

Ce document a été mis en ligne sur le site de l'ÉRITA (Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon) <http://louisaragon-elsatriolet.org/>

Mise en ligne effectuée
par : P. Principalli

Date : 04/10/2020

Pour citer ce document : Roselyne Waller, Compte rendu de Bismuth Hervé et Garric Henri, dir., *Aragon et la chanson, Textes et Contextes*, n° 15.1, 04-07-2020. Adresse URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article811>

Compte rendu par Roselyne Waller de BISMUTH Hervé et GARRIC Henri, dir., *Aragon et la chanson, Textes et contextes*, n° 15.1, 04-07-2020.

« Vous êtes musical, vous aussi ? »¹

Aragon et la chanson : pour un grand nombre de gens le nom d'Aragon est associé systématiquement à des airs chantés, au point qu'une part d'entre d'eux ne connaît vraisemblablement le poète qu'à travers des chansons – c'est, entre autres raisons, de cette intuition, de ce trait original de la réception d'Aragon, qu'est né l'ouvrage qui vient d'être publié sous ce titre par Hervé Bismuth et Henri Garric².

On peut même préciser que d'aucuns connaissent *ses* chansons, particulièrement les "chansons d'amour", sans savoir qu'il en est l'auteur : il arrive de constater, lors d'un mariage, qu'une chanson de Ferrat (*Que serais-je sans toi...ou Nous dormirons ensemble...*) est programmée pour la circonstance, sans qu'apparaisse le nom d'Aragon. Mais sans doute est-il loisible de considérer que cet anonymat est le signe du plus grand des succès !

¹ Aragon, *La Mise à mort*, 1965, Folio (1973) : traduction littérale d'une « expression allemande, qui fait complicité de ceux qui le sont, musicaux. », p. 321.

² BISMUTH Hervé et GARRIC Henri, dir., *Aragon et la chanson, Textes et contextes*, n° 15.1, 04-07-2020. Ce dossier est le témoignage de la journée d'étude « Aragon et la chanson » organisée le 14 février 2019 dans le cadre du programme biennal « Chanson populaire : pop et folk songs, tubes et zinzin » de l'axe LmM (Littérature, arts mineurs, Arts Majeurs) du Centre Pluridisciplinaire Textes et Culture (CPTC, Dijon). Cette journée a été réalisée dans le cadre d'une collaboration entre l'axe LmM et l'axe Modèles et Discours du Centre Interlangues Texte, Image, Langage (Dijon).

Il est vrai, comme le rappellent les auteurs des cinq contributions³, alors même qu’Aragon n’a jamais écrit de textes par lui destinés à être chantés, que de nombreux poèmes d’Aragon ont été mis en musique (plus de deux cents poèmes par plus d’une centaine d’interprètes), non seulement du vivant d’Aragon mais aussi par des artistes contemporains, des groupes appartenant à de nouvelles générations de chanteurs bien différents des premiers.

Il est non moins intéressant de rappeler que les poèmes adoptés et adaptés l’ont été par (ou pour) des chanteurs dits de variété ou des chanteurs à texte, et non par des musiciens classiques (même si Poulenc a composé la musique des poèmes « C » et « Fêtes galantes » pour le chant lyrique). Ce qui, tout en méritant réflexion, a très certainement contribué à la popularité des chansons d’Aragon.

Il apparaît clairement, en tout cas, qu’écouter et aimer Aragon - attitude qui, peut-on s’amuser à dire, était à une époque quasi nécessairement partie prenante d’un certain militantisme politique - a très largement outrepassé ce dernier.

C’est pourquoi ce domaine d’étude critique a déjà été investi, comme l’admettent d’emblée Hervé Bismuth et Henri Garric dans leur introduction à l’ouvrage *Aragon et la chanson*, tout en revendiquant une originalité dans l’approche des interventions de la journée d’études que le livre se propose de restituer et en précisant que leur démarche s’inscrit dans une interrogation plus globale sur « la place de la chanson dans le champ culturel et artistique ».

Et certes, aux yeux d’Aragon, la chanson avait sa place dans la vie culturelle ; il aimait la chanson, et singulièrement la chanson populaire, et très tôt l’a défendue et promue dans le cadre des Maisons de la Culture ou dans le journal *Ce soir*⁴, sans qu’il s’agisse là d’une pose, ou d’un effet d’obédience politique (lié à la valorisation par les communistes de la culture du peuple).

Car plus généralement, la voix le fascine, non seulement celle des chanteurs, mais aussi la voix de l’écrivain, et la sienne propre – ainsi qu’il l’écrit dans *Les Poètes* : « Je ne sais ce qui me possède/Et me pousse à dire à **voix haute**/[...] / Ce qui m’habite et qui m’obsède⁵ ».

Au-delà d’Aragon, cette question est évidemment cruciale pour toute poésie, particulièrement depuis qu’elle n’est plus dite ou chantée ; l’écriture poétique est marquée par la tentative de trouver dans la musique de la langue (sonorités, ligne mélodique, rythme...), pour une lecture qui résonne silencieusement, intérieurement, des équivalents à ce qui relève de la voix haute sinon du chant. Néanmoins Aragon était particulièrement sensible à la voix, jusque dans une certaine *pratique* de la littérature, que ce soit celle des autres – il connaissait par cœur des milliers de vers qu’il aimait à dire – ou la sienne propre – il lisait ses textes en cours d’écriture à un auditoire, lui-même les écoutant, les faisant sonner dans une sorte de tradition flaubertienne.

De surcroît, c’est la métaphore de la « parole » qu’il choisit pour désigner l’ensemble de ses productions littéraires (« tout m’est également *parole* ») et caractérise comme « **parler** syncopé, [...] français **oral** » l’écriture dont il use dans sa nouvelle *Le Mentir-vrai*. La langue parlée n’est nullement déconsidérée par rapport au langage poétique, elle est même donnée

³ MASSONAUD Dominique, « Radio, guinguettes, chansons et jazz dans le roman aragonien » ; FRANÇOIS-DENÈVE Corinne, « Johnny : l’idole de Louis et d’Elsa » ; BISMUTH Hervé, « La chanson dans *Le Roman inachevé* » ; DELRANC GAUDRIC Marianne, « Quai de Béthune » : l’air des poètes » ; HIRSCHI Stéphane, « Ferré, le chant inachevé du roman aragonien ».

⁴ Comme le rappelle avec précision D. Massonaud dans la première partie de son article.

⁵ ARAGON, *Les Poètes*, 1960. Souligné par moi.

comme le principe unifiant tous ses écrits, par elle confondus, au-delà ou en dépit des genres littéraires. Pourtant presque toujours la voix haute demeure virtuelle, en puissance dans le texte – à moins que ce dernier ne soit mis en musique, chanté, transformé en chanson. Alors une autre voix double et *interprète* celle de l'écrivain.

Il y a bien là une riche et stimulante matière à explorer, avec la nécessité de déterminer un point de vue dans la multiplicité des possibles. C'est ce que font les auteurs de l'*Introduction* à l'ouvrage, précisant les présupposés théoriques qui anime celui-ci.

Conçus en quelque sorte comme poursuite et au-delà du travail déjà accompli par les chercheurs qui se sont attachés à ce thème⁶, ils consistent en premier lieu dans la volonté affirmée de bousculer les « rapports hiérarchiques » entre les genres de la poésie, du roman et de la chanson et/ou de détecter comment Aragon les bouscule. Ils reposent en second lieu sur la conviction que les échanges entre ces catégories ne se font pas à sens unique (la chanson, par exemple, se saisissant d'un poème-source) mais qu'ils sont bien plutôt réciproques et que ces genres se nourrissent les uns des autres, et se croisent en s'enrichissant mutuellement.

Et ce sont bien les hypothèses que creusent et vérifient les cinq textes donnés à lire, dont la diversité confère à l'ensemble une allure pointilliste (ou faut-il dire de *staccato*⁷ ?) – ces qualificatifs n'ont évidemment rien de péjoratif : au contraire, cette allure assure un véritable plaisir de lecture.

La palette diversifiée des contributions est ancrée dans la polysémie du terme chanson chez Aragon, laquelle est évidemment partie prenante de celles-ci. Par ailleurs le titre de l'ouvrage, *Aragon et la chanson*, est discrètement riche lui aussi de la multiplicité des associations virtuelles condensée dans la conjonction « et ».

Cet ouvrage ne vise donc pas à établir une manière de synthèse sur la question traitée, ni un état actuel de celle-ci. Il s'intéresse à « la chanson dans tous les sens » (« Introduction ») et comporte une variation des angles d'attaque qui à la fois permet la focalisation sur des aspects précis et donne un horizon large au thème traité.

Ainsi l'une des interventions – celle de Marianne Delranc Gaudric, « Quai de Béthune » : l'air des poètes » - s'attache à un seul poème, « Quai de Béthune », qui n'a pas été mis en chanson mais a d'abord porté le titre significatif de « Chanson du quai de Béthune » ; une autre – celle d'Hervé Bismuth, « La chanson dans *Le Roman inachevé* » - s'intéresse à l'ensemble d'un recueil poétique dont de nombreux poèmes ont été adaptés par Léo Ferré ; celle de Stéphane Hirschi, « Ferré, le chant inachevé du roman aragonien », observe comment Léo Ferré s'est emparé de poèmes de ce recueil pour les transformer en chansons et les rassembler en un disque qui a connu un grand succès ; celle de Corinne François-Denève, « Johnny : l'idole de Louis et d'Elsa », prend pour objet la présence dans un roman d'Aragon d'un chanteur très populaire, Johnny Hallyday ; enfin la contribution de Dominique Massonnaud, « Radio, guinguettes, chansons et jazz dans le roman aragonien », analyse la récurrence de ces manifestations musicales dans un ensemble de romans aragoniens.

Suivant l'ordre adopté dans l'ouvrage publié, les deux premiers articles portent sur le roman, les deux suivants sur la poésie, et le dernier sur la mise en chanson.

⁶ PIÉGAY Nathalie, *Aragon et la chanson*, t. 1 : *La Romance inachevée*, t. 2 : *Les manuscrits mis en chanson*, Paris : Textuel, 2007 ; GRENOUILLET Corinne, « L'Univers sonore des Communistes : chansons et références musicales » in *Recherches Croisées Elsa Triolet/Aragon*, n° 7, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.

⁷ C'est-à-dire : « En jouant chaque note détachée, en particulier pour les instruments à cordes frottées, l'archet s'arrêtant entre chaque note sans quitter la corde ».

D. Massonau, après un rappel historique de l'intérêt agissant d'Aragon pour la chanson⁸, observe que dans son « retour à la réalité » sous la forme du roman réaliste, l'écrivain, dans ces romans, use de la chanson comme d'un élément d'ancrage historique et de support mémoriel. Les nombreuses citations de chansons (provenant de divers champs culturels qui interfèrent), dans *Les Beaux Quartiers*, *Les Voyageurs de l'Impériale*, *Aurélien*, *Blanche ou l'oubli*, *La Mise à mort* permettent de restituer des époques révolues, de tisser du lien à travers les époques. Au-delà de leur valeur documentaire et de l'effet d'illusion réaliste, elles relèvent parfois de l'arrière-texte et des « secrets de fabrication »⁹ ; et surtout le fond musical joue un « rôle fonctionnel dans l'économie narrative ». Les références à des chansons constituent une ponctuation musicale dans la composition romanesque en séquences, assurant une cohérence à travers leurs retours (une valse, par exemple dans *Les Beaux Quartiers*) et contribuent à la sémiotique des personnages, notamment pour ce qui touche à la subjectivité (un refrain antimilitariste pour Armand Barbantane), à l'affect, aux sentiments amoureux (Bérénice est pour Aurélien « ce qui chante en elle », « Une chanson »). Mais la chanson n'est pas qu'un motif dans les romans examinés, elle communique avec le chant poétique. Pour Aragon le roman est perméable à la poésie, à son imaginaire, au *carmen*. L'intégration des chansons participe de la création romanesque ainsi comprise. Elle est l'une des façons de faire chanter les romans.

Corinne François-Denève s'attache à un chanteur yéyé au succès foudroyant, Johnny Hallyday. Dans un premier temps elle évoque le mépris dans lequel cette idole des jeunes fut tenue par les intellectuels, qui comparèrent le chanteur à un homme de Cro-Magnon à la démarche de chimpanzé (Paul Guth), suscitant l'hystérie de hordes de « fans » assimilés à des « apaches » de faubourg (Ph. Bouvard) – avant qu'il ne soit quasi légitimé, culturellement parlant, pour avoir été engagé par Godard, dans son film *Détective* (1985) ou assimilé à un produit d'époque, par E. Morin analysant sociologiquement la culture de masse yéyé. À l'opposé, Aragon et Elsa Triolet pratiquent à son égard, dès 1963, une critique empathique. Aragon refuse d'opposer la chanson française (à texte, poétique) à la chanson yéyé et trouve très bonnes certaines chansons de Johnny.

Au-delà de ces prises de position Aragon fait entrer Johnny dans des écrits, particulièrement dans *Blanche ou l'oubli* : Blanche et Gaiffier assistent au concert de l'Olympia de 1965. L'auteur de l'article observe comment Aragon se saisit d'une chanson de Johnny, « Tu oublieras mon nom », et répétant ces mots qui deviennent un élément de scansion musicale du texte, donne en quelque sorte à celui-ci le statut de couplet de la chanson de Johnny. Enfin le chanteur, qui aurait fabriqué à travers ses chansons une sorte d'autofiction, une « *persona sonique* », devenu le sujet d'un roman de Daniel Rondeau au titre aragonien, *L'âge-déraison, Véritable biographie imaginaire de Johnny H.* (1982), qui intègre Aragon et Elsa comme personnages et pastiche certains de leurs écrits, se fait passeur romanesque.

On l'avait entendu : « On a tous en nous quelque chose de Tennessee ». On apprend que Johnny a en lui quelque chose d'Aragon !

Hervé Bismuth, examinant la chanson dans *Le Roman inachevé*, constate d'emblée que ce poème, qui a inspiré de nombreuses chansons à Ferré, comporte peu de poèmes qui soient écrits comme des « vers à chanter » (avec refrain, par exemple). Néanmoins sa « bande sonore »

⁸ Cet intérêt se lit dans la dénomination de certains poèmes : ainsi « Neuf chansons interdites » pour des poèmes de la Résistance.

⁹ Ainsi « le prénom de Bérénice donne son titre à l'une des premières chansons écrites par Samuel Beckett et mise en musique par Henry Crowder, le nouvel amour de Nancy Cunard en 1928, alors qu'elle délaisse Aragon pour lui. On se souvient aussi que, dans l'intrigue, Bérénice délaisse Aragon pour Paul Denis [...] pianiste amateur... comme l'a été Henry Crowder à ses débuts ».

est très riche et relève d'un spectre culturel très large (canonique et populaire), incluant diverses formes musicales : valse de Vienne, phonographe, blues, guitares nomades, jukebox, bal du 14 juillet, airs de Verdi, chanson d'un roman d'Elsa Triolet... Le recueil suscite une réflexion sur les usages et l'articulation sémantique des termes récurrents de chanson et de chant. Si le chant équivaut parfois à la chanson, il y désigne aussi les poèmes et la pratique créatrice du poète, et cet usage double semble commencer avec ce recueil. Faisant retour sur la Préface des *Yeux d'Elsa*, « *Arma virumque cano* » (1942), H. Bismuth observe que sans mépriser pour autant la chanson, Aragon y maintient une hiérarchie entre chanson et chant des poètes, au sens virgilien du terme. Mais dans *Le Roman inachevé* sa position a changé ; la hiérarchie entre art majeur et art mineur n'est plus de mise : « Et la plus banale romance/M'est l'éternelle poésie » - c'est ce qui ressort de l'intégration de chansons de variété, chansons enfantines, populaires, politiques, airs d'opéra... Au-delà, c'est par les traits de son écriture poétique même, par la prosodie bien plus qu'en usant de la forme de la chanson, qu'Aragon se fait, dans ce recueil, « diseur de chanson ». Dans ce recueil « musical », le recours à la légèreté de la chanson est interprété comme le signe d'un certain désengagement politique (à rebours du grand lyrisme militant), et comme un élément parmi d'autres d'une écriture aragonienne *mêlée*, associant sans les hiérarchiser vers et prose, vers régulier et vers libre, violon et orgue de barbarie, chanson et grand opéra.

Dans son étude très fouillée du poème « Quai de Béthune », poème de Paris, des bords de Seine et de l'île Saint-Louis dédié à Francis Carco, Marianne Delranc Gaudric montre que le thème du chant poétique, capital chez Aragon et particulièrement dans un recueil intitulé « Les Poètes », et sa traduction sonore et rythmique (les paroles, la musique et le silence) sont essentiels dans ce poème et inextricablement entremêlés. La chanson ici, même si l'intitulé du poème a mis l'accent sur elle, relève plutôt de « la musique avant toute chose ». En témoigne la musicalité du poème, par le choix verlainien du pentasyllabe, le système rimique, les allitérations, les silences mêmes, le nocturne, la personnification du chant (« Un air dans le noir/Est venu s'asseoir/Au fond des mémoires »). Mais la mémoire et le temps y sont également étroitement associés au chant ; et le chant poétique y apparaît aussi comme un gage de « permanence dans un monde où passent l'eau, le temps et les amours ». Il a le pouvoir de réanimer le passé, de restituer ce qui était perdu et de ressusciter les poètes : Baudelaire et Nerval surgissent dans ce poème d'Aragon qui rend hommage à Carco, tous comme lui poètes de Paris. De surcroît les vrais poètes se répondent et se rejoignent par un « mystérieux pouvoir d'écho » (Aragon) qui touche aussi leurs lecteurs et ils constituent ainsi une sorte de chaîne mémorielle sonore intemporelle, tout en suscitant la communauté de ceux que leur chant fait « frissonner ». En cela réside l'essence du *carmen*, la magie lumineuse du chant, et de ce poème en particulier.

Stéphane Hirschi se propose de montrer que le disque « Léo Ferré chante Aragon » constitue une interprétation musicale, linguistique et théâtrale des poèmes d'Aragon. Pour ce dernier, « c'en est une ombre dansante, un reflet fantastique ». Alors que seuls deux poèmes n'émanent pas du *Roman inachevé*, avec diverses formes de remaniements (un seul poème est inchangé) que l'auteur détaille, l'album de Ferré est analysé comme présentant un « parcours signifiant » éloigné de celui du recueil. Ses trois ensembles (« Dramatisation par la guerre », « Au bord du trou », « Facettes du lyrisme amoureux ») ont pour départ un mouvement rétrospectif (inauguré par la chanson « L'Affiche rouge » qui joue un rôle d'ouverture) éloigné de la chronologie du *Roman inachevé* débutant par l'enfance, et surtout s'écartent de la perspective désabusée de ce recueil, tout juste rectifiée par l'entrée d'Elsa dans le poème. Après la composition générale en *reflet* de l'album, l'article montre que pour ce qui est du texte des chansons, Ferré intervient dans le sens d'une esthétique des contrastes, et pratique divers

réagencements pour des effets propres à la chanson. Il constate néanmoins que le succès des chansons n'est pas lié à l'ampleur des modifications. Pour ce qui est des choix musicaux, Ferré imprime sa manière, alternant, comme dans un tour de chant, diverses postures (dramatisation, mélancolie, ironie, lyrisme) et différents registres (voix seule, chœurs, symphonie, jazzy, cordes, cuivres). Cet album composé, marqué par une réelle re-création des poèmes-sources, ouvrant vocalement la réception d'Aragon, est considéré par St. Hirschi comme lui aussi *inachevé*, au sens où ses chansons ont été reprises par des chanteurs, à l'identique ou au contraire très différemment – le constituant en album-source.

On observe donc que dans le pointillisme évoqué, se dessinent des chemins de l'une à l'autre étude, se croisent des récurrences. Les points de vue originaux, que l'on peut goûter à ce titre, sont reliés par des fils signifiants et trouvent un *enchaînement* dans des constantes.

L'ensemble des textes s'accorde sur l'importance de la chanson, entendue au sens commun du terme : un texte, pouvant prendre des formes et relever de registres extrêmement diversifiés¹⁰, qui est chanté, interprété par tous types de chanteurs. En ce sens elle apparaît comme un *motif* (thématique et musical) essentiel de l'univers poétique et romanesque d'Aragon.

L'ensemble de l'ouvrage met également en évidence le lien serré entre musique, mémoire et temps. La chanson joue comme support mémoriel, elle suscite les mécanismes de mémoire involontaire, elle abolit le temps chronologique en faisant ressurgir le passé. Et il est sûr que « Le Carnaval » (deuxième conte de la chemise rouge de *La Mise à mort*) non seulement est fondé tout entier sur ce fonctionnement, mais le souligne et le commente, évoquant « le déclenchement de pensée qu'un morceau de concert suscite » (p. 276) ou « le mariage de la musique et de la mémoire » (p. 348).

Enfin, loin d'être cantonnée à une simple bande-son, à un fond musical, la chanson acquiert des lettres de noblesse: elle vaut pour ce qui chante chez le poète (*Arma virumque cano*), pour *le chant poétique*, et participe donc d'une définition mélodique, lyrique de la poésie. C'est l'objet même des articles sur « Quai de Béthune » et sur *Le Roman inachevé* qui relèvent d'une réflexion sur l'articulation poésie/chanson dans l'écriture des poèmes.

Mais la chanson participe également de l'art romanesque. Elle est *stimulus*, partie prenante et métaphore de l'écriture, de la création artistique. Ainsi l'article autour de Johnny, examinant l'intégration d'un personnage de chanteur issu du réel dans le roman, rejoint les observations sur les liens entre chanson et fabrication romanesque de D. Massonaud. La question de la re-création à partir d'Aragon est commune à l'article de St. Hirschi sur Ferré et à celui de C. François-Denève sur Johnny.

Toute hiérarchie apparaît ainsi abolie entre chanson et chant, conformément à la manière d'Aragon qui refuse expressément de classer les genres littéraires – et ce trait participe d'une conception de la littérature comme pourvue d'un pouvoir illimité d'intégration de la « discontinuité historique » et « de toute la diversité culturelle » (« Introduction »).

Pourtant il semble que cette absolue égalisation mérite d'être un tant soit peu nuancée. Les termes de chanson, chant, musique, malgré leur usage labile par Aragon lui-même, ne paraissent pas toujours chez lui interchangeables.

¹⁰ Évoquant les éléments biographiques sous-jacents de son poème du *Roman inachevé*, « Après l'amour », mis en musique par Léo Ferré sous le titre « L'Étrangère », Aragon écrit dans *La Mise à mort* : « on chante maintenant cette histoire, c'est devenu une histoire parce que je lui ai mis des rimes toutes les huit syllabes, des boucles d'oreille... » (p. 170).

Aragon n'a pas fait à propos de la musique de déclarations aussi fracassantes qu'à celui de la peinture : « j'ai la passion de la peinture, une passion déraisonnable de la peinture.¹¹ », mais il la mentionne dans le legs de toute famille bourgeoise, dont la sienne : « un monde d'idées et de préjugés hérités avec la vie, un **piano** et quelques actions ou obligations à lots [...]»¹². Et s'il a écrit le roman du peintre Géricault, mais non le roman d'un musicien, il a pourtant construit *La Mise à mort* autour d'un personnage de cantatrice, et, s'interrogeant dans le roman même sur le sujet de celui-ci, propose une réponse triple commençant par le chant : « le chant, le réalisme ou la jalousie ? » (p. 24).

On retrouve dans *La Mise à mort*, développée, l'idée du *Roman inachevé* que la musique a sur l'homme un pouvoir de saisissement (« Toute musique me saisit ») ; mais si la capacité de la musique à rendre fou illustrée par l'histoire d'un ancien roi du Danemark, Erik le Très-Bon, est aussi rapportée aux « jeunes gens perdant la tête pour la guitare électrique des Beatles ou de Johnny Hallyday » (p. 278), elle est le plus souvent analysée sur un autre plan. Elle est donnée, selon la formulation de Beethoven, comme « la médiation entre la vie spirituelle et la vie sensuelle » (p. 279) ; la dépossession de soi que produit le chant de Fougère est un « miracle », une sorte de stase/extase qui ouvre sur les « choses invisibles », « une porte sur l'infini ». Et le chant de Fougère est métaphorique de la création artistique, et particulièrement romanesque¹³, qui est au centre du discours et du métadiscours des romans de cette période.

Dans les associations aragoniennes chanson/chant/musique (et leur rapport à la création) un glissement semble s'opérer vers une dimension sacrée de la musique - et qui serait l'apanage d'une certaine musique, de la musique dite classique.

Ceci observé comme questionnement, encourageant à poursuivre l'analyse *musicale* de l'œuvre d'Aragon, dans l'ouvrage *Aragon et la chanson* si judicieusement livrée.

La définition extensive de la chanson chez Aragon, qui s'apparente à celle de la « romance » ou du « roman » avec lesquels s'opèrent des croisements, les thèmes et variations qui l'affectent fondent d'ailleurs l'irréductibilité de son étude à une analyse définitive.

Les mots buissonnent, il arrive que les notions en longs échos se confondent, et les chansons se répondent. Pour saisir leur profonde unité par-delà les variations de leur mise en mot et en voix, sans doute faut-il, comme Alfred l'est à Fougère dans *La Mise à mort*, être *musicien à Aragon*. Cet ouvrage est *musicien à Aragon*.

¹¹ ARAGON, *J'abats mon jeu*, EFR, 1959, Les Lettres françaises, Mercure de France, 1992, p. 97.

¹² ARAGON, *Pour expliquer ce que j'étais*, Gallimard, NRF, 1989, p. 23. Souligné par moi.

¹³ C'est aussi à propos de romanciers qu'Aragon, dans *J'abats mon jeu*, use de termes comme : le « phrasé », « l'attaque qui ne trompe point, la pureté du son », « le coup d'archet ».