



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 8, Septembre 2008
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4518>

La « double vie » des poèmes d'Aragon

Pauline Bernon

Nathalie Piégay-Gros, *Aragon et la chanson*, Textuel, 2007.



Pour citer cet article

Pauline Bernon, « La « double vie » des poèmes d'Aragon », Acta fabula, vol. 9, n° 8, Essais critiques, Septembre 2008, URL : <https://www.fabula.org/revue/document4518.php>, article mis en ligne le 26 Août 2008, consulté le 02 Mars 2024, DOI : 10.58282/acta.4518

La « double vie » des poèmes d'Aragon

Pauline Bernon

Si Aragon n'a pas d'abord écrit pour être chanté, il semblait naturel que son œuvre fût tellement mise en musique. Il a entendu beaucoup d'interprétations de ses poèmes et maintenant plus d'une centaine d'artistes se partagent ses titres. La longue tradition de la chanson française est en amont et en aval de sa poésie. D'où l'idée de ce livre : comment faire comprendre « ce qui chante dans la poésie d'Aragon » par la médiation des chanteurs, Ferré, Monique Morelli, Ferrat, Sanseverino, ou encore de compositeurs d'oratorios, de mélodies ? Les deux volumes *d'Aragon et la chanson* explorent ce qui dans la poésie appelle la musique et ce que la musique fait surgir dans la poésie. Que révèlent les inflexions des chansons sur le « chant intérieur » qui semblait les appeler depuis le début ? Au prix de quels changements ?

Les romances de l'Histoire

Le double livre de Nathalie Piégay-Gros est d'une grande richesse, tant par son érudition et sa clarté, que par sa sensibilité. Il trouve sa place avec évidence, aux côtés des disques et des souvenirs de passages romanesques (les spectacles et les concerts *d'Aurélien*), indissociablement pour le plaisir et pour une meilleure connaissance et reconnaissance d'Aragon. L'auteur pose d'abord dans une belle introduction les jalons de son parcours entre poésie et chanson, du silencieux manuscrit personnel à la composition qui s'en inspire, avant de le diffuser. C'est par l'image, l'histoire, la lecture comparative, génétique et musicale que progresse l'exploration des rapports entre ces deux régimes de la voix.

Les deux volumes présentent donc deux séries d'images, en rouge et noir : t. I *La Romance inachevée*, t. II, *Les Manuscrits mis en chansons*. Le travail d'iconographie permet en effet de « donner corps à l'univers des chansons et de leurs interprètes » (I, 6). Le premier volume obéit à une cohérence à la fois historique et thématique. Il s'ouvre sur la vitalité de la chanson et de la scène, des années 20 aux années 80, pour définir la tradition et la créativité qui ont pu porter Aragon. La consanguinité de sa poésie et de la chanson a ses origines dans le surréalisme, qui « fait rimer culture et chanson populaires avec poésie et modernité » (I, 6), même si *Le Paysan de Paris* et les autres textes surréalistes ne sont que très peu représentés dans l'ensemble du corpus des chansons. Somme toute, à cette « rime » de l'ancien avec le nouveau, Aragon est resté fidèle. Les formes fixes et les accents reconnaissables

de ses « romances » et discours lyriques se mêlent à une étrange polyphonie, à une préciosité et aux soupirs audacieux de son rythme. C'est dans « l'excès », caractérisé par Olivier Barbarant, que se déploie la quête d'une voix et d'une langue. Aragon n'a pas choisi l'ascèse de tant de ses contemporains, mais le torrent, l'oralité sans retour d'un chant de soi qui se cherche et s'élève vers l'autre. La première étape du parcours restitue donc le contexte charnel, la présence et l'émotion, grâce à des clichés d'époque, des plus célèbres (l'« affiche rouge », de beaux portraits d'Elsa) aux plus minutieusement choisis (photos de la fête de l'Humanité, jaquette d'un disque de Monique Morelli, images d'un tour de chant sur la place du Tertre en 1937, de répétitions en vue d'enregistrements). La chanson prend corps dans l'Histoire et incarne cette Histoire, soude une communauté ou la rend accessible au partage : « la force d'adhésion du chant, la façon dont il collectivise l'émotion et mobilise le sens de l'histoire en chacun explique que les poèmes, si souvent, sonnent déjà comme des chansons » (I, 6). Mais c'est surtout dans le souci constant du lien entre l'art et un public très vaste qu'émergent les œuvres de Wiener, Kosma, et Vian par exemple, et dans le souci d'un public vraiment populaire, pour le poète communiste. En témoignent d'une autre manière les références à une mémoire résistante « répétant après lui les mots qu'[il a] tressés », mots des romances bouleversantes de la guerre. Un beau chapitre est ainsi consacré à la poésie de la Résistance, nourrie de chansons et de ballades clandestines, nourricières d'une part de la mémoire nationale.

La collaboration si fertile entre Aragon et les chanteurs s'explique aussi évidemment par le goût longtemps dominant pour la chanson à texte, mettant en valeur la parole chez beaucoup de chanteurs formés au théâtre. Et Aragon se révèle « homme de scène » (I, 31), au-delà de son éloquence et de son magistère politique. L'enquête de Nathalie Piégay-Gros précise cette convergence d'esprit entre les interprètes et le poète, grâce à une présentation extrêmement précise du contexte et des conditions de création et de production des œuvres. Sources, témoignages et anecdotes sont régulièrement unifiés autour d'idées-forces, tandis que la présentation est toujours sensible et vivante. Le lecteur suit avec intérêt et bonheur de nombreuses lectures comparatives et musicales, autour des inflexions fondamentales : amour, colère, espoir ou nostalgie – la chanson fait revivre fugacement un passé perdu – jusqu'à la caractérisation délicate d'un pathétique retenu ou plus éloquent, dans la poésie puis dans le choix des instruments et des éclats de voix. C'est peut-être que là que le poème éprouve son authenticité, face à la destruction et à la division.

Du poème à la chanson

Après avoir montré l'attirance d'Aragon pour le music hall et les concerts de variétés, sa collaboration à divers niveaux avec ses chanteurs, Nathalie Piégay-Gros

peut rappeler à quel point « les cloisons ne sont pas plus rigides entre les différentes formes d'expression [cinéma, musique et littérature] qu'elles ne le sont entre les arts : un même compositeur peut être à la fois proche du jazz et de la chanson littéraire, de la musique dite classique, savante comme de la musique populaire » (I, 27).

Pour autant, les compositions prennent leur marge de liberté, ce que montrent les adaptations de textes. L'un des intérêts majeurs du travail de Nathalie Piégay-Gros est de faire sentir le passage d'un genre à l'autre. D'abord, qu'est-ce qui guide un chanteur vers tel ou tel poème ? L'auteur montre que la simplicité ou l'oralité explicites d'un texte ne sont pas un critère immédiat, mais plutôt la qualité d'une rencontre sensible entre un chanteur et un texte. Rencontre la plupart du temps sur les idées, mais aussi et peut-être surtout sur la matière musicale. Aragon perçoit le travail du chanteur comme une « interprétation, une critique du poème » qui « décante » et « condense » (I, 75) la parole poétique. De ce point de vue, les échanges complexes entre Aragon et Ferré, poète lui aussi, sont expliqués avec soin : « la rivalité entre les deux hommes recoupe celle de la poésie et de la chanson, où se mêlent la fascination et la méfiance, l'attirance et la suspicion » (I, 79). Double vie et double vue (Ferré, I, 83) des poèmes ne leur enlèvent pas leur voix authentique. Car qu'en est-il des transformations du texte poétique ? La seconde partie du premier volume et tout le deuxième volume en rendent compte avec finesse. Les chanteurs procèdent par modification du titre, aménagements ou suppression de vers, répétitions, fabrication de refrains, pour rendre un rythme plus frappant ou mieux en épouser la scansion, parfois également pour dépolitiser un texte ou l'arracher aux circonstances. La composition musicale ne fait pas qu'illustrer la poésie : elle la ferait plutôt entendre, ressentir, et parfois en modifierait le sens. L'un des cas les plus intéressants est celui d'« Il n'y a pas d'amour heureux » par Brassens. Le texte de *La Diane française* en fait une affirmation de résistance en temps de guerre et de solidarité dans le malheur, surtout sensibles au dernier vers et dans la deuxième strophe. Brassens y touche, pour imaginer un homme intemporellement « désarmé par l'amour ». À l'inverse, inspiré par *Le Fou d'Elsa*, Ferrat a transformé, avec « C'est si peu dire que je t'aime », un chant mélancolique en hymne d'amour optimiste (II, 106). Des parentés ou des filiations peuvent naître, ainsi dans l'itinéraire de Ferrat, soigneusement analysé. L'entente dans le travail et au spectacle avec d'autres interprètes, comme Hélène Martin, est illustrée par de belles photos et des copies de lettres.

Le choix des manuscrits reproduits en fac-similé dans le deuxième volume s'explique par le faible nombre d'archives conservées, et par la volonté de faire place à la diversité des recueils et des musiciens. Suivant l'ordre chronologique de la Pléiade, chaque double page est consacrée à un texte, réunissant manuscrit,

paroles de la chanson et commentaire de Nathalie Piégay-Gros. Le lecteur se voit donc proposer une série d'arrêts sur image qui éclairent et précisent la réflexion du premier volume. Chaque texte reçoit un commentaire à la fois érudit et sensible, accordant toute leur place aux choix de diction et à l'accompagnement instrumental étroitement uni aux sonorités et à la tonalité du poème. La série des poèmes du *Fou d'Elsa* permet de montrer l'adaptation d'œuvres difficiles à l'univers de la chanson. Là, poésie et chanson procèdent de la même source exigeante de la lyrique amoureuse, veine la plus personnelle et la plus ouverte à tous.

Et c'est au fond la voix qui ouvre et compromet à la fois l'aventure poétique : « la voix et la musique apparaissent comme le rêve d'une communication qui ferait l'économie de l'analyse, pour se révéler pur sentiment, pure séduction », et charme qui ne cesse d'agir (I, 37). Ce lyrisme est l'expression appropriée de la mystique amoureuse, dont la reprise par Aragon est étudiée dans un beau chapitre (I, 105). Ou encore « l'air », la mélodie qui rouvrent le chemin vers soi, dans *Le Roman inachevé* (I, 51). Ce que les mots seuls ne peuvent dire, le rythme et les intonations l'expriment à travers leur présence charnelle. Mais par doute, excès ou défaut de son enchantement intérieur, la voix risque de se perdre dans la « mécanique ». L'ouvrage de Nathalie Piégay-Gros fait écho à ces lignes d'Olivier Barbarant :

« il s'agit en effet d'un mélange toujours précaire, mais régulièrement réussi, de simplicité et de virtuosité, d'émotion et de surenchérissement, d'une exploitation des mécanismes du sentiment qui ne se refuse rien, ni trilles exagérées du ténor, ni grincement du violon, mais qui, au milieu de tous les artifices, de toutes les exubérances, fait entendre une parole, ce que Roland Barthes appelait le "grain" de la voix.¹»

¹ Olivier Barbarant, *Aragon, La Mémoire et l'excès*, Champvallon, coll. Champ poétique, 1997, p. 108.

PLAN

AUTEUR

Pauline Bernon

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : pauline.bernon@wanadoo.fr