



Daniel Bournoux (dir.)

Aragon, la parole ou l'énigme

Éditions de la Bibliothèque publique d'information

Aragon et la chanson

Stéphane Hirschi

DOI : 10.4000/books.bibpompidou.823

Éditeur : Éditions de la Bibliothèque publique d'information

Lieu d'édition : Éditions de la Bibliothèque publique d'information

Année d'édition : 2005

Date de mise en ligne : 17 janvier 2014

Collection : Paroles en réseau

ISBN électronique : 9782842462161



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

HIRSCHI, Stéphane. *Aragon et la chanson* In : *Aragon, la parole ou l'énigme* [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2005 (généré le 04 décembre 2018). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/bibpompidou/823>>. ISBN : 9782842462161. DOI : 10.4000/books.bibpompidou.823.

Aragon et la chanson

Stéphane Hirschi, professeur, université de Valenciennes

Aragon n'a jamais écrit de chansons, et pourtant quel parolier fameux. Il fait ainsi résonner sa voix, en appel métaphorique du chant. Existe d'ailleurs un enregistrement d'Aragon disant :

« Qu'ai-je en moi qui me mord ce monstre ce cancer
Au fond de moi par moi vainement étouffé
Je le sens par moments me monter par bouffées
C'est comme un autre en moi qui donnerait concert
C'est un autre moi-même un autre furieux
Qui ne m'écoute pas terrible et me ressemble
Il faut coûte que coûte avec lui marcher l'amble
Je déborde d'un chant sublime impérieux¹ »

Bien sûr Aragon nous met en garde contre une prise au pied de la lettre de la métaphore du chant dans « *Arma virumque cano...* », préface aux *Yeux d'Elsa* :

« Je n'ai jamais cru écrire des chansons. Si j'ai cherché dans le langage de la poésie populaire, des chansons anciennes, quelques lueurs que la poésie savante ne donne pas, c'était pour en faire un profit tout métaphorique ; et nullement pour recommencer le folklore²... »

Attention donc à cette première confusion entre chanson et folklore, opérée peut-être à dessein par le poète en réaction à une période vichyste de retour à la terre. Aragon sera d'ailleurs bien moins tranché lorsqu'il s'agira d'apprécier les premières mises en chanson opérées d'après ses poèmes par Léo Ferré. Non seulement il écrit alors : « Les gens qui crient au sacrilège me font bien rire », mais, s'il souligne « l'écart du poème à la chanson », c'est pour mieux signaler dans la chanson « la valeur du raccourci qui peut-être va plus directement, plus droit au cœur³ ».

Aragon est conscient du vocabulaire musical qu'il emploie dans ses poèmes, mais il aime à prendre ses distances avec cette musicalité. Une double distance. D'abord la distance sémantique déjà relevée, qui souligne la dimension métaphorique de ce lexique :

« On dit chanson, on dit complainte, ce n'est après tout qu'une image, et qui n'est pas neuve. Le mot *chanson* ne signifie pas nécessairement *Marinella* ou *Au clair de la lune*. Il y a la *Chanson de Roland* par exemple, qu'on ne s'apprête pas à mettre en musique pour les chantiers de jeunesse. Le mot *chant* traduit le latin *carmen*, qui a aussi donné le mot *charme*, qui fait aussi bien image magique qu'image musicale. De tous temps, les poètes ont dit : *Je chante...* et au sens où on veut me le faire dire, ils ne chantaient pas du tout. C'est au sens de Virgile que je dis *je chante* quand je le dis⁴. »

Première distance donc. Dont acte. Mais si Aragon ne chante pas lui-même, d'aucuns ont néanmoins chanté ses mots, chanté vocalement son chant métaphorique. D'où une seconde forme de distance d'Aragon, vis-à-vis de ces chansons concrètes et issues au second degré de son œuvre :

151

Aragon et la chanson
par Stéphane Hirschi

« Je puis être ou non d'accord, [mais] même si ce n'est pas tout ce que j'ai dit ou voulu dire, c'en est une ombre dansante, un reflet fantastique, et j'aime ce théâtre qui est fait de moi⁵. »

Soulignons les images employées ici par Aragon pour exprimer cette distance : *reflet, théâtre*. Mais force est de déjà constater qu'au-delà de cette utilisation consciente d'une métaphore de l'incantation ou de la musicalité, ce sont de nombreux poèmes écrits par Aragon qui semblent s'être métamorphosés avec facilité en chansons, par l'effet de compositeurs et de voix très divers. Ainsi *Que serais-je sans toi*, transformation en chanson pour laquelle Jean Ferrat n'a pas hésité à intervertir, pour la dynamique de son refrain, les vers 3 et 4 de son refrain par rapport au poème d'Aragon :

« Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre
Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant
Que serais-je sans toi que ce balbutiement
Que cette heure arrêtée au cadran de la montre »

est devenu :

« Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre
Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant
Que cette heure arrêtée au cadran de la montre
Que serais-je sans toi que ce balbutiement »

Le genre chanson appelle un autre rapport à la temporalité que le poème donné à lire. Le changement de Ferrat souligne, pour mieux tendre la progression de son chant, la structure d'agonie virtuelle au poème. La mise en chanson ainsi opérée n'est pas simplement transmission d'une voix, mais propagation d'un souffle. Simplification certes, mais aussi *éternisation* du fait de ce nouveau rapport au temps compté, permis en particulier par toutes les formes de répétition (musicales et textuelles) qu'appelle une chanson.

Existe déjà le terme de « cantilation » proposé par Lucienne Bozzetto-Ditto pour désigner cette mise en chanson d'un poème préexistant. Je propose l'adjectif « *cantilable* » comme hypothèse visant à caractériser l'écriture d'Aragon. De même qu'une mayonnaise ou une greffe *prennent* plus ou moins aisément, un texte serait donc plus ou moins cantilable. Et l'écriture aragonienne apparaîtrait, exemples concrets à l'appui, comme l'une des œuvres les plus cantilables de notre langue.

Comme piste initiale, considérons une récurrence, plus profonde encore peut-être que celle du chant dans son œuvre, celle d'un *air* omniprésent, dont les multiples métamorphoses permettraient peut-être cette prise d'air, ou cet appel d'air, qu'implique la cantilation – le texte inspirant alors mélodie.

L'air

L'air des courants d'air

Il est évident, à parcourir l'œuvre dans son ensemble, vers et prose, que l'image de l'air la traverse. Il sonne déjà en 1931, courant d'air qui balaie les

deux parties de ce « Front rouge » extrait de *Persécuté-persécuteur*. Il prend son essor du néant dénoncé de la vie bourgeoise :

« Réclame l'éventail et réclame le *vent*
Rien ne coûte rien et pour rien »

et s'envole dans son retournement révolutionnaire en seconde partie :

« Paris tes carrefours frémissent encore de toutes leurs narines
tes pavés sont toujours prêts à jaillir en *l'air* »

L'air, le mot est lâché, et son appel peut au finale du poème débrider sa liberté subversive :

« Ceux qui attendent les dents serrées
d'exercer enfin leur vengeance
sifflent un *air* qui en dit long
un air un air UR
ss un air joyeux comme le fer SS
sr un air brûlant c'est l'es
pérance c'est l'air SSSR c'est la chanson⁶ »

L'air romance, à la lettre

Cet air a ensuite suivi son chemin à travers la prose aragonienne, chacun le sait, de la fin des *Cloches de Bâle* à *Aurélien*, d'une romance à l'autre :

« Maintenant, ici, commence la nouvelle romance... La femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chante. Et c'est elle que je chanterai⁷. »

ayant pour écho, au début d'*Aurélien* :

« l'histoire de Bérénice [...] il ne se rappelait que dans ses grandes lignes cette romance, cette scie⁸. »

Dans ce roman, l'air musique se dédouble en particulier en un « r » qui, pour être une lettre, semble surtout l'être même de ce roman dont l'héroïne, Bérénice, est droit issue de la tragédie racinienne. Or cette musique racinienne prend aussi corps dans une initiale, ce « Prince R... » que le héros, Aurélien, salue sur son palier, de même qu'Aragon croise l'œuvre de son devancier dans son roman. Cet « r » s'entend aussi lors de l'unique allusion du livre à une autre figure mythique pour Aragon : six lignes évoquent Tristan Tzara, dont une pour noter qu'il « roule formidablement l'R ».

Cette lettre s'associe ensuite à la chanson même de Bérénice, et justement à côté du mot « charme », dont Aragon nous a rappelé l'origine latine : *carmen*, le chant :

« Il retrouve bien les traits [de Bérénice] mais pas le secret de leur

charme... comme un mot qui échappe... on sait comment il est fait... s'il a des *r* dedans. »

Enfin, le roman s'achève à « R... », ville qu'Aragon décrit avec précision, la situant même sur la carte, au sud de Parthenay, à l'est de Saint-Jean d'Angely : on ne peut pas ne pas reconnaître la ville de Ruffec. Pourquoi donc n'en proposer que l'initiale, dans une parodie des romans à clef du XVIII^e siècle, alors que le roman même lève le voile, et qu'aucune autre ville ne connaît ce traitement dans le texte ? Si cette ville devient ici mythique – « 36 kilomètres. R... Cela cesse d'être une chose irréaliste. Une ville comme Ys ou Bagdad » –, si elle devient mythique donc, à la fois irréaliste et réelle, absente et présente, c'est me semble-t-il en raison surtout de son initiale, cet « R » chantant qui circule comme la dynamique même de l'écriture aragonienne, sur ce mode dédoublé du *mentir-vrai* ou de la présence-absence, dont l'air, à la fois élément cosmique, langage et vecteur de communion lorsque repris en chœur, et enfin élément constituant de ce langage et de cet instrument de communication en tant que lettre, s'avère ainsi la clef. Clé de voûte vers une poésie du lyrisme céleste et cosmique ; clé de sol, pour ramener cette musique vers l'homme et sa communauté, l'homme avec sa terre, son terroir et sa langue. Air à la fois signifié et signifiant, à l'instar de Bérénice : « Une présence. Une absence. Les deux à la fois. Une chanson. »

La chanson apparaît donc comme quelque chose qui résonne, par-delà la seule parole, en écho à l'énigme de ce qui échappe toujours – l'insaisissable ontologique de la vie même, comme on peut l'entendre chanté dans *Il n'aurait fallu*.

L'air aragonien serait alors à percevoir comme l'image de ce qui s'oppose à la fin – et l'on sait qu'Aragon s'est ingénié à déjouer tout ce qui conclut. Dialectique qui résonne dans ces *Adieux* qui n'en sont pas vraiment, avec « L'an 2000 n'aura pas lieu » :

« [...] fermez
La porte il vient de là je ne sais quel courant d'air quelles
Plaintes d'os brisés
Ou peut-être n'est-ce qu'un grincement des gonds
De quoi trembles-tu vingtième siècle à cette heure des prodiges
Fermez la porte ah fermez la porte vous dis-je⁹ »

Bien sûr, avec Aragon, ces *Adieux* n'en ont que l'air, les mots et les images résonnaient déjà dans l'épilogue des *Poètes* en 1960 :

« Cette vie aura passé comme un grand château triste que tous les vents traversent
Les courants d'air claquent les portes et pourtant aucune chambre n'est fermée¹⁰ »

Et deux ans après ces *Adieux*, en 1974, paraît *Théâtre/Roman*, où l'air aragonien miroite ses ultimes feux. Y souffle toujours le vent de ses paroles :

« Et l'égarément des paroles fait prévoir un grand vent qui va se lever, balayer tout, détruire ce qui fut ma vie¹¹... »

Un *Manifeste* y rêve alors d'un *Théâtre de l'impossible* :

« on s'y perd, quant aux personnages ils n'ont pas plutôt l'air d'être ce qu'ils furent que les voilà qui perdent leurs feuilles [...] Ces pièces-là par définition ne sont pas écrites : à cause des courants d'air que font les ph et les th dans les mots¹². »

Courants d'air libérés par l'écriture, miroitements dont les éclats sont plus que jamais exhibés, l'air jaillit désormais d'où on ne l'imaginait pas, y compris de la lumière, par le jeu des rimes les plus explosives :

« Le siècle allait à pas lents qu'écl-
Airaient les cierges sans miracles¹³ »

La chanson est la même, mais dans son miroir Aragon y voit son air changé :

« Je suis le Vieux [...] l'air se raréfie [...] Le spectre qui revient traîne comme un refrain dont on ne connaît plus toutes les paroles, d'une chanson d'ailleurs qui n'a plus que des brins de rimes brouillées, la brume à l'oreille d'un écho lointain¹⁴. »

On l'entend, la métaphore de la chanson n'a désormais plus rien à voir avec la seule rhétorique du *carmen*. Le masque aragonien s'écarte enfin pour laisser deviner son autre nature : par-delà ses multiples miroitements, ses déclinaisons en trompe-l'œil, sa parole d'incantation a partie liée avec le souffle. L'air est l'aliment même de sa propagation. Quand il se raréfie, c'est qu'Aragon étouffe :

« J'étouffe. Il étouffe. Il ne s'attendait pas à étouffer. [...] Le temps vient atrocement d'un rôle muet¹⁵. »

L'aveu est là : l'air est vital pour la parole d'Aragon. Plusieurs des expressions de ce dernier livre qu'est *Théâtre/Roman* le confirment :

« l'homme n'est qu'une mouche dans une cloche pneumatique, où il se débat de page en page [...] dans cette phrase même que je suis en train non d'écrire, mais sans arrêt de recopier, reprendre, rallonger, une agonie par raréfaction de l'air¹⁶... »

« j'aurai été du moins, l'espace ou l'instant, permettez, d'une grande respiration, qu'on ne pourrait peut-être signifier que par un de ces signes de silence n'appartenant qu'à la musique¹⁷... »

Or la définition du genre chanson que je propose c'est précisément *un air fixé par des paroles*, c'est-à-dire une question de souffle, limité par nos capacités de mémorisation et de respiration, et, de la sorte, *propageable*.

Le souffle dédoublé

L'air d'Aragon, c'est un air en mouvement, en résonance, une cascade rebondissant de rive en rive, d'autant plus fluide que prisonnière de ses berges :

« Je ne suis plus l'écho que de mon avalanche
Ce langage qui roule avec lui ses galets¹⁸ »

Ce souffle chante, en prologue cette fois des *Poètes*, et Jean Ferrat lui prêtera sa voix pour en faire même un refrain :

« Je ne sais ce qui me possède
Et me pousse à dire à voix haute
Ni pour la pitié ni pour l'aide
Ni pour en avouer ses fautes
Ce qui m'habite et qui m'obsède »

Refrain d'une chanson, mais peut-être plus encore refrain d'une œuvre entière et de sa pulsation perpétuelle. Aragon file les images de cascade ou d'avalanche. Mais, on l'aura compris, quand cet écho résonne et rebondit d'un mot à l'autre, la voix d'Aragon est une voix de *gorge*. Un souffle dans une gorge, un souffle gonflé, proprement gorgé, de ses contradictions :

« Et je n'ai plus maîtrise de ma langue, à la fois torrent et ce qu'elle roule¹⁹ »

Ce dédoublement s'avère en fait la substance même de la dynamique de cette voix de gorge. Aragon va jusqu'à le théoriser dans *Les Incipit* :

« j'ai toujours été *animé* d'un certain esprit de contradiction de moi-même, il me semble même que je n'ai jamais écrit que pour contredire ce que j'avais écrit avant²⁰ »

Je souligne le terme « animé » qu'Aragon emploie pour désigner son esprit de contradiction. Son souffle prend son essor de cette dialectique, mais c'est bien une nouvelle fois, plus encore que de mouvement, de la *vitalité* d'une voix dont il est question à travers l'image du souffle-*anima*.

De ce dédoublement, Aragon fait surgir la mort au sein de la vie, comme on peut l'entendre dans *La Valse des vingt ans* : scansion d'un temps compté, qui appelle justement la forme chanson, en tant qu'art de la *dilatation dans la concision*.

Au milieu de bien d'autres exemples dans l'œuvre, je m'arrêterai juste un instant sur la filiation que tisse son chant entre un poème des *Yeux d'Elsa*, et son écho dans le *Roman inachevé*, quatorze ans plus tard. Dans le « Cantique à Elsa », Aragon écrit en effet :

« Un soir j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle²¹ »

Vers où le flux dialectique de la verve aragonienne résonne à son plus clair : angoisse de la limite pour mieux proclamer son dépassement, à travers

la figure de l'amour, et son incarnation dans l'invocation à Elsa. Une voix pour contrechanter la finitude. Or ce vers resurgit dans *Le Roman inachevé*, à la fois épigraphe et titre potentiel au sein d'un regroupement intitulé « les pages lacérées ». Il resurgit, mais bien sûr pour se contredire, par-delà sa contradiction interne, puisqu'il devient, malgré la référence explicite au « Cantique à Elsa » :

« Un *jour* j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle²² »

Or c'est cette épigraphe qui va prendre voix, musique et chant, sur une mélodie de Léonardi en 1959. Le poème écrit sera privé de ses vers-cadres en italien pour mieux s'envoler en français grâce à la voix de Monique Morelli: le souffle, d'un recueil à l'autre, d'une contradiction à l'autre, se canalise ainsi en chanson, sous un titre à son tour légèrement infidèle, dans la pure tradition du *Mentir-vrai*: « Un jour j'ai cru te perdre. » Le « soir » des *Yeux d'Elsa* s'est définitivement métamorphosé en « jour », mais l'épigraphe elle-même est tronquée, ramené à son incandescence universelle. Elsa n'y est plus prononcée; le chant d'amour inquiet s'affranchit de sa seule image pour frémir du tremblement de *toutes* les tendresses en péril. En un seul hémistiche condensé résonne ainsi la menace terrifiante et sa résolution d'emblée posée: « un jour », ce n'est pas seulement « il était une fois », ce n'est plus seulement l'ombre angoissante du « un soir » originel, écrit justement dans l'ombre des années noires, c'est la lumière revenue, la fin de l'Occupation comme la guérison de l'amour; c'est le soleil qui brille encore sur cet amour, comme sur un chant de tourteraux, comme à l'aube du premier jour :

« Il a passé sur moi des heures et des heures
Je ne remuais plus tant j'avais peur de toi
Je me disais je meurs je meurs c'est moi c'est moi qui meurs
Tout à coup les pigeons ont chanté sous le toit²³ »

À cette lumière dialectique, résonne bien sûr aussi la métaphore politique des « lendemains qui chantent ». C'est d'ailleurs elle qui vibre encore derrière les évocations du sourire de Matisse, le Père que s'est élu Aragon dans *Henri Matisse, roman*. Dans cette œuvre qui marie le bordel surréaliste à la narration d'une relation réelle, l'entrée vers l'imaginaire de la Grande Composition se fait à l'aune de ce luxe du peintre, capable aux heures les plus noires de faire briller jusqu'au tragique, à l'instar de la flamboyance que saura traduire Ferré en chantant *L'Affiche rouge*. Redoublant la vigueur des « Strophes pour se souvenir » du *Roman inachevé*, Ferré les transfigure en les gratifiant pour l'enregistrement et la scène de ce titre pamphlet: *L'Affiche rouge*. Par ce titre, la couleur politique et le sang des martyrs s'affichent alors d'emblée, pour donner à entendre, pour claquer même aux oreilles des auditeurs, une plaie et un combat perpétués, plus diffus dans le pathos du poème :

« Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes
Noirs de barbe et de nuit hirsutes menaçants

L'affiche qui semblait une tache de sang
Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles
Y cherchait un effet de peur sur les passants²⁴ »

Dépassant la tension que certains ressentent entre le pathos du poème et le sens d'une fêlure, se déploie dans la chanson une dynamique du *poignant*, c'est-à-dire une représentation qui ne nous laisse pas spectateurs d'une douleur mais amène, force de propagation, à *serrer les poings*.

Des vers de verre

Le jeu homophonique entre vers et verre scande l'œuvre d'Aragon, et prépare évidemment celle du miroir. L'une des occurrences les plus frappantes de ce dédoublement sonore s'entend dans *Les Yeux d'Elsa*, dans le poème « La constellation » du « Cantique à Elsa » :

« Je tresserai mes vers de verre et de verveine
Je tisserai ma rime au métier de la fée
Et trouvère du vent je verserai la vaine
Avoine verte de mes veines
Pour récolter la strophe et t'offrir ce trophée²⁵ »

Au-delà du simple jeu de mots, on voit bien ici que l'homophonie fait image: si les vers sont de verre, c'est par leurs reflets, leur prisme scintillant en multiples éclats. « Trouvère du vent », Aragon s'affiche ici en maître de l'air, soufflant ses bulles dans la pâte de ses vers pour les iriser en un faisceau étoilé, un *carmen* magique offert à la fée de ses désirs. Il n'a dès lors plus qu'à titrer un poème « Miroir » dans *Le Fou d'Elsa*, et à le commenter ainsi :

« Il y a des miroirs d'eau, de ciel (ou mirages)... mais les gens sont trop simples pour entendre qu'il y a miroir de mots (ou images)²⁶. »

Ces miroirs de mots doivent « s'entendre ». Leur reflet se nourrit du même air que la parole du poète, un air qui simplement se dédouble en verre. Une strophe de « Après l'amour », dans *Le Roman inachevé*, les associe explicitement :

« Un air en court dans leur mémoire
Contredire au plaisir qu'on prend
Et dans la glace de l'armoire
Renaît un monde différent²⁷. »

Le miroir des mots matérialise ainsi le flux de l'air dans sa vibration dialectique et contradictoire. Et donc, dans *Le Fou d'Elsa*, au poème intitulé « Miroir » répond, page suivante et en regard, l'écho d'une pièce titrée « Contre-chant²⁸ » : cantilation et jeu de reflets semblent ainsi s'entre-appeler. La dynamique de ce mouvement perpétuel se répercute par exemple dans les vers de « La chambre de Don Quichotte », au début des *Poètes* :

« Les mots l'un l'autre qui s'entraînent dans la chute et on ne peut plus rien arrêter [...] Ni l'écho sauvage qui répond de falaise en falaise comme une image de miroir en miroir²⁹ »

C'est en fait l'image même de son émergence, que l'écriture souvent autoréflexive d'Aragon qualifie ici : « écho sauvage qui répond de falaise en falaise ». Y résonne aussi bien le flux des contradictions que l'image autoreflétée de cet air aux vibrations perpétuelles qui semble sans cesse appeler la cantilation en écho à sa voix frémissante. Le miroir réfléchit donc sa propre image à travers toute la production d'Aragon, et s'il est constitué de verre, c'est pour mieux s'affranchir dans le libre jeu de ses miroitements successifs, et s'exhiber jusque dans la prose, en particulier au début de *La Mise à mort*, cette « histoire de l'homme-qui-a-perdu-son-image, c'est-à-dire qui ne se voit plus dans les miroirs³⁰ ». Les noces de l'air et du verre en un reflet y brillent en toute pureté :

« ... tandis que Fougère et l'autre parlaient comme s'ils avaient été seuls. Ce miroir en l'air, au-dessus d'elle³¹ »

Les verres brisés

Le dédoublement apparaît ainsi dans l'œuvre comme l'image d'une fêlure de soi, elle-même à son tour redoublée en fêlure du miroir lui-même : célèbre vertige aragonien, brisure qui d'ailleurs ne demande qu'à être chantée : « Ah c'est toi toujours que l'on blesse/C'est toujours ton miroir brisé³² », et le titre une fois de plus se modifie, « La croix pour l'ombre » se cantilant en « Aimer à perdre la raison », quatrième strophe devenue refrain. Au miroir des chansons, le sens s'altère, et la complainte sombre du poète devient célébration d'espoir dans l'univers vocal et lyrique de Ferrat.

Là où Olivier Barbarant affirme à juste titre que le chant n'est pas seulement la chanson, entendue peut-être comme une simple mécanique, il me semble néanmoins que c'est dans cette fêlure même que réside la condition de la cantilation d'Aragon – ce sentiment d'un éphémère éternisable.

Et on entend le même constat au terme d'*Elsa*, dans « Un jour Elsa ces vers », sorte d'épilogue au poème : « Ne demeure de moi qu'un peu de mélodie/Des rafales de vent sur des éclats de verre³³ », verre dont les éclats permettent l'apparition, quatre vers plus loin, du mot « vers » attendu, dans l'hémistiche qui sert de titre au poème sans en être l'incipit. C'est donc du miroir brisé que surgit la parole désirée, que la voix du vers peut s'échapper de ces plaies ouvertes. Souvenons-nous des premiers mots du *Fou d'Elsa* :

« Tout a commencé par une faute de français³⁴. »

La faute, la *fêlure*, comme source et origine du *carmen* magique. Entre vers et prose, elle dynamise l'écriture, sa production de flux dialectique, et, en même temps, elle annonce le temps compté qu'elle répercute, le sien entre les falaises de ses échos, et celui bien sûr de son énonciateur, Aragon l'angoissé. Elle reflète l'indécision même qui définit son existence à lui, après sa mort officielle d'août 1918, puis sa tentative de suicide à Venise

en 1928, dans l'ambiguïté de ces versets où hésitent le vers et la prose, aussi bien que le vers et le verre :

« Ah le vers entre mes mains mes vieilles mains gonflées nouées
de veines
se brise et l'orage de la prose sillonnée de grêle et d'éclairs
s'abat toute mesure perdue sur le poème lâché comme un chien
débridé qui court à droite et à gauche flairant tournant cherchant
la rime
tombée à terre et cela fait un joli désastre tout ce verre de Venise
en morceaux³⁵... »

La mort et sa fêlure rôdent donc partout dans ce souffle frémissant, dans les interstices de ces vers éternellement inventés, reflétés, brisés et balayés. *Théâtre/Roman* en fera deux vers :

« Les jours sont d'éventrer d'éventer
Ce qui chante ou chanta³⁶. »

L'œuvre d'Aragon, de *La Défense de l'infini* au *Roman inachevé*, se nourrit de cette hantise de la fin, du fini. Il refuse à la fois la limite, le point final mortel, et l'achèvement normé, le classique, la *définition* qui sonne, elle aussi, comme une fin, une mort, à l'image de ces titres défiant les genres, les limites et les normes que sont *Théâtre/Roman*, ou *Le Mentir-vrai*. Le chant jaillit, on l'a vu, de cette indécidabilité constitutive de son *carmen*, par la vibration même qu'elle appelle. L'aspiration, l'appel d'air, la voix de gorge, ne peuvent que résonner d'être ainsi prisonnier de ces falaises incontournables que sont l'origine et la fin. La chanson d'Aragon, comme toute chanson, c'est cette *résonance dans un espace limité, l'écho d'une dilatation dans la concision*.

160

Aragon et la chanson
par Stéphane Hirschi

Au miroir des voix

Alors, vertige du dédoublement face au miroir brisé, résonance en fond de gorge, appel à voir sa voix, cette œuvre se proclame même, à la fin des *Poètes*, comme un appel à voir *ses* voix :

« Hommes de demain soufflez sur les charbons
À vous de dire ce que je vois³⁷ »

Ces hommes de demain, la chanson en fait résonner quelques voix, qui ont prêté leur reflet à ce souffle polymorphe qui fait le charme d'Aragon. On pense à Brassens et Ferré, qui les premiers l'ont cantilé, et les premiers ont su donner corps et voix à ce théâtre vocal de l'incohérence, en n'hésitant pas lorsque leur propre voix appelait l'irrespect du texte original d'Aragon, à supposer que cette notion ait un sens à l'aune de ses contradictions.

Ainsi pour Brassens : il suffit de comparer *sa* fin d'*Il n'y a pas d'amour heureux* à celle d'Hélène Martin, plus respectueuse du texte d'Aragon, pour entendre, une fois encore, comment dire et contredire semblent appelés par cette voix particulière. Brassens chante :

« Le temps d'apprendre à vivre il est déjà trop tard
Que pleurent dans la nuit nos cœurs à l'unisson
Ce qu'il faut de regrets pour payer un frisson
Ce qu'il faut de malheur pour la moindre chanson
Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare
Il n'y a pas d'amour heureux »

Pour faire entendre sa voix, et celle d'une chanson, Brassens occulte ici la dialectique d'Aragon (c'est-à-dire qu'il contredit la contradiction...), au profit de son propre bonhomme de chemin sceptique. La version, respectueuse, d'Hélène Martin, s'ingénie pour sa part à cantiler cette dialectique même, et conserve par conséquent la dernière strophe du poème, celle qui élargit le chant d'amour au contexte historique, et qui, du même coup, aux heures sombres de la Défaite, contredit en finale le fameux refrain-titre pour espérer que l'amour de la mère-patrie retrouvera l'air de la victoire :

« Le temps d'apprendre à vivre il est déjà trop tard
[...]
Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare
Il n'y a pas d'amour heureux

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

161

Aragon et la chanson
par Stéphane Hirschi

Un double sens pour une voix sans cesse renouvelée, puisque dans cette version se conjuguent au flux d'Aragon la mélodie de Brassens et la voix d'Hélène Martin. Une femme pour chanter le carmen d'amour doublement masculin, et résonne ainsi le flot éternel des contradictions appelées par cette écriture en torrent.

Aragon en appelait aux « hommes de demain ». Le théâtre de ses contradictions fait mouche : ces hommes sont bien souvent aussi des femmes. Hélène Martin, Monique Morelli, plus récemment Catherine Ribeiro ou Véronique Pestel qui, dans sa cantilation de la « Complainte de Pablo Neruda », a su entretisser deux airs sur un rythme de jazz pour redéployer la présence/absence aragonienne jusqu'à un finale où le flux du temps retrouve une main d'enfant :

« Absent et présent ensemble
Invisible mais trahi
Neruda que tu ressembles
À ton malheureux pays
[...]
Déjà le monde entier forme

Un rêve pareil au tien
Et c'est un soleil énorme
Qu'une main d'enfant retient³⁸ »

On pourrait encore évoquer la voix de Barbara dans *Il n'y a pas d'amour heureux*... La liste n'est pas close.

Mouvement perpétuel, défense de l'infini, c'est la dynamique que Francesca Solleville reprend en chœur, le chœur d'une voix qui est passé en appelant au chorus pour donner corps à ses rêves sans cesse menacés par les lézardes du temps. Alors, le titre du poème, dans le recueil *Elsa* : « Un homme passe à la fenêtre et chante³⁹ » devient chanson, et le chant de cet homme, à la fois femme et chœur, trouve le souffle du crescendo pour affirmer le bonheur du présent dans sa libre confrontation avec le passé :

« Nous étions faits pour être libres
Nous étions faits pour être heureux
[...]
VOIX DANS LA FOULE SUIVANT LE CHANTEUR :
Nous sommes faits pour être libres
Nous sommes faits nous sommes faits
Nous sommes faits pour être heureux »

Cette cascade chorale à nos mémoires propage le mouvement perpétuel aragonien *via* la chanson, dont la forme limitée et mémorisable permet paradoxalement la reprise infinie. Ainsi le poème devenu chanson, dès son titre, *Le Sable de jeunesse*, concrétise cette image d'une éternisation de l'éphémère. Et ce vers qu'il recèle : « Le temps perdu, pourquoi t'en souvient-il ? », c'est le temps d'une chanson bien sûr...

162

Aragon et la chanson
par Stéphane Hirschi

Notes

1. « Un jour Elsa ces vers », *Elsa*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1959, p. 123.
2. « Arma virumque cano... », préface aux *Yeux d'Elsa*, Seghers, nouvelle édition, sans date, p. 29.
3. Différents articles d'Aragon dans *Les Lettres françaises*, cités par Lucienne Cantaloube-Ferrieu, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, Paris, Nizet, 1981, p. 274.
4. « Arma virumque cano... », préface aux *Yeux d'Elsa*, *op. cit.*, p. 29-30.
5. « Léo Ferré et la mise en chanson », *Les Lettres françaises*, n° 859, 19-25 janv. 1961.
6. « Front rouge », extrait de *Persécuté-persécuteur*, 1931, cité dans *Aragon, poèmes choisis par Philippe Caubère*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 17-21.
7. *Les Cloches de Bâle*, Paris, Denoël, 1976, p. 437-438.
8. *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1996, coll. Folio plus, p. 30.
9. *Les Adieux*, « L'an 2000 n'aura pas lieu », dans *Aragon par Caubère*, *op. cit.*, p. 137.
10. *Les Poètes*, Paris, Gallimard, 1969, coll. Poésie, p. 244.
11. *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, 1974, p. 287.
12. *Idem*, p. 290.
13. *Théâtre/Roman*, *op. cit.*, p. 295.
14. *Id.*, p. 107-109.
15. *Id.*, p. 108.
16. *Id.*, p. 392.
17. *Id.*, p. 402.
18. *Elsa*, *op. cit.*, p. 124.
19. *Les Poètes*, « Prologue », *op. cit.*, p. 19.
20. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, *op. cit.*, p. 96.
21. *Les Yeux d'Elsa*, « Cantique à Elsa », 5, « Le regard de Rancé », *op. cit.*, p. 108.

22. *Le Roman inachevé*, *op. cit.*, p. 204.
23. *Le Roman inachevé*, *op. cit.*, p. 204-205; « Un jour j'ai cru te perdre », interprété par Monique Morelli.
24. *Le Roman inachevé*, *op. cit.*, p. 227.
25. *Les Yeux d'Elsa*, « Cantique à Elsa », « La constellation », *op. cit.*, p. 100.
26. *Le Fou d'Elsa*, *op. cit.*, p. 73.
27. *Le Roman inachevé*, « Après l'amour », *op. cit.*, p. 153.
28. *Le Fou d'Elsa*, *op. cit.*, p. 72-73.
29. *Les Poètes*, « La tragédie des poètes », « La chambre de Don Quichotte », *op. cit.*, p. 19.
30. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, *op. cit.*, p. 117.
31. *Id.*, p. 116.
32. *Le Fou d'Elsa*, « La croix pour l'ombre », *op. cit.*, p. 72; « Aimer à perdre la raison », interprétée par Jean Ferrat.
33. *Elsa*, *op. cit.*, p. 124.
34. *Le Fou d'Elsa*, *op. cit.*, p. 11.
35. *Le Roman inachevé*, *op. cit.*, p. 56.
36. *Théâtre/Roman*, *op. cit.*, p. 316.
37. *Les Poètes*, « épilogue », *op. cit.*, p. 247.
38. *Le Nouveau Crève-cœur*, « Complainte de Pablo Neruda », interprétée par Véronique Pestel.
39. *Elsa*, *op. cit.*, « Un homme passe à la fenêtre et chante », p. 31-33.

Avanie et framboise (feat. Alain Goraguer). 2:43. 2. Aragon et Castille (feat. Alain Goraguer). 2:13. De l'entrecôte à la confiture (Les athlètes complets de la chanson). Les Frères Jacques & Pierre Philippe. Jeanne Moreau : Succès et incidents. Jeanne Moreau. Anthologie de la chanson française : 1934. Various Artists. Millions of songs. Dans ce huitième épisode, Elsa Espin nous parle de sa thèse sur les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon (Aragon, Catalogne, Valence et Majorque) du règne de Jean Ier à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516). Préparation, enregistrement et montage: Fanny Cohen Moreau Mixage : Lucas Ohresser Montage et mixage du générique : Moustaclem Musique du générique: Johannes Schmoelling - Time and Tide www.youtube.com/watch?v=RvVpjJQweo Extraits sonores du générique: Interview de Jacques Le Goff en 1991 (INA) www.youtube.com/watch?v=Y9R6ZvoeA4Q Extrait du film "On connaît la chanson" de Alain.