui, parallèlement à l'introduction d'apostrophes, d'interjections donnent du rythme, la prosodie et l'oralité à ces sonnets. Ainsi est exprimée l'attitude du sujet qui parle puisque l'interjection est pure expression de l'émotion. Plus qu'un renseignement, même s'il est vrai que les poèmes ont une fonction narrative, le poète, avec cette insistance au niveau phonique, signale la souffrance ressentie, l'impatience ou la supplication. Les aposiopèses, les apories, la juxtaposition de termes en apparences opposés, "une effrayante histoire, étrange et tendre", la tension, la distension et le climax modulent le tempo. Quant aux enjambements, ils visent à rendre la célérité des battements du cœur, en provoquant un effet de chaos, d'émotion, de confusion de l'état d'âme, de violence du sentiment du poète. "La poésie est rythme et image [...] elle est élan créateur, énergie humaine [...]" (Cassou, 1935: 27).

Florence de Lussy a ainsi signalé que "sa langue est souple, variée, inventive ; sa richesse de vocabulaire est d'autant plus remarquable qu'il fabriqua sans vergogne les mots dont il avait besoin ou que le désir d'"assonancer" le mot et l'idée le poussa à créer" (1995: 19) des néologismes, à l'exemple de "ton douloir, mon douloir" (XII). La substantivation du verbe "douloir" tombé en désuétude ajoute au virtuel de l'image une sensation auditive qui sont bien loin d'être "comme une conjonction d'accords faux qui se traînent,/sans écho ni mesure" (XII).

Cassou joue sur ce va-et-vient entre message adressé à un destinataire ou à lui-même. Une sorte d'introspection, profondément intimiste, qui trouve sa justification dans les soliloques que sont certains de ses sonnets. Indubitablement, Cassou, tel Segismundo dans l'obscurité de sa caverne, se demande si la vie est un songe. Et nuitamment, sa liberté face au destin, son libre arbitre lui permettent de se déterminer et d'exister. Il s'agit presque du "a fugitivas sombras doy abrazos" (Quevedo, 1999: 357) de la réflexion quevedesque de l'homme en situation.

Mais c'est aussi l'héritage français de L'Encyclopédie des Lumières, de la Révolution Française et de tous les idéaux révolutionnaires du XIX^{ème} qui affleurent dans toute son œuvre. Désormais il est presque impossible de croire en la résignation de l'auteur. Au contraire, "Les poètes, un jour reviendront sur la terre[...]/Et ils reconnaîtront, sous des masques de folles/à travers Carnaval, dansant la farandole,/leurs plus beaux vers enfin délivrés du sanglot/qui les fit naître..." (V), "REviendront, REverront, REconnaîtront, RETourneront" (V), sorte de rèle, véritable harmonie imitative qui traduit une Renaissance, une "Rehumanización".

Et "tes grandes sœurs : Amour, Liberté, Poésie" (VII) triompheront du Royaume des Morts. De fait "beaux regards confiants, détournez-vous de lui" (XVIII) renvoie au mythe

d'Orphée, et par la même au *Tombeau d'Orphée* de Pierre Emmanuel où "la descente aux enfers et l'exploration de son monde souterrain [...] dévoile l'être qui est en lui" (Andreu, 2001: 9) et au *Sonnet à Orphée* de Rilke. Dès lors la réalité n'est pas innée mais est le fruit d'une transformation. La mort n'est pas en désaccord avec la vie, elle est son complément car "le plus démuné des mortels meurt comblé/d'avoir aimé la terre" (XXVI). "L'Enfant/Prodiges de Rainer Maria s'enfuyant/pour ne pas être aimé" (XVIII) est un des thèmes récurrents chez Rilke, ici doublement évoqué. Et qui dit Rilke, l'exil de l'Enfant prodige, dit *Le retour de l'enfant prodige* de Gide. Cassou est imprégné de Gide, de Verlaine, de Baudelaire, de Mallarmé... c'est aussi un lecteur des contes d'Andersen, des romantiques allemands, de Oscar Wilde et des mystiques et conceptistes espagnols. En effet, son livre *Panorama de la Littérature espagnole contemporaine* publié en 1929, fait montre de sa connaissance des classiques et contemporains espagnols. Il n'est donc pas à s'étonner de trouver dans ses sonnets de nombreuses références à des auteurs tels que Góngora, Bécquer, Machado... En témoigne *Le Tombeau d'Antonio Machado* (XXI) qui rappelle *Le tombeau d'Edgar Poe* de Mallarmé. A l'instar du contestataire Mallarmé, Cassou célèbre la grandeur du poète après sa mort. Le 23 février 1939 José Machado reçut une "emocionante y cariñosa carta" (Gibson, 2007: 120) de Jean Cassou lui demandant l'autorisation, au nom des écrivains français, afin que l'enterrement ait lieu à Paris. Dans ce sonnet le terme de tombeau à le double sens de monument funéraire, celui que Cassou n'a pu offrir à son ami, et d'éloge, celui de

la langue espagnole de Machado est [...], comme l'Espagne, sobre, grave et brève, avec des mots concrets [...] expression directe de la terre, de l'âme et de la mort. Ainsi dépouillée, étrangement modeste, la poésie de Machado s'approche avec toute sa puissance d'envoûtement, vous l'impose et vous laisse en suspens et le cœur déchiré. C'est véritablement une poésie qui va du cœur au cœur [...]. (Cassou, 1954: 92-94)

Le cœur espagnol possède un étrange pouvoir de solitude, et c'est la plus pure, la plus austère et la plus pauvre des solitudes que le plus espagnol des cœurs espagnols accueillait ses souvenirs, ses amours et ses images. (de Lussy, 1995: 55)

En parlant de cœur, Cassou use de l'antanaclase "Ô Dieu de justice qui réglez, non aux cieux,/mais dans le cœur de l'homme, au cœur de sa colère,/ne vous répandez-vous donc jamais sur la terre ?" (XXII), et ce balancement, loin de représenter l'indécision, permet à Cassou de finir en apothéose, non point sur une interrogation grosse de toutes les réponses qu'elle suggère, sinon par une question rhétorique. Cassou l'adresse à Dieu, au Seigneur mais connaît déjà la réponse. Cassou évoque la réalité, la vie, le quotidien des ouvriers. La description est à la fois visuelle et auditive grâce au rendu de "crient" et "tombent". Véritable poème d'après nature, dans lequel Cassou pousse un cri de colère, de revendication. Et les allitérations labiales des monosyllabes "feu", "froid", "faim", "fer", non seulement accentuent l'accumulation de preuves des vers précédents, telle une conglobation, d'où jaillit, intense, le

rejet “les ouvriers”. L’intention artistique cherche à faire entendre l’expression même de la qualité sonore de la chanson, dénotée comme douce, fluide et légère. *Le fr*, c’est le frottement, le frôlement, le froissement. L’expression de cette strophe laisse échapper bien plus qu’un cri, le murmure du cœur.

Cassou dénonce les injustices les plus criantes et à l’instar de Zola se pose en défenseur du peuple. Et en tant qu’enquêteur des milieux ouvriers et spectateur du monde, c’est aussi le Paris d’Eugène Sue et des “vieilles barbes de 48” (Cassou, 1939: 5) qu’il dépeint dans ses sonnets.

“La plaie que, depuis le temps de cerises,/je garde en mon coeur” (XXIII), fait référence à un fait historique bien réel, à la Commune de Paris. Les cerises rappellent “le sang des ouvriers baigne les rues” (XXII), le souvenir des massacres. Quant au chant des ouvriers, il renvoie à l’idée de liberté, de solidarité, de résistance face à l’oppression. Les poings qui sont liés dans le sonnet XXII s’abattent sur les fusils dans le sonnet XXIII. Ce futur, ce demain en suspension sont accompagnés d’un “ah!” qui dit toute l’impétuosité de l’impatience et de l’espoir. L’expression est simple et sincère. Dignité, espoir et recherche de la liberté, voilà les mots clefs de l’époque romantique. Alors quoi de plus normal que de nommer “Fantine et Causette” (XXIII), et de laisser planer l’Ange tutélaire de la jeune République. Cassou est lui aussi un humaniste engagé. Il a foi en l’avenir car si “La griffe avait foncé sur nous, l’espoir dément !/[...] une bête farouche et jamais assouvie” (X), “L’arbre de l’école, à son tour, répète/une belle histoire où l’on dit : demain...” (XXIII). Cet état d’esprit se caractérise par une confiance profonde en l’homme soutenue par la conviction qu’il est perfectible. Rien d’étonnant, dès lors de retrouver un sonnet qui évoque Jean Valjean (Sarre, 2001: 19). A moins que l’exergue “Je suis Jean. V.H.” (XIX) et le premier vers “Je suis Jean. Je ne viens chargé d’aucun message”, comme le dit Nicole Racine (1995: 113) soit le poète lui-même. Néanmoins, l’introduction d’un alexandrin ternaire “quant à moi,/je ferai silence,/étant indigne” (XIX) au milieu de vers ordinaires, outre le fait que cela fasse écho à Hugo et “j’ai disloqué, ce grand niais, d’alexandrin” (Hugo, 1973: 81), produit un effet de contraste. Cassou ne manque pas d’entretenir le doute en surenchérissant par “je porte témoignage/ seulement pour le songe d’une nuit d’été” (XIX). Avec Shakespeare, la confusion règne !

Quant au Sonnet XXV, il suggère la capitale et rappelle Paul Eluard. Pour Cassou,

la pureté d’expression d’Eluard, qui avait été le fruit d’une des plus rares et miraculeuses opérations spirituelles, porte à présent son plus beau visage : elle s’appelle simplicité... à présent que les sentiments du poète se confondent avec ceux de sa patrie, son deuil avec son deuil, sa révolte avec sa révolte, son destin avec son destin [...]. (Magnan, 1945)

La description de Paris, de “cette ville” (XXV), de “la chambre aux murs de miel” (XXV), “(d)es lilas, (d)es soleils, (d)es brises/(qui)viennent caresser les murs des faubourgs” (XXIII), s’exhale une odeur qui flotte, tenace, impalpable... la prolongation d’une présence.

Par la fenêtre sans vitre et grillagée qui était placée au-dessus de notre porte pénétrait un air glacial, mais un jour pénétra aussi, d'un vol imprévu, une feuille morte de l'arbre voisin. Nous l'avions soigneusement cachée et, parfois, l'un de nous proposait : "Si on regardait la feuille ?". (Cassou, 1981: 155)

Comme chez Lamartine, le souvenir du passé revient avec force et ne semble pas avoir été altéré par le temps qui fuit.

Nous nous étions récité toutes les poésies que chacun savait par cœur. Il savait le *Lac* de Lamartine. Dans quelque moment de taciturne ennui, je lui disais : "Bernard, le *Lac*." Et je m'accommodais dans mes grelottantes couvertures, sur ma pillasse comme dans l'attente de la plus chère, étrange et délectable pièce d'un récital de piano. Il commençait : *Ainsi, toujours poussé vers de nouveaux rivages...* (Cassou, 1981: 155)

Le Lac de Lamartine est devenu le poème immortel de l'inquiétude devant le destin. "Ô lac ! Rochers muets ! Grottes ! Forêt obscure !/Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir/gardez de cette nuit, gardez, belle nature,/au moins le souvenir" (Lamartine, 1835: 82). Cassou gardera le souvenir de ces nuits "confinées" par le truchement de ses sonnets "Laissez-moi repasser la poterne/et remonter, portant ces reflets noirs en moi" (VI).

Ultimes réflexions, Góngora dans *Poliphèmes* ou *Les Solitudes* avait conçu les poèmes dans une idée d'ensemble. Les fonctions de répétitions sont multiples. Parfois elles n'ont un rôle que de charpente, souvent elles expriment instamment ce qui, à Cassou, lui tient à cœur. La reprise d'un même schéma syntaxique constitue une des caractéristiques de certains types de poésie, celle de très nombreuses traditions orales car elle aide à la mémorisation. Et puis dans l'itération il est aussi une sorte de circularité, celle de la vie qui se termine : à "la barque funéraire" (I) du premier sonnet correspond celle du sonnet XVII "prenez la barque et ne revenez plus" (XVII). A la vie succède la mort. Mais la mort est fécondante. "Pour lui (Cassou), "le grand art, le seul véritable *ars magna*", c'est celui de la vie". Une des redites se base sur la thématique de l'obscurité.

Ce personnage de "l'ombre" qui a connu des figurations nombreuses dans le romantisme allemand (pensons à *L'Homme qui a perdu son ombre* d'Adalbert de Chamisso) occupe une place centrale dans la mythologie personnelle du poète Cassou. "L'ombre" possède un pouvoir mortifère, celui-là même que lui donnait Andersen. (de Lussy, 1995: 164)

En effet, "l'ombre y dévore l'ombre" (II).

En définitive, du fond de sa geôle Cassou a su attendre et a "v(u) souvent très clair dans le noir" (dédicace de Breton, en 1932, lorsqu'il lui offre *Les Vases communicants*). Et contrairement à ce que certains ont affirmé, Cassou n'a pas chanté son "Courage" : "Il m'est arrivé au fils de ces pages [...] d'user du mot courage [...] quelque chose qui ne me paraît

pas exister en soi” (Cassou, 1981: 191) sinon le “signe de vie/ des temps profonds” (Tristan Tzara, 1946). De fait, “un tel livre est à relire et à répandre [...] il donne des leçons de grandeur, de sérénité et de persistance” (Cassou, 1981: 165). Voilà ce que Cassou a écrit au sujet du livre de Jean Zay *Souvenirs et solitude* (recueil de notes écrites durant sa captivité), du reste cette assertion colle exactement à ses propres sonnets.

Et quiconque a les 33 sonnets entre les mains, ne peut que reprendre l'éloge de Francis de Miomandre, pour, si seulement ce fusse possible, redire à Jean Cassou : “ton livre merveilleux est un des plus beaux de la poésie française. J'en ai été ébloui, et bouleversé jusqu'au fond de l'âme.” (Delay, 1995: 81).

3. “Gesang ist dasein” (Rilke), l'existence est chant

Etymologiquement le mot sonnet est un emprunt à “l'italien *sonetto*, provenant lui-même de l'ancien provençal *sonet*, qui désignait une sorte de chanson ou de poème ; c'était un dérivé de *son*. L'ancien français présente aussi un mot *son*, qui désigne une sorte de chanson d'amour, et *sonet*, diminutif du même”. (Morier, 1989: 1090)

Poésie et musique s'entrelacent, se confondent. Verlaine ne disait-il pas “De la musique avant toute chose” ?

Le choix de l'intitulé de cet article, “geôle et poésie”, trouve son explication lorsqu'en 1944, une mélodie de trois minutes au titre évocateur “La Geôle” est composée sur le texte d'un poème de Jean Cassou par Henri Dutilleux. Il s'agit d'une musique vocale et instrumentale ; pour une voix spécifiée, trois flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux saxons, quatre cors, trois trompettes, trois trombones, un tuba, un percussionniste, une paire de timbales, une harpe, un célesta et des cordes. Telle la musique, et grâce à elle, les sonnets sont et ont un parfum d'éternité. Ensuite, en 1954, ce compositeur pour qui la musique est empreinte de poésie, créa les *Deux Sonnets de Jean Cassou*, pour baryton et orchestre. Il y reprend les sonnets IV “J'ai rêvé que je vous portais entre mes bras...” et VIII “Il n'y avait que des troncs déchirés...” des *Trente-trois sonnets composés au secret*.

De plus, la deuxième femme de Jean Cassou, Ida Jankélévitch, était une virtuose du piano. Premier prix au Conservatoire, elle permit à Cassou d'être admis dans le “groupe des Six”. Ainsi, Darius Milhaud, mit six des trente-trois sonnets en musique.

De toute évidence, la musique rend le vers plus palpable. Mais c'est avant tout parce que “la poésie de Cassou est une course, une fuite légère tel un scherzo, une sonate. Mouvement dansant, à multiples reprises da capo, inlassable redite d'une phrase, d'un mélisme dont on ne peut épuiser le secret” (de Lussy, 1995: 159), qu'elle a été si souvent chantée. Aussi toute la poésie de Cassou a une “essence musicale” (Georgel, 1967: 48). “La musique nous ramène à nous” (Valéry, 1988: 338), comme se plaisait à le dire Valéry, elle est un

langage universel, international en ce sens que les “frontières sont effacées sur les atlas des sons” (Prévert, 1988: 338). Or, la jeunesse de Jean Cassou a été bercée au son des réductions d’opéras italiens, des pièces de la revue *Musica* ou des *Habaneras*. Il semble normal, dès lors, qu’en 1976 Cassou nomma *Musique mise en paroles* un recueil qui réunit des poèmes de diverses dates, écrits pour la plupart entre 1970 et 1975. “Il se lit dans ces pièces un désenchantement, avec une âpreté de ton qui se traduit souvent en cocasserie, un tour grotesque allant s’accusant ; pas de “lamento” cependant : une grande pudeur s’y maintient” (de Lussy, 1995: 166). Quant aux termes, “Envoi”, “Cantique” et “Fugue”, ils renvoient indifféremment au vocabulaire du chant et de la poésie et dessinent une vague ; le creux étant la composition lyrique qui donne vie à la crête qu’est la composition musicale. Il est indéniable que nombre des recueils de Jean Cassou font écho à des compositions musicales : *Rhapsodie parisienne*, en 1950, *Suite* en 1951 dont un des poèmes est “Rhapsodie”, puis *Ballade* en 1956 ou encore *Ballade posthume* entre août 1960 et mai 1966. Finalement en 1964 dans *Parti pris*, Jean Cassou récupère “Quatuor sur le thème de l’amour et du temps”, texte qu’il avait publié le 1^{er} juillet 1948 dans *Mercur de France* et qui a peut-être été écrit pour quatre voix, celles de Valério et de trois de ses amis, Octavio, Carrizalès et Pedro, qui s’y entretiennent sur les femmes.

Assurément, les *Variaciones* que Jorge Guillén a apporté à sept des *Trente trois sonnets composés au secret* sont au diapason, puisque comme une modification d’un thème musical,

Il s’agit d’un exercice poétique de J. Guillén à partir de sept des sonnets de J. Cassou. Guillén propose pour chaque poème deux variantes : d’abord un sonnet, puis une autre forme, vers libres, octosyllabes ou alexandrins groupés en distiques ou formant un bloc. (de Lussy, 1995: 56)

Et quel plus bel hommage aux sonnets de celui qui fut taxé de “passeur”, de “diffuseur”, de “découvreur” serait que de les traduire en espagnol et en allemand² !

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland. 1970. *Le degré zéro de l’écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris, Ed. du Seuil
- BÉNAC, Henri. 1988. *Guide des idées littéraires*. Paris, Hachette.
- BOSQUET, Alain. 1987. “Discours de M. Alain Bosquet”, *Bulletin de l’Académie Royale de Langue Française*, tome LXV, n°1, p. 46.
- CASSOU, Jean. 1935. *Pour la poésie*. Paris, Corrèa.
- 1939. *Quarante-huit*. Paris, Gallimard.
 - 1953. *La mémoire courte*. Paris, Les Editions de Minuit.
 - 1954. *Trois poètes : Rilke, Milosz, Machado*. Paris, Plon.
 - 1962. *Dernières pensées d’un amoureux*. Paris, Albin Michel.
 - 1964. *Parti pris*. Paris, Albin Michel.
 - 1981. *Une vie pour la liberté*. Paris, Robert Laffont-Opera Mundi.

2 Texte bilingue, *Œuvre lyrique*, de Weder Heinz.

- 1995. *Trente-trois sonnets composés au secret*. Paris, Gallimard.
- CASSOU, Jean. 1946. “Sur la tombe d’Antonio Machado”, *Labyrinthe*, n°18.
- DELAY, Florence. 1995. *Jean Cassou, un musée imaginé*. Bibliothèque Nationale de France.
- EMMANUEL, Pierre. 2001. *Le tombeau d’Orphée*. Clamecy, Laballery.
- GEORGEL, Pierre. 1967. *Jean Cassou*. Paris, Pierre Seghers.
- GIBSON, Ian. 2007. *Cuatro poetas en guerra*. Barcelona, Editorial Planeta.
- GUILLÉN, Jorge. 1969. *Lenguaje y poesía*. Madrid, Alianza Editorial.
- HUGO, Victor. 1973. *Les Contemplations*. Paris, Gallimard.
- LUSSY, Florence de. 1995. *Jean Cassou, un musée imaginé*. Bibliothèque Nationale de France.
- LAMARTINE, Alphonse de. 1835. *Méditations poétiques*. Bruxelles, J-P Meline.
- MAGNAN, Henri. Nov. 1945. “Voix de la France en guerre”, *Revue Défense Nationale*, n°11.
- MORIER, Henri. 1989. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, PUF.
- PATILLON, Michel. 1977. *Précis d’analyse littéraire*. Millau, Fernand Nathan.
- PINEDA NOVO, Daniel. 1992. *A.A. : perfil de un poeta*. Cuadernos Hispanoamericanos.
- QUEVEDO, Francisco de. 1999. *Poesía original completa*. Barcelona, Editorial Planeta.
- RACINE, Nicole. 1995. *Jean Cassou, un musée imaginé*. Bibliothèque Nationale de France.
- SARRE, Michel. 2001. “La hispanidad de Jean Cassou”, *Jean Cassou y sus amigos*. Madrid, Brizzolis.