



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 : Corinne Grenouillet

Date : 2 septembre 2011

*Pour citer ce document :*

**Anne-Catherine Baechtel, *La Musique inclassable, Étude de la place donnée à la musique dans quelques romans réalistes de Louis Aragon*, mémoire de Master 2, réalisé sous la direction de Corinne Grenouillet, Université de Strasbourg, 2010.**

**Adresse URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article395>**

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Anne-Catherine BAECHTEL

# **La Musique inclassable :** **Etude de la place donnée à la musique** **dans quelques romans réalistes de** **Louis Aragon**



Mémoire  
Préparé sous la direction de M<sup>me</sup> Corinne GRENOUILLET

Septembre 2010

Mes remerciements à Mme Grenouillet  
pour son écoute et ses conseils  
au cours de ce mémoire.

(portrait de Louis Aragon par Henri Matisse, 1942)

# SOMMAIRE

---

Sommaire.....	3
Introduction .....	4
Présentation du corpus.....	11
Etat de la question .....	14
Chapitre I. ....	18
La musique subordonnée au roman réaliste.....	18
A. La musique comme cadre.....	19
B. Transposition musicale des mutations mondiales.....	27
C. Le rapport de la musique à l'art réaliste.....	39
Chapitre II. ....	52
Dire la musique : un absolu hors d'atteinte.....	52
A. La musique ou l'essai de définir l'indéfinissable .....	53
B. La musique déifiée .....	63
C. Les dangers de la musique.....	76
Chapitre III. ....	87
Tentative d'équilibrage et d'union entre musique et roman réaliste .....	87
A. Musique de l'inconscient : ouverture du roman vers un espace secret.....	89
B. Essai d'unir forme musicale et forme romanesque.....	106
C. Une musique intimiste.....	121
Conclusion .....	140
Bibliographie Générale.....	142
I. Œuvres de Louis Aragon :.....	143
II. Publications consacrées à l'œuvre d'Aragon : .....	144
III. Publications générales.....	146
Fiches de Bibliographie commentée .....	148
Annexe.....	155
Table des matières.....	177

# INTRODUCTION

---

« La parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours quand on voudrait attendrir les étoiles. »<sup>1</sup> affirme Gustave Flaubert, soulignant ainsi l'incapacité du langage à devenir « mélodique » et à s'écarter d'un prosaïsme terre à terre dans le roman réaliste. Il y a pourtant une brèche dans le chaudron flaubertien, par laquelle pourrait s'introduire « la force du style », seul apte à « attendrir les étoiles ». Face à la musique, l'écrivain réaliste semble ainsi toujours voué à l'échec, même s'il tente d'y pallier par un phrasé, un style musical afin d'élever son propos.

A l'image de Flaubert, Aragon, dans sa démarche d'écrivain réaliste du XX<sup>e</sup> siècle, est confronté à cette même impuissance du langage à « chanter ». La musique fascine, saisit, transporte, attire ou répugne à l'écrivain, mais il est bien difficile, voire impossible pour lui, de la capter à l'écrit, d'en transcrire exactement la vibration et l'émotion qui en découle. D'une transcription, l'auteur est bien souvent obligé de passer à une transposition lacunaire... La musique ne peut en effet s'écrire nettement dans le texte qu'en tant que citation insérée dans un paragraphe. Or, la citation permet de faire lire les paroles d'une chanson au lecteur sans pouvoir lui donner accès à la mélodie de la chanson, mélodie d'ailleurs difficile à décrire, excepté de manière partielle, à travers l'émotion qu'elle procure à son auditeur. Une partie de la musique ne pourrait donc pas s'écrire et le lecteur serait ainsi condamné à ne jamais devenir auditeur lui-même. Ecrire la musique, ce serait donc restreindre le champ de celle-ci dans la mesure où le langage n'est pas capable de la restituer. Par ailleurs, la musique ne se

---

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary, moeurs de province*, 1856, rééd. , Gallimard, "Folio Classique", 2001, 513p. , cf. p. 265.

propage que dans les sons et n'utilise pas les mots (sauf dans les paroles des chansons, mais toujours rattachées à une mélodie)<sup>2</sup>. Aragon lui-même constate cet échec, dans *La Mise à Mort* : « Mes romans ne sont après tout qu'œuvre de langage. [...] Pourquoi Fougère n'en ressentirait-elle point le vide, elle dont le chant est substance, à la fois l'âme et la chair mariées ? »<sup>3</sup>. Comment trouver l'équivalence entre un système de son et le système de signes sans perdre le sens ? Le référent de la musique n'est-il pas toujours fluctuant ? La musique n'évoquera-t-elle pas des images, des souvenirs à l'infini selon ses auditeurs ? Contrairement à l'art pictural, on ne peut pas véritablement parler d'ekphrasis, dans la mesure où la description ne sera jamais complète et objective. En quelques mots, « ça ne peut pas se dire, ça ne peut pas s'écrire, ça ne peut pas se penser, ça se vit, c'est tout. »<sup>4</sup>

Malgré tout, Stendhal, Balzac, Flaubert ou encore Colette sont autant d'écrivains qui s'y sont essayés, trouvant notamment dans le style et dans un certain phrasé un ersatz à l'expression de la musique dans le roman. C'est dans la droite lignée de ces écrivains rassemblés par ce qu'Olivier Barbarant nomme une « musicale familiarité »<sup>5</sup> et dont « la prose [...] chante la mémoire »<sup>6</sup> que s'inscrit Aragon.

Pourtant, s'il arrive souvent à la critique de qualifier Louis Aragon de « chantre » d'Elsa en poésie, il est assez rare de retrouver des périphrases musicales pour désigner l'auteur dans son œuvre romanesque. Serait-ce donc qu'il y a en réalité deux Aragon, l'un

---

<sup>2</sup> Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei », essai de poétique du son*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004, p. 11. L'auteur parle de « court-circuit du schéma "signifiant-signifié-référent" constitutif du langage ».

<sup>3</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, (1965)-1970, rééd., Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 395.

<sup>4</sup> Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, 1981.

<sup>5</sup> Olivier Barbarant, « Madame Colette ou la mesure des différences », *Aragon / Elsa Triolet Recherches croisées*, n°4, groupe de recherche sur Aragon et Elsa Triolet du CNRS, Fonds Elsa Triolet-Aragon du CNRS, GRELIS, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 190.

<sup>6</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 375.

romancier réaliste et l'autre poète-chanteur? C'est là une classification un peu trop réductrice, et un peu anachronique face à la complexité croissante du Roman au XX<sup>e</sup> siècle. Assurément, dans l'Antiquité, la poésie était chantée, accompagnée par un instrument tel que la lyre, depuis associée au poète. Au Moyen Age, le roman, malgré la conservation (généralement) d'une versification semblable à celle utilisée en poésie (Chrétien de Troyes n'écrit encore que des romans en vers) n'est plus chanté à la manière des chansons de geste ou des poèmes, mais récité à haute voix devant une assistance. Malherbe conserve d'ailleurs cet héritage lorsqu'il définit la poésie comme une « danse » alors que la prose est désignée par la métaphore de « la marche ordinaire<sup>7</sup> ». Néanmoins, les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment les romantiques, dans leur volonté de décloisonner les genres, ont introduit la musique dans le cours du récit, sous la forme de citations, comme l'indique Pierre Citti<sup>8</sup>. Enfin, les poètes modernes, en particulier Baudelaire et Mallarmé (respectivement avec les poèmes en prose du recueil *Le Spleen de Paris* et le célèbre *Coup de Dés*), ont tenté de réduire les frontières entre poésie et prose, et la musique est ainsi devenue un élément poreux, tout aussi susceptible d'apparaître en prose qu'en poésie. De même, l'œuvre de romancier réaliste d'Aragon, tout comme ses poèmes, tendent vers une certaine musicalité, et la musique tient une place aussi importante dans la poésie que dans la prose.

A cette hypothèse d'une musique omniprésente dans l'œuvre d'Aragon, outre le préjugé générique de l'absence de musique dans la prose, vient encore s'opposer la propre carrière de l'écrivain. Louis Aragon (1897-1982) a traversé les mouvements littéraires de son

---

<sup>7</sup> Cité par Paul Valéry, « Propos sur la poésie », *Variétés*, 1924 disponible par : [http://wikilivres.info/wiki/Propos\\_sur\\_la\\_po%C3%A9sie](http://wikilivres.info/wiki/Propos_sur_la_po%C3%A9sie)

<sup>8</sup> Pierre Citti, « *Clio* de Charles Péguy : l'art d'adresser des paroles dites et des paroles chantées sur des airs connus », *L'Art de la parole vive, paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, études réunies par Stéphane Hirschi, Elisabeth Pillet et Alain Vaillant, PUV, 2006, p. 211, « il faut attendre le romantisme pour voir insérer dans *Atala* des chansons. ».

époque sans jamais forcer son écriture à la contrainte d'un genre. Dadaïste, puis surréaliste, l'influence d'André Breton (l'un des pilotes du personnage de dictateur « Ménestrel » dans *Aurélien*) ne favorise pas une étude de la musique dans ses œuvres, quand on connaît l'amusie, la « haine de la musique »<sup>9</sup> de ce dernier. Il semblerait pourtant, que tout comme pour le roman, Aragon soit passé outre à ce veto et lorsque le narrateur de *La Mise à mort* revient sur la période Dada, c'est pour montrer une sensibilité musicale exacerbée, contrairement à ses amis de l'époque, qui huent la chanteuse lyrique Hania Routchine<sup>10</sup>. En revanche, un autre personnage du même roman contredit cet intérêt pour la musique. Le médecin-auxiliaire (Aragon, lors de la Première Guerre, assumait cette fonction), que Pierre Houdry côtoie dans le « troisième conte de la chemise rouge » intitulé « Carnaval » ne prête aucune attention à la musique de Schumann mais se borne, sans raison apparente sinon celle de la nouveauté, à lui préférer Erik Satie et son « morceau en forme de poire »<sup>11</sup>. Entre adhésion et rupture avec la musique dans l'écriture surréaliste focalisée sur l'image, la position d'Aragon n'est pas nette, et elle le devient encore moins lorsqu'il rompt avec Breton et se tourne vers le réalisme « socialiste ».

De fait, Louis Aragon se positionne alors comme un écrivain engagé dans l'idéologie communiste, personnage politique à part entière. Il commence le cycle du *Monde Réel*, avec la parution des *Cloches de Bâle* en 1934, roman qui semble rompre totalement avec son passé de poète surréaliste. Le réalisme qu'il revendique, ainsi que son engagement, l'éloignent

---

<sup>9</sup> Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei », essai de poétique du son, op. cit.*, p. 198. mentionné à l'occasion d'une étude sur Philippe Soupault (« cligner de l'oreille selon Soupault : contestation de l'héritage musical classique et dédramatisation du duel par l'humour »), poète surréaliste que la critique a semble-t-il rattaché malgré tout à la musique, puisqu'il est également étudié par Claude COSTE, *Les Malheurs d'Orphée, littérature et musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'improviste, « Les Aéronautes de l'esprit », 2003, 242p.

<sup>10</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort, op. cit.*, p. 119.

<sup>11</sup> Louis Aragon, *ibid.*, p. 295.

d'une lecture au travers des évocations musicales (souvent oniriques et éloignées du politique en apparence) au sein des romans tels que *Les Voyageurs de l'impériale*, paru en 1942, ou *Aurélien*, en 1944. Sans compter que, par définition, le réalisme, art de la transparence, se rapproche plus aisément de l'art pictural, qui lui aussi tend à montrer le monde réel, à la manière du peintre Blaise d'Ambérieux, dans *Aurélien*, dont la peinture se rapproche de l'art romanesque : « le problème [...] était, après dix tentatives, de faire rentrer dans le cadre restreint d'une toile, dix scènes et trois décors, un rapprochement bizarre d'événements insignifiants »<sup>12</sup>. Le peintre reprend même la formule de Flaubert, qui aurait souhaité écrire «un livre sur rien », lorsqu'il regrette, p. 333, que « personne n'(ait) jamais su peindre quelqu'un qui vraiment ne fait rien ». Dans les romans d'Aragon, les peintres ne sont d'ailleurs pas absents : Théodore Géricault est le protagoniste de *La Semaine Sainte*, paru en 1958, et *Henri Matisse, Roman* (1970) est le résultat des rencontres qui ont eu lieu entre le peintre éponyme et l'auteur. On peut donc en déduire, de prime abord, que le lien entre réalisme et peinture est plus net que celui qui unit le roman réaliste à la musique, qui n'est pourtant pas absent (*La Mise à mort*, roman d'amour, de mort et de jalousie, n'est-il pas aussi le « *Roman de Fougère* »<sup>13</sup> et donc de la cantatrice et du chant ?) comme ce travail tentera de le démontrer.

C'est dans la poésie de « contrebande », celle qu'il écrivit tout au long de la Seconde Guerre Mondiale, que se manifeste plus clairement un réseau poétique musical. La musique, en particulier le chant, reconstitue alors l'union d'une France meurtrie et profondément déchirée et devient le moyen de véhiculer le message d'amour à Elsa et à la Patrie. Le chant ouvre sur l'universalité, vers une communauté plus vaste d'auditeurs qui est la France entière.

---

<sup>12</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, 1944, rééd. , Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p. 332.

<sup>13</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 119.

Nombreux sont alors les titres qui reprennent des types de musiques : « Petite suite sans fil », « La valse des vingt ans », « Romance du temps qu'il fait », « Complainte de l'orgue de la nouvelle barbarie » pour ne citer que certains titres de poèmes du *Crève-cœur*, écrit d'octobre 1939 à octobre 1940. Cette proximité entre poésie et musique, qui va parfois jusqu'à la synonymie dans le discours critique de l'auteur<sup>14</sup>, perdure puisqu'on la retrouve dans *Le Roman inachevé*, paru en 1956, dès les premiers vers du poème liminaire : « Sur le Pont Neuf j'ai rencontré // D'où sort cette chanson lointaine ? ». En outre, un grand nombre des poèmes d'Aragon ont donné lieu à des adaptations musicales, parfois célèbres, notamment « Il n'y a pas d'amour heureux » par Georges Brassens ou « Aimer à perdre la raison » par Jean Ferrat.

Après cette ébauche des difficultés liées à la volonté de faire chanter l'écriture ainsi que celles rattachées spécifiquement à l'œuvre d'Aragon dans son approche de la musique, une autre problématique intervient, celle des moyens donnés au critique pour analyser et circonscrire la musique dans l'œuvre littéraire. La musique n'a-t-elle qu'un rôle de citation utilitaire, une valeur de référence qui place tel personnage à une époque précise ? Ne forme-t-elle pas aussi un vaste thème secondaire qui éclaire le monde réaliste des romans de ce corpus ? Sans compter qu'elle touche également au sacré, dans son rapport étroit avec la femme aimée...

L'étude des références musicales, des scènes, voire des parenthèses musicales dans le corpus (et de leur insertion dans la narration), de l'importance du rythme et des sonorités pour pallier le manque de substance du langage nous permettra de parcourir ces pistes, et d'essayer

---

<sup>14</sup> Louis Aragon, « La Rime en 1940 », *Le Crève-cœur Le Nouveau Crève-cœur*, 1946-48, rééd., Paris, Gallimard nrf, « Poésie », 2008, p. 67 : « Jamais peut-être faire chanter les choses n'a été plus urgente et plus noble mission à l'homme, qu'à cette heure où il est le plus humilié, plus entièrement dégradé que jamais. » N'est-ce pas là une variation de la formule de Victor Hugo, qui affirme que la poésie « est plus belle et plus forte, risquée au milieu des orages politiques » ?

de montrer que la musique tient une place qui, si elle ne peut être qualifiée de centrale, n'en est pas moins forte, même dans des romans « réalistes ». En outre, nous joignons à l'étude de la musique et du chant celles de la voix, seule à pouvoir relayer le son, et de la danse, mouvement des corps emportés par le rythme et la mélodie d'une musique.

Comment la musique s'inscrit-elle dans l'entreprise réaliste et plus largement romanesque d'Aragon ? En quoi constitue-t-elle une limite en même temps qu'un infini de l'écriture ? C'est la problématique à laquelle cette étude tentera de répondre. Dans les romans d'Aragon, la musique est toujours, comme son auteur, « inclassable » (pour reprendre le titre de l'essai de Valère Staraselski), médium privilégié d'un passage du monde réel au monde imaginaire, du réalisme au poétique. Elle est ancrée dans le monde réel, mais lui échappe.

Dans un premier temps, je verrai en quoi la musique constitue un instrument utilisé par le romancier à des fins réalistes dans le roman.

Néanmoins, considérer la musique comme un simple instrument réaliste s'avère bien réducteur au vu de l'importance qu'elle prend au sein des romans en tant que seuil, ouverture vers un illimité poétique, mais aussi vers une sacralité. La musique s'érige en religion, face à laquelle les personnages masculins et l'écrivain ne peuvent que s'agenouiller et accepter la « mise à mort ».

Finalement, la musique, dans la faculté à unir et à recréer l'harmonie qu'elle porte en elle, n'est-elle pas un trait d'union à tous les niveaux ? L'inconscient se révèle dans le texte pour amener l'auteur à élargir par la musique le champ du réel. La prose et la poésie tendent à fusionner dans une écriture rythmique et sonore dont les liens avec la narration sont toujours exprimés.

## Présentation du corpus

On a coutume de distinguer trois périodes de création et d'engagement dans l'œuvre d'Aragon : la première est celle du dadaïste et du surréaliste, la deuxième celle du communiste et du poète d'Elsa et la troisième, après la crise politique de 1956, tend vers un renouvellement des formes et un réalisme dit « expérimental »<sup>15</sup>. L'étude de la musique dans cet œuvre complexe nous amène cependant à aller « contre », en choisissant deux œuvres de la deuxième période, *Les Voyageurs de l'impériale* et *Aurélien*, rattachées toutes deux au cycle du Monde Réel et un ouvrage de la troisième, *La Mise à mort*, paru en 1958. D'un roman à l'autre, « de fil en aiguille », resurgissent des thèmes récurrents, des personnages ressemblants et des obsessions similaires.

En premier lieu, les trois ouvrages possèdent un fond musical commun, s'enrichissant, selon les personnages ou le temps de l'histoire, de musiques comme la chanson populaire dans *Les Voyageurs de l'Impériale*, le jazz dans *Aurélien*, et plutôt d'un répertoire classique dans *La Mise à mort*, à l'image de celui de la cantatrice Fougère. Ce socle de musiques partagées contient notamment *Tristan et Isolde* de Wagner (1865). L'opéra en effet apparaît dans les trois romans comme une musique de prédilection. L'œuvre devient pour Pierre Mercadier, l'un des personnages principaux des *Voyageurs*, « la compensation sublime de sa vie de ménage »<sup>16</sup>. Quant à Aurélien, le héros du roman éponyme, « aucune musique au monde ne pouvait mieux lui convenir que *Tristan* »<sup>17</sup>. Enfin, dans *La Mise à mort*, cet opéra

---

<sup>15</sup> Nadine Tournel et Jacques Vassevière, *Littérature : textes théoriques et critiques*, 2001, rééd. , Paris, Armand Colin, « Cursus », p. 57.

<sup>16</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, 1947 rééd. , Gallimard, Folio, 2002, p. 104.

<sup>17</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, 1944, rééd. , Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p. 391.

apparaît de manière plus anecdotique, p. 16 et p. 284. Cette permanence d'une même évocation musicale n'est pas anodine et elle renvoie à un thème central dans l'œuvre d'Aragon : la possibilité du couple. Dans un entretien avec Dominique Arban, le romancier n'affirme-t-il pas qu' « Avec *Les Voyageurs de l'impériale*, c'est l'impossibilité du couple qui est le sujet même du livre. » avant d'assurer que « L'impossibilité du couple est le sujet même d'*Aurélien* »<sup>18</sup> ? Remarquons cependant qu'un autre thème musical de plus en plus dominant au cours des trois romans du corpus s'y ajoute, celui d'*Othello*, tragédie de Shakespeare (1604), mais aussi opéra de Rossini (1816) et de Verdi (1887). Le personnage et son obsession n'apparaissent que dans la description de Venise, dans la « parenthèse » intitulée « Deux mesures pour rien »<sup>19</sup>. Dans *Aurélien*, Edmond Barbentane revêt le déguisement d'Othello, p. 568, au moment même où Blanche, sa femme et son « or », lui échappe. Enfin, la référence à cet opéra est quasiment omniprésente dans *La Mise à mort*<sup>20</sup> et Valère Staraselski va même jusqu'à justifier le « h » d'Anthoine par celui d'Othello<sup>21</sup>. Ainsi, un jeu d'échos musicaux, se produit d'un roman à l'autre, et certaines thématiques sont de plus en plus étoffées, particulièrement la jalousie.

D'autres éléments voyagent dans ce corpus comme Hugh Walter Traveyan ou Blaise d'Ambérieux, communs aux *Voyageurs de l'impériale* et à *Aurélien*. Mais ce sont également des types de personnages qui réinvestissent le champ de chaque roman. L'homme qui « ne tire pas à conséquence » (Aurélien et Norbert de Champdargent, p. 248 des *Voyageurs*), le fin

---

<sup>18</sup> Dominique Arban, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, « Cent pages avec », 1968, p. 95.

<sup>19</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 374. « les maisons de ce gothique mauresque, étroit comme la jalousie d'Othello » : l'occurrence architecturale « gothique mauresque » est à l'origine, par association d'idées, de l'évocation d'Othello, maure.

<sup>20</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 26, 30, 34, 36, 46, 96, 97, 121, 124, 130, 169, 262, 273, 367.

<sup>21</sup> Valère Staraselski, *Aragon l'inclassable, essai littéraire, Lire Aragon à partir de La Mise à Mort et Théâtre / Roman*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », p. 70.

psychologue, parfois manipulateur (Edmond Barbentane, p. 565 d'*Aurélien* et Monseigneur d'Ambérieux, p. 292 des *Voyageurs de l'impériale*) ou encore les rentiers. Aurélien et Christian Fustel-Schmidt dans *La Mise à mort* représentent alors autant de types réutilisés continuellement à travers des noms et des situations nouvelles.

En outre, le contexte troublé de rédaction, l'Histoire, cette « hache » destructrice également au cœur du nom « Anthoine », envahit la fiction. En effet, *Les Voyageurs de l'impériale* a été rédigé d'octobre 1938 à juin 1939 et la fin du roman, avec la mobilisation générale de 1914 pour Pascal Mercadier coïncide à quelques jours près avec celle de Louis Aragon, le 2 septembre 1939. Quant à *Aurélien*, c'est vraisemblablement en 1942-1943 (et peut-être également fin 1944 pour l'Épilogue) que le roman est écrit, et protégé par des moyens rudimentaires, une « grosse boîte à biscuits »<sup>22</sup>. Enfin, dans *La Mise à mort*, une crise idéologique majeure se dessine en sous-main dans le sacrifice d'Anthoine, personnage de l'écrivain communiste engagé.

Néanmoins, si on observe une sorte de porosité entre les romans, chacun a un cadre différent. De l'Exposition Universelle de 1889 à l'aube de la Première Guerre Mondiale, *Les Voyageurs de l'impériale* retrace la « Belle Époque », à travers une sorte de « dynastie » Mercadier, personnages qui devront tous affronter l'Histoire, sous diverses formes (la répétition d'automate du mot « politique » par Pierre handicapé, la Guerre de 1914-1918 pour son fils Pascal et en filigrane la Guerre de 1939-1945 pour son petit-fils Jeannot). Quant à *Aurélien*, le roman débute après la Première Guerre Mondiale, au cours des années 20, et retrace le parcours du personnage éponyme, Aurélien Leurtillois, ancien combattant qui n'a

---

<sup>22</sup> Louis Aragon, « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique », *Aurélien*, *op. cit.*, p. 23.

jamais pu retrouver « le rythme de la vie »<sup>23</sup>. Séducteur invétéré, il fait la rencontre de Bérénice dont il tombe amoureux, d'un amour qui ne sera jamais réalisé. Enfin, *La Mise à mort* se place sur un plan différent, avec une narration plus lâche, moins traditionnelle, où les personnages se dédoublent et interviennent à des temps de narration distincts : Ingeborg d'Usher – Fougère – Elsa et Anthoine – Alfred – Aragon. Selon Maryse Vassevière, c'est « un roman du roman, qui se présente aussi comme une lecture critique des romans précédents »<sup>24</sup>. Dans une étude consacrée à « la modernité d'Aurélien », Edouard Béguin et Gwendola Leroux<sup>25</sup> mentionnent plus précisément qu'« une continuité unit les romans réalistes du *Monde Réel* aux romans expérimentaux que sont *la Mise à mort* ou *Blanche ou l'oubli* ». Dans cette perspective, on peut donc justifier le rattachement au même corpus de ces trois œuvres. Malgré l'écart historique des dates de parution entre les deux premiers romans et le troisième, des thèmes récurrents, notamment musicaux, manifestent un lien à définir.

## Etat de la question

Nous avons déjà évoqué les principaux obstacles qui s'opposent à l'étude de la musique dans les romans d'Aragon, notamment la synonymie entre « chant » et « poème ». Néanmoins, certains universitaires se sont penchés sur cette question de la musique dans l'œuvre de l'écrivain. Au nombre de ceux-ci, on compte notamment Lucienne Cantaloube-

---

<sup>23</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>24</sup> Maryse Vassevière, « La Lecture des *Beaux Quartiers* dans *La Mise à Mort* », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°4 groupe de recherche sur Aragon et Elsa Triolet du CNRS, Fonds Elsa Triolet-Aragon du CNRS, GRELIS, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 93.

<sup>25</sup> *Aurélien ou l'écriture indirecte*, études recueillies par Suzanne RAVIS, Honoré-Champion, 1988, cf. pp. 127-128.

Ferrieu, qui, dans son article « ce qui chante dans *Aurélien* »<sup>26</sup>, parcourt ce qui définit la romance d'*Aurélien*, en prenant appui sur lien étymologique (*carmen*) entre chant et charme afin de montrer l'importance de la musique et des voix tout au long de l'histoire d'amour entre les deux protagonistes, Aurélien et Bérénice. Les références musicales reconstituent d'abord l'air du temps des Années Folles mais font également écho à la vie des personnages, jusqu'à leur inconscient, par le biais de l'importance donnée aux modulations de voix de ceux-ci. La musique serait donc une sorte d'écriture indirecte, un secret du texte à décrypter par chaque lecteur. Dans son étude « Flux, rythme et répétition dans *Aurélien* », Alain Schaffner<sup>27</sup> s'attache aussi à mettre en évidence la présence d'un rythme physiologique dans l'écriture (battement de cœur) ainsi que le conflit opposant les rythmes du jazz à la romance. Sur ce deuxième point, nous verrons cependant que la musique est autant du côté de l'union que de celui de la discorde dans le couple.

Par ailleurs, c'est dans des ouvrages consacrés à l'œuvre d'Aragon dans son ensemble que nous avons trouvé certaines pistes d'étude, comme par exemple celui intitulé *L'Esthétique d'Aragon*, où Nathalie Piégay-Gros étudie l'« unité du langage ». Elle y mentionne en particulier le « parler syncope » et « le modèle musical de la prose ». C'est donc au sein même de l'écriture que la musique se manifeste. Quant à Jacqueline Bernard<sup>28</sup>, elle décrit les rapports conflictuels de l'écrivain et de la musique, affirmant que :

« La confrontation d'Aragon avec la musique est à la fois une rivalité et un ravissement. La musique est une concurrente redoutable pour l'écriture et en même temps elle est son complément, son achèvement. »

---

<sup>26</sup> Cahier textuel n°04/5, *François Rabelais / Aurélien d'Aragon*, 1989, pp. 91-99.

<sup>27</sup> Article paru dans *Les Formes du temps, rythme, histoire, temporalité*, textes réunis par Paule Petitier et Gisèle Séginger, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 211-221.

<sup>28</sup> Jacqueline Bernard, *Aragon, la permanence du surréalisme dans le cycle du monde réel*, Paris, librairie José Corti, 1984, p. 81.

Il nous faudra donc déterminer en quoi consiste cette dualité, à quels moments elle se révèle dans les textes, mais aussi s'il n'y a pas parfois des dérives surréalistes dans la trame du texte réaliste.

Quant aux ouvrages qui s'en tiennent à une œuvre en particulier, l'évocation de la musique y est plus marginale ; on trouve notamment, pour ce qui est d'*Aurélien*, l'étude de l'écriture syncopée d'Aragon et d'une sorte d'obsession sonore, le mot « Césarée » selon Lionel Follet<sup>29</sup>. La syncope est d'ailleurs également évoquée dans l'ouvrage écrit par Nathalie Piégay-Gros concernant *Les Voyageurs de l'Impériale d'Aragon*. C'est donc un type d'écriture que nous serons certainement amenés à analyser dans le cadre d'une étude sur le style (musical ?) et du rythme dans l'écriture romanesque, aidés également par Paul Imbs et ses « Notes sur la syntaxe du français contemporain dans *Aurélien* d'Aragon »<sup>30</sup>. Pour ce qui est de *La Mise à mort*, Valère Staraselski, dans son essai, rattache la musique à un processus duel, à la fois unificateur et révélateur de la fragilité de l'être<sup>31</sup>.

En outre, l'entrée « Bel Canto » du lexique du Vocabulaire d'Aragon, par Daniel Bougnoux, permet d'appréhender synthétiquement la musique dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur et ouvre d'intéressantes perspectives, notamment sur le chant comme lien maternel, tout en n'omettant pas d'évoquer sa dimension partisane. Le rapport entre la voix et la mère

---

<sup>29</sup> Lionel Follet, *Aragon, le fantasme et l'histoire, incipit et production textuelle dans Aurélien*, Paris, les Editeurs Français Réunis, « Entaille/s », 1980, 146p.

<sup>30</sup> Paul Imbs, « Notes sur la syntaxe du français contemporain dans *Aurélien* d'Aragon », *Le Français moderne*, t. XVI, 1948, pp. 95-107, pp. 191-209.

<sup>31</sup> Valère Staraselski, *Aragon l'inclassable, essai littéraire, Lire Aragon à partir de La Mise à Mort et Théâtre / Roman*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », p. 82.

est d'ailleurs également décrit dans l'article de Carine Trévisan<sup>32</sup> comme une ouverture secrète vers un hors-texte.

Enfin, pour terminer ce bref tour d'horizon, les œuvres consacrées à la musique dans la littérature permettent de comparer, de rapprocher et de distinguer la figure du musicien de celle de l'écrivain, de définir ce qu'est la musique en littérature, l'écoute (par le biais notamment de certains articles de Roland Barthes<sup>33</sup>). Ils offrent une appréhension plus globale de la tension entre ces deux arts au XX<sup>e</sup> siècle. L'ouvrage de Michèle Finck<sup>34</sup> définit la musique dans sa tension avec la poésie. Son étude de Baudelaire (« autoportrait de Baudelaire en musicien tricéphale : lecture d'une page des *Paradis artificiels* ») pose la question du déchirement identitaire en rapport avec la musique, phénomène qui intervient également dans *La Mise à mort*. Remarquons également que le texte de Baudelaire étudié dans ce cadre est narratif et en prose. Certains éléments sont récurrents, de Baudelaire à Aragon, comme le rapport du son au secret et au sacré. En outre, l'article de François Brunet, intitulé « Dire l'indicible : les chants dans le roman, au temps du romantisme<sup>35</sup> », nous renseigne sur l'usage « traditionnel » de la musique dans les livres qui ont précédé *Les Voyageurs de l'impériale*, *Aurélien* et *La Mise à mort*.

Ces recherches documentaires nous ont ainsi amenés à constater que certains éléments concernant la musique dans les romans d'Aragon sont déjà évoqués par la critique,

---

<sup>32</sup> Carine Trévisan, « On entend un enfant », *Lire Aragon*, Actes du colloque de l'Université Paris 7 – Denis Diderot et de la Fondation Elsa Triolet / Aragon à St-Arnoult-en-Yvelines (du 3 au 6 décembre 1997), réunis par Mireille Hilsum, Carine Trévisan et Maryse Vassevière, Paris, Honoré Champion, « Colloques, congrès et conférences sur l'époque moderne et contemporaine », 2000, pp. 153-163.

<sup>33</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Edition du Seuil, « Tel Quel », 1982, 282p.

<sup>34</sup> Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, *essai de poétique du son*, op. cit., 2004, 426p.

<sup>35</sup> *L'Art de la parole vive, paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, études réunies par Stéphane Hirsch, Elisabeth Pillet et Alain Vaillant, Presse Universitaire de Valenciennes, 2006, pp. 183-184.

comme la dualité de la musique ou l'écriture syncopée, même si ceux-ci sont généralement relégués à l'état d'exemples en vue d'étayer un travail plus vaste. En outre, *La Mise à mort* est souvent séparé du cycle du *Monde Réel*, du fait de sa structure plus complexe et de sa parution postérieure.

## CHAPITRE I.

# LA MUSIQUE SUBORDONNÉE AU ROMAN RÉALISTE

---

« Le récit réaliste veut rendre compte, sur un mode aussi mimétique que possible, dans une langue aussi transparente que possible, d'un monde riche, divers et discontinu, de manière à transmettre sur lui une information reçue comme vraie. »<sup>36</sup>

Selon la définition qu'en fait Jean-Marie Viprey, qui lui-même l'emprunte à Philippe Hamon, le but du roman réaliste est de dire le monde dans sa complexité de manière la plus transparente possible. Dans cette perspective, la musique, en tant que répertoire d'éléments référentiels, prend activement part à l'expression du « monde réel ». En effet, elle constitue un élément de datation tout autant que les événements historiques. Chaînon d'une Histoire

---

<sup>36</sup> Jean-Marie Viprey, *Espaces d'Aurélien (Aragon), Le Réalisme poétique au risque du patriotisme*, Paris, Les Belles Lettres, « Linguistique et sémiotique », 1994, p. 25.

racontée sur le mode mineur, les musiques évoquées, tout comme dans *les Communistes*, « participent de la recreation réaliste et documentaire d'une époque »<sup>37</sup>.

De plus, les références musicales transcrivent le second plan d'un monde en profonde mutation, bouleversé, particulièrement pour *Les Voyageurs de l'impériale* et *Aurélien*, deux romans dont l'*excipit* ouvre sur la guerre. Le discrédit de la musique savante au profit des chansons populaires est à l'image de l'explosion des classes sociales et d'une porosité entre les milieux. Le narrateur de *La Mise à mort*, p. 67, ne constate-t-il pas que « tout un siècle ne peut plus comparer son âme à ce qu'il voit » ? La musique prophétise ainsi un conflit imminent.

Après avoir observé dans ces deux premières parties que les références musicales modèlent un cadre réaliste au roman et restituent les bouleversements d'une époque, nous verrons que le personnage musicien s'intègre lui aussi parfaitement dans le roman réaliste, puisqu'il est un « type ». Aragon développe d'ailleurs implicitement une analogie entre le musicien et l'écrivain réaliste. Souvent grotesque, le musicien est aussi le détenteur d'un charme-chant, comme l'écrivain d'un langage, qu'il tente difficilement de sublimer. La musique dans le texte, entre artifice et art, pose alors des questions au roman réaliste.

---

<sup>37</sup> Corinne Grenouillet, « L'univers sonore des Communistes : chansons et références musicales », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°7, 2001, p. 127.

## A. La musique comme cadre

En premier lieu, les références musicales forment un ensemble d'outils efficaces dans la construction d'une fiction qui se revendique de la réalité. D'autant plus que, selon le témoignage de Jean Ristat, Aragon apprécie la musique :

« Louis et Elsa adorent les chansons [...] en 1937, tous deux s'enthousiasmèrent pour Charles Trenet et en 1962 pour Johnny Hallyday [...] un soir d'été 1934, Aragon me dit qu'après tout, Tino Rossi resterait associé aux goûts populaires d'une époque, comme la passion pour le Tour de France cycliste. »<sup>38</sup>

Cet intérêt pour la musique, savante autant que populaire, est manifeste dans les trois romans du corpus, et permet au romancier réaliste de reconstituer et de dater (certes de manière indirecte) une époque et les individus qui y vivent.

### 1. La musique « dans l'air du temps »

Lucienne Cantaloube-Ferrieu le souligne déjà dans son article consacré à *Aurélien* : les musiques « restituent d'emblée l'atmosphère et, du même coup, ressuscitent l'air et la couleur des "Années Folles" »<sup>39</sup>. Les musiques renvoient en effet souvent à une certaine époque à partir d'un répertoire de chansons à la mode, « dans l'air du temps ». Ce rapport de la musique aux événements historiques est d'ailleurs souligné dans *Les Voyageurs de l'impériale*, afin d'expliquer le climat qui règne à Paris dans les années 1890 : « On sortait des jours du boulangisme, il y avait en l'air une atmosphère de grands événements, de chansons et

---

<sup>38</sup> Jean Ristat, *Aragon « Commencez par me lire ! »*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard Littérature », n°328, 1997, cf. chapitre « Le Mentir-vrai ».

<sup>39</sup> Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « Ce qui chante dans *Aurélien* », *Cahier textuel n°04/5, François Rabelais / Aurélien d'Aragon*, 1989, p. 91.

d'aventure. »<sup>40</sup>. Les chansons font donc partie intégrante d'une époque et d'une « atmosphère spécifique.

Dans ce premier ouvrage, c'est le temps de « la Belle Epoque » que nous décrit le narrateur, à travers ce roman qui s'ouvre sur l'Exposition Universelle de 1889 pour se refermer à l'aube de la Première Guerre Mondiale, en 1914. Si la musique classique qu'écoute Pierre Mercadier ne donne pas véritablement d'indications temporelles sur l'époque dans laquelle il vit, on constate cependant que les instruments évoluent. L'avènement du gramophone, et l'enthousiasme qu'il suscite auprès de Paulette et de Pascal Mercadier tendent à destituer la musique de salon, au piano, seul luxe que se permet le protagoniste Pierre Mercadier, en compagnie de Georges Meyer. La musique mécanique du gramophone et de la boîte à musique va jusqu'à envahir les lieux les plus marginaux, tels que le vieux château de Sainteville ou le bordel des *Hirondelles*. En outre, à la fin de l'œuvre, l'évocation de « la Trémoutarde » p. 654 renvoie probablement à un *ragtime* intitulé « Too much mustard » composé par Cecil Macklin, en 1911. Les musiques, tirées du réel, le sont d'autant plus qu'elles coïncident avec l'époque de la fiction. Quant à la mode du tango, elle stigmatise un relâchement des mœurs, en même temps qu'elle apporte une indication temporelle précise. En effet, l'interdiction du tango par le pape Pie X, évoquée par Reine von Goetz au cours d'une conversation intime avec son amant Pascal Mercadier, p. 656, date de 1913.

Le tango<sup>41</sup> comme le ragtime (avec la performance de Tommy, le drummer, p. 127) font à nouveau leur apparition dans *Aurélien*, roman dont l'histoire se déroule dans les « Années Folles » et, pour l'épilogue, durant la « Drôle de Guerre ». De fait, le jazz,

---

<sup>40</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 65.

<sup>41</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, op. cit., p. 447 : l'évocation d'un orchestre argentin renvoie sans doute au tango.

notamment, se diffuse partout : dans le salon de Mary de Perseval p. 62, à l'entracte, dans le foyer du Casino de Paris p. 207, lors du vernissage Zamora p. 345, et c'est même la dernière musique de l'épilogue (p. 691). Plus généralement, les musiques américaines ou britanniques envahissent le roman : c'est le cas du blues (p. 226, p. 570), de la gigue dansée au Lulli's par des marins p. 119, de la valse anglaise p. 120 (qui est en fait un type de valse au rythme plus lent que la valse viennoise, apparue au XIX<sup>e</sup> siècle) ou du fox-trot p. 221... Des grands classiques du répertoire américains entrent ainsi sur la scène parisienne, comme la chanson de Johnny et Franckie, citée p. 112, ou, lors du réveillon, avec l'entrée de personnalités de l'ambassade des Etats-Unis, la musique de *Starsprangled banner* p. 450 (écrite en 1814 et hymne national américain depuis 1931), la valse du compositeur américain Irving Berlin p. 451, et la chanson *My Old Kentucky Home* (p. 524). En parallèle à ce « vent de folie » américain qui souffle sur la Capitale, on observe également, par le biais de Bérénice, venue de province, la montée de la célébrité des vedettes (pour ne pas dire des stars) avec Mistinguett, tout bonnement « extraordinaire » p. 210. On constate donc que la fonction référentielle de la musique est tout aussi marquée que dans *les Voyageurs de l'impériale*, particulièrement à travers les multiples danses, en rapport avec des endroits tels que la boîte de nuit (le Lulli's) ou des soirées mondaines (la soirée Valmondois ou le vernissage Zamora), éléments qui n'apparaissent pas encore dans le roman de Pierre Mercadier. La musique comme cadrage de l'époque est d'autant plus importante dans *Aurélien*, que comme le remarque Alain Schaffner<sup>42</sup>, les événements historiques sont pour la plupart gommés tout le long du roman. La musique permet donc de restituer une petite histoire en parallèle à la grande Histoire effacée.

---

<sup>42</sup> Alain Schaffner, « Flux, rythme et répétition dans *Aurélien* », *Les Formes du temps, rythme, histoire, temporalité*, textes réunis par Paule Petitier et Gisèle Séginger, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 212.

Pour ce qui est de *La Mise à mort*, il semble, au premier abord, que la musique ait moins d'importance en tant que référence à une époque, parce qu'en l'occurrence, les époques se superposent, passant de 1936 à 1962. Néanmoins, on retrouve une grande diversité de musiques, le plus souvent celles du répertoire d'Ingeborg d'Usher-Fougère, autant classiques que populaires. Des opéras, comme *Tristan und Isolde* de Wagner (1865), *Onéguine* de Tchaïkovski, p. 41, (1879 à partir de Pouchkine) ou *La Traviata* de Verdi (1853) citée p. 16 côtoient des lieder (*im wunderschönen Monat Mai*, qui fait partie des *Dichterliebe* de Schumann composés en 1840 à partir de poèmes de Heine p. 17) ou des chansons populaires (*Le Temps des cerises*, p. 16 ou *Fleur bleue* de Charles Trenet, p. 49). Par ailleurs, la musique fait souvent l'objet d'une datation spatio-temporelle dans la carrière de la cantatrice : c'est un moyen mnémonique de se souvenir pour le narrateur. L'opéra *Onéguine* est ainsi directement rattaché aux années 20 (p. 41). Quand le narrateur Anthoine se rappelle « mai, juin 1936 », c'est par le biais de la carrière de Fougère : « nous étions à Londres, où tu avais chanté *La Traviata* à Covent Garden. » (p. 42). Si la musique ne traduit pas toujours un air du temps dans *la Mise à mort*, où le répertoire classique de la chanteuse lyrique prend une place plus importante, au détriment de la chanson de circonstance, elle se situe du moins dans un axe du temps spécifique rattaché à la carrière d'Ingeborg d'Usher-Fougère. En outre, la chanson « *Fleur Bleue* » (p. 49), en 1936-1937, renvoie aussi à une certaine insouciance dans l'air de l'époque du front populaire. Cette insouciance est particulièrement manifeste lors de la mort de Gorki (18 juin 1936) où, en Russie, les enfants chantent et « tout avait cette senteur de paix, ce calme si loin de la mort » (p. 47). L'insouciance des chansons conduit dans cet extrait à une forme d'aveuglement, qui fait aussi partie de l'atmosphère (qu'on retrouve d'ailleurs dans *Aurélien* qui évoque aussi cette période d'avant-guerre et où, à Berlin, un orchestre joue

« *Bubchen* », selon toute vraisemblance une berceuse, alors que la police charge la foule, p. 634.

Ainsi, la musique compose un cadre réaliste à une époque donnée : elle s'inscrit dans un temps historique précis et permet souvent de retrouver une certaine atmosphère. Face à cet air du temps « général », chaque personnage se place dans une communauté différente et se définit selon ses goûts musicaux, qui indiquent également sa place dans le monde culturel ou social.

## 2. Une diversité de communautés musicales

Le goût pour une certaine musique matérialise en effet l'appartenance de l'individu à une certaine collectivité. Aragon n'affirme-t-il pas que « le chant [...] est la négation de la solitude poétique »<sup>43</sup> ? Le chant ouvre donc pour ainsi dire sur des communautés « réalistes ».

On peut en effet trouver différents mondes relatifs à certains personnages des romans d'Aragon. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, le milieu aristocratique, par exemple, semble tourné vers le passé, et vers des modes surannées comme la danse de la polka<sup>44</sup>, en vogue dans les années 1840 et encore pratiquée dans les années 1890 dans le « château Louis XVI » des Champdargent. Au même titre que l'architecture, la musique renvoie à un temps révolu et fige les personnages dans une époque passée. A ce titre, les chansons apprises par l'aristocratie, notamment Paulette Mercadier, qui est d'abord une d'Ambérieux, obéissent à un répertoire conventionnel où ne subsistent que les chansons religieuses (la *Prière d'une Vierge* par T. Badarzewska – Baranowska, 1856) rattachées à un type de danse (la *Quadrille*

---

<sup>43</sup> *Chroniques du Bel Canto*, cité par Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, éditions Sedes, 1997, « Esthétique », 1997, pp. 35-59.

<sup>44</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 95.

*des lanciers* d'Olivier Métra, créée en 1818<sup>45</sup>) Quant à la musique classique, elle est considérée, pour Pierre Mercadier, comme un « délire noble et permis » (p. 104), où on peut prendre l'adjectif postposé « noble » au sens strict de ce « qui appartient à une classe distinguée ou privilégiée dans l'État par droit de naissance » (Littré), c'est-à-dire à la noblesse. C'est encore en vertu de leur lignée aristocratique que l'oncle Pascal et Marie d'Ambérieux prennent, p. 239, « un air confit à écouter [un nocturne de Chopin] comme s'ils aimaient » ce que relève, non sans un certain humour, le narrateur. Un type de musique classique et conventionnel convient donc au milieu aristocratique vieillissant.

Deux personnages se rattachent plus particulièrement à un monde dépassé : Mme Seltsam dans *Les Voyageurs de l'impériale* et Mary de Perseval dans *Aurélien*. La première nous apparaît en effet comme un corps fantastique, émettant des râles étranges à tel point qu'« on aurait dit par moments que toutes sortes de petits animaux dans sa poitrine sortaient comme d'un marais couvert de feuilles » (p. 570). C'est un personnage de l'excès, étrange (comme l'indique la traduction de son nom allemand), dont on sait peu de choses, et qui n'intervient que ponctuellement dans la deuxième partie du roman (« Vingtième siècle »). « Sa gorge wagnérienne » (p. 571), ainsi que la mention du pilotis du personnage dans la préface « Et comme de toute mort renaît la vie », p. 18, par un extrait du *Roman inachevé* font d'elle un personnage associé à une musique révolue, « qui écoutait le soir parfois le phonographe // *La Muette* ou *Norma*, *L'Italienne à Alger* ». Elle est un personnage-monde ancien, en perte de souffle, expirant (et qui d'ailleurs meurt avant le début de la guerre), lié à une musique du XIX<sup>e</sup>, celle des opéras mythiques wagnériens. Mary de Perseval, elle aussi, est la synecdoque de ce monde du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, ses goûts musicaux (évoqués p. 62) relèvent des grands succès du siècle passé, comme *La Gazza Ladra* (La Pie voleuse) et

---

<sup>45</sup> Louis Aragon, *Ibid.*, p. 102.

*L'Italienne à Alger* de Rossini, respectivement en 1817 et 1813, *L'Elizire*, un opéra de Donizetti, créé en 1832 ou l'opéra *Norma* de Bellini, qui date de 1831. Aurélien constate lui aussi qu'il «avait couché avec un monde et pas avec une femme... Un monde un peu démodé.»<sup>46</sup>. Certains personnages ouvrent donc à eux seuls sur une communauté dont ils représentent le type même.

Néanmoins, il n'y a pas que des personnages rattachés à un monde passé ou au milieu social aristocratique dans les romans d'Aragon. Le personnage de Dora, ancienne prostituée et propriétaire des *Hirondelles*, est associé à une musique populaire bien éloignée de celle que connaît Pierre Mercadier, par exemple. Lorsqu'elle est dans le funiculaire qui la mène à Garches, il lui vient l'envie de chanter, p. 533 :

« Et je m'disais, la voyant si gentille :  
Qu'est-ce qu'elle a donc qu'ell'boit'comm'ça  
La pauv'fille ? »

Dans ce début de refrain de la chanson intitulée *L'Amour boiteux*, on reconnaît l'accent des faubourgs, populaire avec les nombreuses apocopes ainsi que l'utilisation répétée du subordonnant « que ». Lorsqu'elle se retrouve face à Pierre Mercadier, Dora constate également la différence des milieux desquels ils sont issus, et n'ose, en conséquence, pas chanter le *Père Dupanloup*, chanson doublement sacrilège, anticléricale et paillard (p. 662).

Si la distinction est ici sociale, elle devient culturelle pour certains personnages qui se revendiquent de l'avant-garde, notamment Bérénice dans *Aurélien* ou le médecin-auxiliaire Aragon dans le « Deuxième conte de la chemise rouge » de *La Mise à mort*. En effet, Bérénice, malgré sa vie de provinciale, reconnaît immédiatement Poulenc lorsque Paul Denis

---

<sup>46</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 93.

joue du piano, dans le salon de Marie de Perseval, p. 68. Quant au médecin-auxiliaire, son goût pour la nouveauté semble presque excessif, voire snob : il ne prête pas attention à la musique (p. 295, « il ne comprend rien à ce que je lui dis de la musique », affirme Pierre Houdry) et préfère au *Carnaval* de Schumann, trop "classique" semble-t-il, le *Morceau en forme de poire* plus surréaliste d'Erik Satie.

Mais les chansons peuvent également relier des êtres tout à fait distincts du point de vue des classes sociales et des milieux culturels, c'est le cas notamment en temps de guerre. La réunion des Anciens Combattants de la Guerre 1914-1918, lors de la soirée du réveillon, qui se tient au cœur du roman *Aurélien*, est à ce titre révélatrice d'un brassage social, culturel et musical. Lors de ces retrouvailles, on chante des chansons d'amour, comme *Le raid d'Ys*, p. 432, *Les Stances à Manon* (1890, « Manon, voici le soleil ») ou *La petite Tonkinoise* (1905), qui exacerbe un certain machisme et la virilité du soldat face à l'amour. Mais on chante aussi l'air d'opéra du *Carmen* de Bizet, p. 434, certes relativement populaire. Néanmoins, l'autre musique qui les unit, celle de propagande, qui rappelle la Guerre et les morts, est d'abord tue : en tout début de soirée, Lemoutard, lorsqu'il souhaite interpréter « *Au pont de Minaucourt* », p. 424, chanson de guerre qui rappelle les morts tombés au combat et l'héroïsme des soldats, écrite en 1915 par Abel Majurel (lui-même soldat mort au front), est forcé de se taire. Finalement, la chanson de guerre revient en fin de soirée, aidée par l'alcool, obsession tue de ces anciens soldats finalement révélée, avec « *Le rêve passe* », qui exacerbe encore une fois les héros nationaux.

Ainsi, les musiques tissent des liens entre différents individus pour les constituer en communautés sociale (c'est le cas de l'aristocratie) mais aussi culturelle comme l'avant-

garde, ou contrainte par l'Histoire, comme celle des soldats. Certains personnages à eux seuls deviennent également l'image d'un monde, comme Mary de Perceval ou Mme Seltsam.

C'est donc principalement à deux niveaux qu'intervient la musique dans le roman réaliste d'Aragon, d'abord dans la définition d'un air du temps, comme la datation et l'évocation d'une atmosphère spécifique, mais aussi dans la définition de l'individu dans un milieu. Néanmoins, il semblerait que la musique ne soit pas seulement un outil qui permet au romancier de définir ses personnages : elle est aussi un marqueur de l'évolution et des mutations à l'œuvre dans des époques souvent bouleversées.

## B. Transposition musicale des mutations mondiales

Georges Lukács affirme que « La forme romanesque est le reflet d'un monde disloqué ». En effet, c'est bel et bien un monde fluctuant, « sans dieu » sinon peut-être celui de la Guerre ou du chaos que décrivent les romans d'Aragon, en particulier ceux du cycle du « Monde Réel ». Le conflit imminent se révèle partout, y compris dans la musique, qui constitue pour le romancier un moyen de transposer les fluctuations du monde. Le passage d'une musique classique savante à la chanson populaire marque une évolution majeure du monde culturel au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Les musiques, puisqu'elles appartiennent à un air du temps, véhiculent aussi certains stéréotypes, tout en permettant à certains personnages de les dépasser, comme le juif Georges Meyer. En parallèle, la musique introduit une profonde mutation sociale, le mélange des classes et annonce un conflit historique.

## 1. Culture et clichés diffusés par la musique

En diffusant les clichés d'une époque mais aussi, paradoxalement, en étant un accès à la connaissance, les musiques savantes et populaires révèlent les idées ancrées dans les esprits des gens de l'époque mais également l'essai de faire évoluer ces idées fixes.

Il est vrai que la chanson populaire est aussi une forme de culture d'un temps, dont, nous l'avons constaté, Aragon use assez souvent. Mais elle répand aussi un grand nombre de clichés, et les personnages des romans n'en sont pas exempts. Dans *Aurélien*, p. 581, la chanson intitulée « A la Martinique », qui date de 1912, relève d'un stéréotype sur les nègres, et le personnage Cussé de la Ballante, ami d'Aurélien, reprend au mot près les paroles de la chanson, ce qui est manifeste dans le texte par la typographie à l'italique :

« *A la Martinique...Martinique...Martinique ! ...* » chantonna avec à-propos Cussé de la Ballante.

Pour lui, les nègres, c'était d'être à poil, *tout au plus un tout petit cal'çon...* »

La chanson véhicule le cliché, comme une sorte de contre-culture, même si le mot est ici anachronique.

En revanche, la chanson peut aussi être accès à la connaissance, et vaincre ainsi certains stéréotypes. L'intervention de Bérénice lors d'une discussion culturelle, où elle cite Henri de Régnier, crée la stupeur. Elle est contrainte de se justifier et on apprend ainsi qu'elle l'a appris « à cause de la musique », dans l'épigraphe aux *Valses nobles et sentimentales* de Maurice Ravel. Le retentissement de son intervention est explicité par le narrateur : « dans le système de ce monde-là, les femmes ne devaient pas savoir grand chose. »<sup>47</sup>. C'est l'affirmation de la femme qui est ici annoncé, et passe par une sorte de culture indirecte : la musique, comme accès à la connaissance. Pour le personnage, cette affirmation, à l'orée du

---

<sup>47</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 250.

féminisme, se poursuivra par un engagement politique, celui de protéger un réfugié espagnol durant la Guerre, à l'épilogue. Georges Meyer, dans *Les Voyageurs de l'impériale*, essaye également de se débarrasser du stéréotype du juif largement diffusé et en nette progression, avec la vague d'antisémitisme qui se propage à la suite de l'affaire Dreyfus (décrite dans la première moitié du roman). En effet, pour éviter le stéréotype de commerçant juif avide de biens, il se tourne délibérément vers l'abstraction à travers la musique et les mathématiques : p. 465, « rien n'est plus abstrait, plus loin du profit immédiat ». La musique devient un « asile extraordinaire contre la méchanceté du monde », contre « la malédiction d'Israël » et un moyen pour « ne pas ressembler à cette atroce caricature des siens qu'on trouvait dans les journaux amusants et les livres ». Ce choix complètement opposé au cliché répandu, semble réussir à demi, puisque, p. 471, les Meyer rassemblent autour d'eux une vingtaine de personnes au cours de « réunions musicales ». Cette apparente réussite sociale détachée de la filière mercantile est cependant toute relative, puisque comme l'a fait remarqué Roselyne Waller, Georges Meyer, en refusant le cliché du juif marchand, tombe dans un autre stéréotype, celui du juif musicien.

Par ailleurs, s'il persiste un « cliché » omniprésent dans tous les romans d'Aragon, c'est bien celui selon lequel la chanson est le langage privilégié de l'amour. Il subsiste dans la plupart des amours malheureuses (Pierre Mercadier et Blanche Pailleron, Aurélien et Bérénice) une part d'illusion musicale. On pense à Pierre Mercadier, qui « avait imaginé une aventure enfantine, un monde fantastique, où Blanche et lui se rejoignaient comme dans les chansons, comme si les gens n'avaient pas été stupides, laids, menteurs [...] »<sup>48</sup> La comparaison de son aventure adultère avec Blanche Pailleron à celle des chansons marque un certain aveuglement du personnage, qui s'est laissé trompé par la musique de la romance,

---

<sup>48</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 288.

s'identifiant au Tristan de l'opéra (et qui s'y reprendra encore à deux reprises, avec Francesca Bianchi et Reine de Brécy). C'est simplifier cet amour d'adulte à l'extrême que de vouloir le ramener au monde « enfantin », adjectif qui rappelle aussi les aventures de Pascal, Suzanne et Yvonne, pas complètement innocentes non plus. Par ailleurs, le mot « romance », très souvent employé par Aragon pour désigner l'amour, relève déjà d'un vocabulaire si usité dans le langage amoureux qu'il s'approche du trompeur cliché. Sa définition est d'ailleurs très vague : « toute pièce de vers moderne, en couplets, roulant sur un sujet tendre ou même plaintif, et mise en musique. » (Littré). Etre pris par la « romance », c'est être sous le joug d'un cliché, d'un « chant des sirènes »<sup>49</sup>. Dans « La Lettre à Fougère sur l'essence de la jalousie », le narrateur invite ainsi, pour éviter tout cliché, à « En finir avec l'opéra d'aimer, comme cela se raconte, à quoi cela se borne en chanson. » (pp. 74-75)

La musique révèle ainsi le mouvement des idées dans une époque, de la stagnation dans des systèmes à la contestation des stéréotypes, le plus grand de tous concernant sans doute l'amour. En outre, ce mouvement des idées fait écho à des mouvements sociaux particulièrement vifs, eux aussi transposés sur le mode musical.

## 2. La perte d'une hiérarchie stable de la société : des valeurs stables de la musique savante à la diversité chaotique des musiques populaires

Les évolutions musicales sont à l'image d'une société qui perd ses fondements, et d'une hétérogénéité croissante des classes sociales. La musique classique est progressivement reléguée au second rang pour laisser la place à des chansons plus populaires, accessibles à

---

<sup>49</sup> Michèle Finck, *Poésie moderne et musique* « *Vorrei e non vorrei* », *essai de poétique du son*, op. cit., p. 13 : Michèle Finck associe le chant des sirènes à « la tromperie sous-jacente à la musique ».

tous et non plus seulement à une élite. (Néanmoins, on peut remarquer que cet aspect-là est absent dans *La Mise à mort*, dans la mesure où Louis Aragon n'y ébauche pas une société particulièrement nette.)

Les frontières entre les classes sociales s'atténuent de plus en plus et on observe une certaine évolution des *Voyageurs de l'impériale* à *Aurélien*. L'intérieur de Mme d'Ambérieux conserve encore les principaux emblèmes de l'aristocratie :

« un Christ entouré de tous les péchés du lointain Orient, et presque grand comme un enfant, avec des gouttes de sang peintes en rouge sur son corps jaune émacié, une grande croix posée sur le piano quart de queue tout décoré de fêtes galantes au vernis Martin à fond d'or, au-dessous des panoplies rapportées des Indes par le père de M. d'Ambérieux, qui avait été gouverneur de Chandernagor pour Sa Majesté Charles X » (p. 56)

La croix est le symbole de la ferveur chrétienne, les souvenirs d'Inde montrent indirectement l'allégeance au roi, encore cité par la métonymie « Sa Majesté » et le piano, avec son décor de « fêtes galantes », est le signe d'une culture élitiste partagée sans doute lors de réceptions mondaines. Néanmoins, le faste des objets réunis dans la pièce scelle aussi une certaine dégénérescence de la lignée. En effet, on est bien loin de la discrétion aristocratique, et ces objets, placés l'un à côté de l'autre, sont faits pour être montrés, ce qui correspond bien, à l'évidence, à la fierté de la maîtresse de maison, Mme d'Ambérieux (qui le plus souvent reproche à sa fille Paulette son manque de tenue et sa mollesse, c'est-à-dire implicitement son manque de noblesse). Le Christ, dont la taille est comparée à celle d'un enfant, semble ainsi disproportionné. En outre, le piano est devenu, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, un emblème spécifiquement bourgeois, selon Gilles Cantagrel<sup>50</sup>. La distinction sociale entre Pierre

---

<sup>50</sup> Gilles Cantagrel, « Le piano dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle », *La Scena Musicale*, Vol.9, n°8, 10 mai 2004, pp. 20-21. disponible : <http://www.scena.org/lsm/sm9-8/piano-societe-fr.htm> « il se produit au XIX<sup>e</sup> siècle

Mercadier et Georges Meyer se fait alors par le type d'instrument qu'ils possèdent : les Mercadier ont « un Erard », une marque de piano, alors que Georges Meyer joue sur « une casserole de louage », c'est-à-dire un piano qu'il ne peut même pas se permettre d'acheter<sup>51</sup>. C'est d'ailleurs d'abord en tant qu'attribut d'une certaine élite, plutôt bourgeoise qu'aristocratique (puisque Pierre Mercadier ne fait pas partie de la noblesse) que le piano est conservé, malgré le manque d'argent, après le départ du père de famille, pour montrer « qu'on n'avait pas renoncé à toute dignité et qu'on était encore des gens bien » (p. 595). Dans *Aurélien*, la seule à conserver une place importante au piano reste Mary de Perseval, ce personnage que nous avons déjà rattaché à un monde révolu. En effet, elle semble maintenir des valeurs bourgeoises voire nobles, en plaçant son portrait à côté du piano : p. 55 « Au-dessus du quart-de-queue, un Erard blanc, on pouvait voir le portrait de la maîtresse de maison par Van Dongen. ». Tout comme chez Mme d'Ambérieux, il y a donc une mise en scène du piano dans l'intérieur noble ou bourgeois.

La musique de piano classique, est néanmoins peu à peu délaissée même par les aristocrates et l'évolution apparaît particulièrement nette, dans *Les Voyageurs*, entre Mme d'Ambérieux et sa fille Paulette Mercadier. En effet, si la mère s'efforce encore de montrer qu'elle aime la musique savante, comme en témoigne son « air confit » en écoutant du Chopin (p. 239), la fille contracte pour la musique classique de Georges Meyer comme d'Yvonne Berger une véritable « horreur ». L'enthousiasme pour le gramophone, remplaçant annoncé du piano, gomme les frontières des classes aristocratiques et bourgeoises. Le goût de Paulette Mercadier est en effet bien loin de celui imposé par une musique savante d'élite, puisqu'elle recherche dans la musique « des morceaux pas trop longs, qu'on peut arrêter si on en a

---

un phénomène remarquable et nouveau dont le piano va être l'un des emblèmes : l'essor d'une nouvelle classe sociale, la classe moyenne de la bourgeoisie. »

<sup>51</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 102.

assez...Et puis on panache...Du sérieux, du léger, du monologue... » (p. 235). La brièveté des musiques occasionne aussi un mélange des genres, un « panachage », dans le gramophone, qui permet d'écouter l'hymne national, *La Marseillaise*, une romance (*Quand les lilas refleuriront*), un extrait de l'opéra *Carmen*... Le personnage de Paulette se rapproche ainsi de la bourgeoisie, qui apparaît principalement avec la famille Pailleron. Les Pailleron, surtout le père de famille (issu d'un milieu populaire, qui a gravi tous les échelons dans l'entreprise du père de Blanche) implantent dans le milieu aristocratique du vieux château en désuétude de l'oncle Pascal, à Sainteville, la musique du gramophone, moderne et populaire (même si le piano conserve sa place d'apparat, au salon, alors qu'on écoute le gramophone à l'extérieur, dans le jardin). Lorsque M. Pailleron chante p. 143, c'est pour évoquer la pauvreté du milieu paysan (« mon bidet est trop maigre »), incapable de se payer du vin mais plutôt du « vinaigre ». Les erreurs grammaticales « deusse » ou « sautissez », déclinaisons humoristiques d'un adjectif numéral substantivé et d'un impératif présent, ouvrent également sur une culture plus populaire. Ainsi, le déclin de la musique classique laisse place à la diversité et au mélange des genres d'un répertoire plus populaire, lié à l'avènement des grandes villes (p. 507, le narrateur explique qu'il régnait dans les *Hirondelles* « une espèce de calme provincial, quand la boîte à musique ne jouait pas *Petite brunette aux yeux doux* ; on ne se serait jamais cru à deux pas de la République »).

La perte d'intérêt pour la musique classique se manifeste plus clairement dans *Aurélien*, où les personnages d'opéra, tels que les Walkyries ou Othello ne sont plus que les déguisements d'une soirée mondaine (p. 568). Le déguisement d'Othello peut encore se justifier puisque Edmond est jaloux de sa femme, mais celui de Walkyrie, déesse de la guerre, paraît un peu incongru, voire de mauvais goût, dans la frivolité luxueuse de la soirée Valmondois. De fait, la musique classique perd du terrain, et c'est le triomphe du jazz et des

bourgeois, à la manière d'Edmond Barbentane qui arrive par les femmes. On observe que désormais, l'aristocratie n'a qu'un rôle secondaire (Blaise Ambérieux n'est plus perçu comme un noble et a perdu la particule de noblesse). Le concert de Stravinski, compositeur russe (1882-1971), est mis sur le même plan que le Bœuf sur le toit, celui d'une soirée mondaine, lorsqu' Aurélien discute avec Mary de Perseval, p. 58. Les gens se mélangent, du monde des finances (Edmond Barbentane) à celui du théâtre (Rose Melrose), en passant par les politiques (Philippe Barbentane) et le demi-monde voire celui de la prostitution (Manon Greuze et Simone). Cette diversité sociale se retrouve dans la diversité des musiques jouées au cours de la première soirée au Lulli's, par exemple. Gigue (p. 115), valse anglaise (p. 121), fox-trot (p. 124), java (p. 126), ragtime (p. 127) et tango (p. 130) se succèdent au cours de cette même soirée. Le mélange des genres musicaux est donc à son maximum, ce qui n'est pas pour déplaire à Paul Denis et à l'avant-garde (surréaliste ?) dans son ensemble. Paul Denis se plaît en effet à mélanger musiques de compositeur et d'opérette, faisant varier un « thème de Manuel de Falla et les airs de Phi-Phi », p. 172, et son ami Jean-Frédéric Sicre écrit un « tango pour ocarinas » (p. 514), utilisant ainsi un instrument à vent populaire pour faire une musique où prédominent généralement les instruments à corde et le bandonéon. Le XX<sup>e</sup> siècle est donc celui du mélange des genres musicaux en même temps que celui du mélange des classes sociales.

Néanmoins, l'évolution du monde musical, si elle relève d'abord de profondes mutations sociales tend vers une mondialisation : la musique ne vient plus seulement d'Europe mais également des Etats-Unis, comme le jazz ou le blues, et d'Amérique du Sud, avec le tango. Or, si les musiques se « mondialisent », les conflits historiques deviennent eux aussi mondiaux. La musique, dans cette société bouleversée, est alors annonciatrice des bouleversements mondiaux.

### 3. La musique annonce ou actualise la guerre

Certains bruits, certaines dissonances annoncent les conflits en marge des romans que sont la Première et la Seconde Guerre Mondiale. L'Histoire, et les bruits rattachés aux événements historiques, créent des interférences avec les chansons écoutées par les personnages. Cela se manifeste souvent par un vocabulaire du dérèglement climatique, de l'étouffement ou du tonnerre.

Une musique désagréable, discordante se laisse entendre dès l'incipit des *Voyageurs de l'impériale*, au cours de l'Exposition Universelle de 1889. L'atmosphère y semble étouffante, comme l'indique, p. 34, la « **bouffée de musique berbère et de piaulements canaques** ». L'allitération en occlusives [p], [b] et [k] amplifie encore la cacophonie de la musique dans la foule bigarrée, et fait écho à l'accumulation d'adjectifs en [b] quelques lignes plus haut (« **boursoufflées, baroques, burlesques, bourgeonnantes [...]** »). On constate cependant que dans ce « pandémonium », la tour Eiffel brille par son silence, c'est une « cloche vide », une sorte de signal avorté (puisque la fonction de la cloche est avant tout d'avertir). La tour Eiffel réfère indirectement au monde de l'industrie, métallique, et on remarque que c'est encore un bruit de métal qui résonne dans la nature de Sainteville. En effet, dans le monde idyllique du petit Pascal, on entend aussi parfois « les cris déchirants » du « chemin de fer », p. 92. Cet arrière-plan sonore personnifié, et qui n'intervient que par moments, se rattache probablement à l'Histoire et à l'annonce d'une souffrance à venir. Le chemin de fer, comme l'érection de la tour Eiffel, sont le résultat de la Révolution Industrielle au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Or, ces avancées technologiques seront pour la première fois particulièrement utiles au cours de la Première Guerre Mondiale, qui est aussi une guerre technique. Le silence de la Tour Eiffel, puis le bruit métallique du train, renvoient donc, par

avance, aux bruits de la guerre à venir. En outre, l'atmosphère étouffante des premières pages des *Voyageurs* ne se dissipe pas, et c'est dans le bordel qu'on la retrouve, où on entend des « chants par bouffées », p. 629. Cet étouffement contamine Eugène Méré, sous le joug d'une « haine étouffante, d'une asphyxiante fureur ». Il ne peut se dissiper que dans une violence prophétique de celle de la guerre (le feu au bordel et le châtement sur la place publique d'Eugène Méré).

Dans *Aurélien*, ce n'est pas l'étouffement musical qui est annonciateur de la guerre, mais plutôt la tempête de jazz. Quand le drummer Tommy effectue son ragtime, le « tonnerre romantique » est porté « à son maximum » p. 129. La piste de danse elle-même devient le lieu d'une « tempête de folie », p. 221. La métaphore de l'orage est filée tout au long du roman. Tout va trop vite, tout est bouleversé, comme le constate Alain Schaffner<sup>52</sup> et la romance ne peut se réaliser dans cette atmosphère pesante, dans *Aurélien* comme dans *Les Voyageurs*. La romance et les sons de l'Histoire ne sont d'ailleurs pas compatibles, comme en témoigne la scène où Pierre Mercadier retrouve Blanche Pailleron, durant laquelle l'arrière-plan discordant rend la rencontre impromptue et les retrouvailles impossibles entre les deux protagonistes : p. 366, « Les cris au fond (les cris de haine contre les juifs, suite à l'affaire Dreyfus, par les enfants de l'école) faisaient une étrange orchestration à cette scène ». Le chant de l'amour est impossible et laisse place aux cris ou au silence de la guerre à venir. L'amour même se rattache à ce temps d'orage, moment de la fatalité qui désunit complètement Aurélien et Bérénice, puisque Bérénice et Paul Denis font l'amour « le soir de l'orage » (p. 518). Et lorsque Archie, dans une discussion avec Bérénice « murmura comme murmurent les tonnerres : "pauvre petit Paul" », sa voix et la plainte qu'il lance préfigurent le

---

<sup>52</sup> Alain Schaffner, « Flux, rythme et répétition dans *Aurélien* », *Les Formes du temps, rythme, histoire, temporalité*, op. cit., p. 216. « Au charme de la romance, la musique trépidante de l'époque s'oppose. »

sort de Paul Denis, qui va se faire tuer lors d'une rixe sur la place Blanche. L'allitération en consonnes liquides [R] et la dérivation du verbe « murmurer » ajoutent encore à la fatalité de l'assertion, et le tonnerre renvoie aussi au *fatum* antique, où Zeus punissait les hommes par des orages sur la terre<sup>53</sup>.

Quant au personnage de musicien, ou qui s'y rattache, il semble doué d'une certaine prescience de l'avenir. Reine von Goetz, dans *Les Voyageurs de l'impériale*, dont la mère est cantatrice, se donne la mort (chapitre II) car elle entrevoit déjà « l'autre côté des choses », la guerre imminente. Son prénom, « Reine », la plaçait d'ailleurs à l'origine dans une position de surplomb face au monde. La mort de la reine sans descendance annonce aussi un certain chaos dans ce « royaume » que constituent la France et l'Allemagne, les deux patries de Reine. Dans *La Mise à mort*, le personnage de Fougère présage lui aussi un monde en perdition, au travers de son chant cette fois, rattachant ainsi directement chant et prophétie. La voix de Fougère, dans le film *Othello* de Sobatchkovski, en 1938, à l'aube de la Seconde Guerre Mondiale, traduit alors « toute la prescience de ce qui va venir, la douleur d'un monde » (p. 125).

La trompette, instrument lié à l'Apocalypse, annonce également le chaos. Lorsque Pierre Mercadier avoue la perte de cent mille francs d'argent mis en bourse à sa femme, après le krach du Panama, la trompette de Pascal, son fils, retentit dans le jardin, p. 71. Ce premier signal augure la ruine progressive du personnage de Pierre Mercadier, sur le plan financier puis physique, puisqu'il meurt grabataire entre les mains de Dora Tavernier, elle-même versée dans la folie. P. 439, dans les mouvements de la foule, ce sont encore « des gosses (qui) jouaient de la trompette ». L'enfant est ainsi associé au son de la trompette qui annonce le

---

<sup>53</sup> On pourrait donc se demander si le bruit du tonnerre ne renvoie pas à une certaine sacralité dans le roman, sacralité que nous étudierons plus particulièrement au cours du deuxième chapitre.

chaos futur. On retrouve d'ailleurs ce motif dans *La Mise à mort*, dans « le troisième conte de la chemise rouge » intitulé « Œdipe », où, chez les Carp de Pen, « deux lardons avec des bouts de bois et une trompette aiguë se chamaillaient »<sup>54</sup>, annonçant peut-être le meurtre révélé d'Œdipe.

Dans *La Mise à Mort* (le « Deuxième conte de la chemise rouge », « Le Carnaval »), le conflit est cependant d'un autre ordre : c'est plutôt celui de la musique française et allemande, de deux mondes culturels. En effet, la Première Guerre Mondiale terminée, en novembre 1918, l'aspirant Pierre Houdry français y retrouve, pour des rencontres principalement musicales, l'alsacienne Bettina Knipperlé de Roeschwoog. La simple évocation du *Noël des enfants*, de Debussy, par Pierre Houdry (et des paroles de propagande) pose problème car elle réactualise le conflit entre la France et l'Allemagne ennemie, et que l'Alsace annexée appartenait alors à ce camp ennemi, p. 285 : « il a fait un très beau *Noël des enfants*... Je me coupai. Elle a beau parler français, je venais peut-être de manquer de tact... *les ennemis ont tout pris, tout pris jusqu'à notre petit lit...* ». De même, quand Bettina évoque *La Flûte enchantée*, c'est d'abord par le titre « *die Zauberflöte* », même si elle traduit immédiatement pour son interlocuteur. L'écart culturel reste ainsi évident, même si les deux jeunes gens font preuve d'ouverture d'esprit et d'intérêt pour la musique de l'autre pays. Pierre Houdry découvre en effet les Lieder allemands de Hugo Wolf et Bettina affirme qu'elle aurait « aimé aller à Paris entendre *Le Sacre du Printemps*, mais à part ça nous avons la musique chez nous. » Le pronom personnel « nous » renvoie à la musique allemande, et ces deux mondes différents coexistent toujours. En effet, lorsqu'une dispute a lieu entre les deux protagonistes, à propos d'un général allemand, von der Goltz, la pianiste Bettina choisit comme musique de réconciliation du Chopin, musique rattachée à la France, afin d'apaiser

---

<sup>54</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, op. cit., p. 439.

Pierre Houdry. Si la Guerre se termine, l'écart culturel au cœur de l'Alsace, particulièrement enrichissant pour le passionné de musique Pierre Houdry, laisse poindre aussi un écart culturel pas encore résorbé, celui de la culture allemande et française au cœur de l'Alsace.

Ainsi, la musique constitue un outil pour mimer les évolutions au cœur d'une époque particulière. Les mouvements d'idées et de la société sont perceptibles dans l'évolution des musiques savantes et populaires, à tel point qu'on entrevoit déjà le conflit en contrepoint du récit. La musique intervient donc comme un moyen indirect de connaissance du réel, et c'est en cela qu'elle s'intègre au roman réaliste. Néanmoins, elle permet aussi, dans une certaine mesure, de définir l'art du romancier réaliste.

### C. Le rapport de la musique à l'art réaliste

La musique insérée dans le roman nous fait aussi percevoir une certaine théorie du roman et une image du romancier réaliste. L'ouverture du champ littéraire à la musique est justifiée par une certaine assimilation entre le musicien et le romancier. Remarquons que si, selon l'« Après-dire » de *La Mise à mort*, « Fougère, c'est Elsa », p. 501, la cantatrice est une transposition de la romancière réaliste Elsa Triolet. En conséquence, tout ce qui touche au chant réfère aussi au roman. Le musicien apparaît ainsi dans le roman comme un type, presque un personnage stéréotypé, qui passe du grotesque au sublime. Or, nous verrons qu'il se rapproche également du romancier réaliste, dans la mesure où il parvient, malgré certains aspects ridicules, à transcender ce corps par les pouvoirs de son art. Le musicien passe ainsi d'un artificiel grotesque à un art sublime. Cette distinction entre l'artifice et l'art est aussi celle qui distingue le « photographe du réel » du romancier réaliste. Cependant cette proximité

de l'art avec l'artificiel pose aussi une question qui hanta les écrivains de l'après-guerre, sur l'utilité de l'écriture face aux circonstances historiques.

### 1. Le musicien, type réaliste grotesque

Georges Lukács définit le type comme une « synthèse originale réunissant organiquement l'universel et le particulier ». Or, les musiciens décrits dans les trois romans relèvent tous d'un même type de personnages, d'apparences plus grotesques que sublimes, à l'origine peut-être d'un refus d'idéaliser l'artiste, le musicien et à travers lui, le romancier réaliste.

En premier lieu, on constate que la plupart des musiciens décrits en train de faire de la musique sont seuls sur la scène. Jamais un orchestre n'est décrit, de sorte que la musique est d'abord celle d'un individu unique, d'une seule voix. Le narrateur semble toujours s'efforcer de montrer le musicien, même quand les personnages de la scène ne lui portent qu'une attention limitée. Cela apparaît explicitement, par la figure de la prétérition, lorsque Pierre Mercadier oublie Georges Meyer face à lui, contrairement au narrateur : « Il oubliait, Pierre, le pianiste penché sur le clavier, assez comique à regarder, grimaçant, appliqué, avec des efforts dans le visage, sans rapports avec les sentiments exprimés » (p. 103 des *Voyageurs de l'impériale*). Ce procédé est d'ailleurs réemployé dans *Aurélien*, au cours du vernissage des peintures de Zamora, lorsqu'une femme russe chante *La Chanson Triste* de Duparc. Personne ne semble s'intéresser à elle, hormis le narrateur : elle « chante une chanson qu'on n'entend pas » et « elle a une sorte de désespoir qui ferait rire ou pleurer si on y prenait garde » (p. 341). A l'encontre des personnages principaux, seul le narrateur semble porter de l'intérêt à ces figures secondaires et il se plaît à décrire leur physique de manière particulièrement précise.

Le personnage de Meyer « grimaçant, appliqué, avec des efforts dans le visage » n'est pas le seul à être décrit dans ses efforts physiques durant sa performance musicale : presque tous les musiciens subissent ce traitement dans les romans d'Aragon. Le virtuose Richter, dans *La Mise à mort*, n'est, lui non plus, pas présentée de manière fort complaisante, avec ses « cheveux blonds frisant autour de la calvitie » (p. 279). Dans *Aurélien*, Jean-Frédéric Sicre, lorsqu'il joue, est désigné comme « le petit boulot aux gros yeux », p. 349 (l'adjectif substantivé, qui signifie « gros et gras » et selon le Littré, « terme populaire », est encore dévalorisé par l'épithète « petit » et le complément du nom, qui tendent à faire du personnage une sorte de clown). Paul Denis, lorsqu'il interprète un blues, dans le salon de Mary de Perceval, fait lui aussi « de petites grimaces inconscientes dans le visage, qui traduisaient l'effort de ses doigts » et le narrateur relève encore, pour ce qui est du champ lexical du corps, « ce mouvement des épaules et de tout le corps, au balancier des bras » (p. 68). Quant au nègre Tommy, toute sa performance, de son installation sur scène à sa sortie, fait l'objet d'une description extrêmement détaillée. Lorsqu'il s'installe, c'est « un petit nègre pâle et gros, aux cheveux ras blanchissants, aux yeux étonnés » (p. 127). Puis, durant sa prestation, le narrateur se focalise encore une fois sur les mouvements de son corps. P. 129 « les bras et les pieds de Tommy volaient autour de la caisse, caressaient la batterie », son cou roule « sur lui-même dans les plis de graisse sombre » et finalement, « il jouait de tout son corps, des pieds, des oreilles, de la peau mobile de son front, il sautait avec sa chaise ». Ces descriptions physiques mettent aussi en évidence des démembrements des personnages, ou des déformations : le visage se fait grimace et le personnage n'est plus vu comme une unité, mais comme un ensemble hétérogène de membres en mouvements. La description du corps va jusqu'à l'animalisation. La femme russe que nous avons déjà évoquée dans *Aurélien*, p. 341, non seulement « tord ses beaux bras blancs [et] sa gorge se gonfle » mais elle « chante [aussi]

avec tout Dostoïevski dans le gosier ». Or, le substantif « gosier » peut renvoyer à l'humain comme à l'oiseau. Plus clairement, le drummer Tommy est comparé à une « poule effrayée » puis à un phoque p. 129, à la fin de sa prestation, lorsqu'il salue la foule.

L'inscription du corps voire de l'animal dans le musicien tend à faire du musicien un être grotesque, presque comique. Ce dernier adjectif est d'ailleurs récurrent: Georges Meyer est « assez comique à regarder », p. 103, sa mine est « un peu comique ». P. 359, la chanteuse russe d'*Aurélien* « a une sorte de désespoir qui ferait rire ou pleurer »(p. 341)... Fougère elle-même a des réactions qui peuvent paraître ridicules (même si on peut noter qu'elle échappe à une description physique particulièrement nette, tout comme Yvonne Berger dans *Les Voyageurs* : c'est probablement qu'elles ne peuvent pas être aimées sans être un peu idéalisées, physiquement du moins) quand elle pense avoir perdu sa voix, p. 37, et se tient la gorge des deux mains, « comme si elles tenaient un oiseau qui va mourir ». Le cliché participe aussi de cette création d'un personnage clownesque, particulièrement dans *Aurélien*. Le drummer noir se nomme donc « Tommy », nom à la consonance américaine (sans compter qu'un « tommy », nom propre converti en nom commun, désigne aussi un soldat ou un troupier anglo-américain). La « dame tremblante » qui chante Duparc p. 341 est « forcément russe », ce qui répond implicitement à un syllogisme (la dame est tremblante, les dames russes tremblent, donc la dame est « forcément russe »). Mais, si ce corps du musicien tend vers un certain comique, c'est aussi parce qu'il retourne à l'âge de l'enfance, vers une sorte de maladresse enfantine, et qu'il joue des farces à son auditeur. Derrière Tommy, le drummer d'*Aurélien*, et Richter, le pianiste du « Carnaval », deux enfants se dissimulent. En effet, p. 279, Richter est décrit comme un « homme de génie au visage d'enfance, les yeux fous dans le rose fondant [avec des] manières rusées, qui semblait jouer un tour on ne sait à qui ». La musique est associée à un jeu, c'est ludique. Tommy est assis parmi ses instruments

comme « dans une automobile d'enfant », p. 130, et quand il tape de ses bâtons sur les cymbales, le bruit est comparé à celui « des farces d'enfant qui fait claquer des amorces » p. 128. Dans *La Mise à mort*, le narrateur s'interroge encore, concernant l'« énorme enfant » qu'est Richter : p. 287 « quel tour, une fois de plus, est-il en train de nous jouer ? ». Des enfantillages, des farces, voilà donc ce que propose le musicien à ses auditeurs, ce qui semble bien de l'ordre du dérisoire, de l'artifice.

En outre, les images employées pour décrire le musicien s'éloignent de tout idéal, en reléguant l'artiste au métier d'artisan, particulièrement dans *Aurélien*. Paul Denis est ainsi comparé à un artisan tisserand, dans la mesure où ses bras « semblent tresser de la paille », p. 68. On remarque néanmoins que la tentation de la création d'un mythe du musicien n'est pas absente, avec la figure de l'épanorthose. Tommy, devant sa batterie, effectue d'abord un « geste d'aile de papillon » puis le narrateur fait son autocorrection : « ou mieux de coiffeur faisant tourner les ciseaux » (p. 129). L'image aux connotations plus oniriques du papillon, de l'envol et d'Icare, est remplacée par celle plus terre-à-terre du coiffeur.

Tous ces éléments évitent ainsi toute mythification du personnage de musicien, auquel le narrateur refuse le moule de l'idéal. Pour Barthes, « le corps [du musicien] commande, conduit, coordonne, il lui faut transcrire lui-même ce qu'il lit : il fabrique du son et du sens. »<sup>55</sup>. Dans cette perspective, il semblerait qu'Aragon, dans la description du musicien pendant sa performance, privilégie le corps, dans ce qu'il a de plus trivial. On peut voir là aussi une manière d'atomiser le musicien, de le décrire à travers un corps démembré, déformé par la grimace, afin d'en percevoir toutes les nuances physiques, les effets et les efforts que nécessitent l'art musical. C'est aussi un moyen de garder le musicien

---

<sup>55</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III, op. cit.*, p. 231.

profondément ancré dans le réel, le maîtriser dans une coque réaliste, même s'il accède également à un art sublime. A travers le musicien, le romancier réaliste tente indirectement de se définir.

## 2. Vers une définition réaliste du romancier (réaliste)

Aragon n'affirme-t-il pas dans *La Mise à mort* que l'ensemble de ses œuvres forme « à divers égards, mêlant la théorie à la pratique, des "arts romanesques" autant que des romans »<sup>56</sup> ? En conséquence, la description du musicien relève aussi de celle du romancier réaliste.

Il y a chez Aragon une nette volonté de se dévaloriser, et de montrer délibérément son infériorité face à la musique, lui qui n'est qu'un « montreur de marionnettes, lequel, son spectacle fini, s'enfuit avant les huées, rejetant ses poupées dans leurs boîtes, en quête d'un autre décor où les rendre à la vie. »<sup>57</sup>. Néanmoins, dans l'ensemble des romans que nous étudions, le type réaliste grotesque du musicien renvoie aussi, par certains aspects, au romancier réaliste. De fait, ces descriptions particulièrement terre-à-terre manifestent d'une volonté de montrer l'artiste comme un homme parmi les hommes, sans supériorité aucune face à la communauté humaine. La prédominance du corps du musicien impose en effet de le considérer avant tout comme un être humain, avec ses dons mais aussi ses tares et ses défauts. Or, Aragon n'a-t-il pas refusé toute sa vie d'être figé dans le panthéon classique des « Grands Ecrivains », ce qui l'aurait séparé de l'ensemble de la communauté pour le placer en « Grand Homme » ? De même, rattacher l'artiste à l'artisan peut également renvoyer au travail qu'est la littérature, en évitant les théories du génie inné du XVII<sup>e</sup> siècle. Il reprend la célèbre

---

<sup>56</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 508.

<sup>57</sup> Louis Aragon, *Ibid.*, p. 176.

formule de Boileau : « vingt fois sur le métier, remettez votre ouvrage ». Néanmoins, on peut remarquer qu’Aragon était connu pour sa facilité à écrire ; « il écrit à la vitesse du son et se relit en chantonnant » affirme Francis Crémieux, dans la postface des entretiens avec l’écrivain<sup>58</sup>. L’ampleur de son œuvre poétique, romanesque et journalistique témoigne également d’une certaine aisance. Cet effort physique causé par la pratique du piano ne semble ainsi pas vraiment jouer de rôle important pour le romancier. L’image du tisserand, employée pour Paul Denis, rapproche malgré tout Aragon du musicien dans la mesure où lui aussi pratique une sorte de tressage, « de fil en aiguille », ce que développe par ailleurs Nathalie Piégay-Gros<sup>59</sup>. En outre, l’allusion au monde de l’enfance et au jeu de la musique nous rappelle qu’Aragon lui-même a commencé très tôt à écrire des romans, et on pense notamment à *Quelle âme divine*, conte familial qu’il publia dans *Le Libertinage*. La littérature est également souvent synonyme de jeu, comme en témoigne le titre *J’abats mon jeu*, où Aragon veut révéler « le dessous des cartes » de son écriture et de ses pilotis (surtout concernant *La Semaine sainte*).

Le parallèle entre musicien et romancier réaliste est plus explicite encore dans *La Mise à mort*, roman où le chant se rattache tout particulièrement à l’entreprise réaliste. Fougère et le romancier réaliste ont en effet le même objectif, celui de « la connaissance profonde des êtres humains, une science de l’homme et de la femme » (p. 118). Or, pour définir le réalisme, Aragon écrit la postface des *Cloches de Bâle*, où il affirme que « le roman est une machine inventée par l’homme pour l’appréhension du réel dans sa complexité », un

---

<sup>58</sup> Francis Crémieux, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard nrf, 1964, p. 173.

<sup>59</sup> Nathalie Piégay-Gros, « Aragon, de fil en aiguille », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°4 groupe de recherche sur Aragon et Elsa Triolet du CNRS, Fonds Elsa Triolet-Aragon du CNRS, GRELIS, Paris, Les Belles Lettres, 1992, pp. 147-165.

« moyen de connaissance ».<sup>60</sup> C'est même à travers le chant de Fougère que le narrateur Anthoine découvre le réalisme, en passant d'un point de vue subjectif à une perception objective du monde extérieur : pp. 17-18 « pendant que tu chantais, j'ai perdu ce sens subjectif des choses, qui s'organisaient toujours jusque-là par rapport à moi » et vu « le monde *objectivement* ». L'influence du chant de Fougère transpose d'une certaine manière celle d'Elsa Triolet sur Aragon, qui le mène au réalisme socialiste.

La conception du romancier comme du musicien est ainsi toujours reléguée au monde réel qui refuse toute mythification. Il est « comique et laid » comme l'albatros des *Fleurs du Mal* de Baudelaire, et sa place est parmi les hommes, non pas dans les hauteurs du mage mystique. Néanmoins, c'est aussi ce simple musicien ou ce romancier qui produit un art qui peut s'avérer transfigurateur.

### 3. La musique et le roman : de l'artifice à l'Art

Dans les romans d'Aragon, on observe la présence de deux types de musiciens : les artisans-artistes, qui réussissent à sublimer le monde de leur musique et les maîtres-chanteurs, qui tentent de profiter de leurs pouvoirs dans le monde capitaliste : de l'artifice à l'art, la musique renvoie autant aux maîtres-chanteurs qu'aux chanteurs.

Dans les romans du Monde Réel, la musique s'inscrit parfois dans un envers du décor, principalement rattaché à l'argent et au capitalisme. On observe alors l'émergence de types de personnages, tels que des malfrats notoires ou les banquiers. De Castro, le banquier en bourse de Pierre Mercadier, est « aussi brun que dans les opérettes », p. 343. L'opérette est d'ailleurs associée à l'argent, dont la valeur est toujours fluctuante (la bourse par exemple), et l'allusion

---

<sup>60</sup> Louis Aragon, « C'est là que tout a commencé... », (postface aux *Cloches de Bâle*), *Œuvres romanesques complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, pp. 691-692.

à l' « or d'opérette »<sup>61</sup> du couple des Floresse (*Aurélien*), au cours de leur voyage en Autriche, fait directement référence à l'effondrement monétaire du Mark pendant les années 20. Quant au stratagème d'Angelo et de Francesca Bianchi, Pierre laisse le « libretto se dérouler comme prévu par les maîtres chanteurs » p. 393. L'allusion au livret d'opéra en italien ainsi que les noms à la consonance italienne (ironiques, puisque « Angelo » n'est pas « un enfant de chœur », et Francesca « Bianchi » pas « blanche ») renvoient à la fois au monde de l'argent (la mafia ne vient-elle pas d'Italie ?) et à celui de l'opéra italien. Autre maître-chanteur, le personnage de Frédéric, l'amoureux amoral de la prostitué Lulu, devient, aux yeux de Pierre Mercadier, « Lohengrin » (p. 530), personnage mythique, éponyme d'un opéra de Wagner (1850). Dans *Aurélien*, un malfaiteur véreux intervient également, pour tenter de remettre sur pied l'entreprise de Rose Melrose et Edmond Barbentane : « un bonhomme assez douteux, un nommé Mozart, tout simplement Mozart, comme si de rien n'était ! Et ce Mozart connaissait la musique. » (p. 635). Le jeu de mot sur l'expression « connaître la musique » au sens littéral et figuré rattache encore une fois la musique à l'argent et aux trafics. La chanteuse Manon Greuze se faufile aussi dans les arcanes du pouvoir, en se rapprochant du milieu de Voline, marchand de drogue, et en étant, selon toute vraisemblance, la maîtresse du père d'Edmond Barbentane, sénateur. Sa performance vocale révèle ses intentions profondes, p. 456 : « le genre apache maintenant, l'entôlage ». Or, l'adjectif « apache » signifie selon le *Trésor de la Langue Française* « Bandit, malfaiteur qui, par le vol, l'agression ou l'assassinat, sévissait à Paris et dans les grandes villes; individu peu recommandable. » et entôlage « vol commis par une prostituée ». La relation entre la chanteuse et Philippe Barbentane est donc probablement fondée sur l'intérêt et l'argent, comme celle d'une prostitué à un client, dans le but de lui

---

<sup>61</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 623.

soutirer de l'argent ou de profiter de l'influence du sénateur. Le monde de la musique est ainsi, dans une certaine mesure, assimilé à celui des escrocs et de l'argent.

Plus généralement, c'est l'hypocrisie du monde qui est explicitée par la musique. L'enterrement de Marie Mercadier, la grand-mère de Pascal, est comparé à un grand opéra, dans la mesure où les sentiments de tristesse qui y sont exprimés sont le plus souvent faux. P. 267, il a « ce faux caractère de solennité dont approchent seuls les opéras à leur minute extrême d'affectation » et Pierre Mercadier « entraîné dans les gestes obligatoires de l'enterrement, [s'y sent] pareil aux figurants de l'opéra ». Dans *Aurélien*, la musique constitue l'un des éléments du « paradis artificiel » que se construit le personnage éponyme, au même titre que « les femmes, [...] les liqueurs [et] les lumières » (p. 481).

De fait, on pourrait trouver une explication à cette proximité entre monde artificiel et monde musical dans *La Mise à mort*, où le narrateur affirme, p. 359, « l'opéra lui-même est devenu une forme conventionnelle de l'art ». Or, les règles de la convention sont toujours faites pour être déjouées par les « maîtres de l'impériale », « ceux qui connaissent les mécanismes du monstre et qui jouent à y tripoter »<sup>62</sup>. Une cantatrice comme la Malibran (Marie Garcia, 1808-1836), doit ainsi « tenir compte du goût régnant » de l'époque, mais elle triomphe « de tout ce qu'elle ajoutait au chant écrit »<sup>63</sup>. Il y a donc en réalité deux musiques : celle qui relève de l'artifice et celle qui dépasse l'artifice pour devenir art. Cette sublimation musicale intervient par exemple dans *Les Voyageurs de l'impériale*, lorsque Pascal Mercadier, le fils de Pierre, alors qu'il est dans son bain, entend pour la première fois Yvonne au piano, p. 141 :

---

<sup>62</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 675.

<sup>63</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, op. cit., p. 363.

« un air déchirant, un air poignant, amer, qui se prend dans lui-même comme une fille qui marcherait dans ses trop longs cheveux [...] Les mains qui le jouent là-bas, dans la grande pièce au-dessus du perron, sur le piano incrusté de bronze, sont encore malhabiles [...] qui sait, pour les mains, là-bas, tout cela n'est question que de doubles croches, mais ici, c'est le cœur, et le monde, et le printemps, et l'été, les songes, l'angoisse, les femmes inconnues, qui sont en jeu »

La musique interprétée par Yvonne, perçue par le jeune Pascal, se transforme en songe alors qu'elle n'est au départ qu'un exercice, une « question de double croches » et ouvre sur des significations multiples aux yeux du garçon, sur un monde onirique et intérieur. Plus tard, quand Yvonne entre au conservatoire et qu'elle rencontre à nouveau Pascal, c'est encore une sublimation, cette fois-ci par l'amour, qui se produit : elle parvient à donner plus de profondeur à son art par le biais indirect de Pascal. Le travail et l'amour élèvent ainsi une pratique contrainte à l'art d'une musique sublimée :

« elle sut pourquoi elle avait peiné tant d'heures à faire dire au piano ce qui est inexprimable par les lèvres, elle se mit à jouer avec une sorte d'inspiration qui frappait d'étonnement ses professeurs. » (pp. 604-605)

Cet état d'enthousiasme d'Yvonne rappelle la « théorie des fureurs » de Platon, où l'amour, au même titre que le vin, le délire mystique et la poésie, permettent à l'artiste de créer. On pourrait également l'associer à la sublimation au sens freudien, qui voit dans l'art un moyen de dévier des pulsions qui sont alors transformées et libérées par l'activité musicale. L'artifice se transcende en art, et n'est-ce pas ce que fait Louis Aragon lui-même, en tant que romancier réaliste ? Il prend appui sur une réalité factuelle tout en l'élevant. L'écrivain affirme en effet que « le roman est à (son) sens un langage qui ne dit pas seulement ce qu'il dit , mais autre

chose encore *au-delà*. »<sup>64</sup>. C'est dans cet « *au-delà* » que se traduit ce que Zola déjà nommait le « tempérament » de l'auteur, mais aussi une connaissance élargie du réel.

Néanmoins, la musique, artifice et art, pose problème face aux circonstances historiques, notamment après la Seconde Guerre Mondiale :

« Chanter dans les cours...mais quoi ? N'importe. Toute chanson française maintenant, c'est comme tricher. Tu te rappelles à Nice? Michel Emer, oui, le répertoire de Piaf, comme on entendait ça : *La fille de joie est triste...* »<sup>65</sup>

Le chant semble bien dérisoire, face à l'Histoire. Pendant la Guerre 1939-1945, Aragon séjourna à Nice et la chanson citée fait référence aux premières lignes de *L'accordéoniste* composée par Michel Emer alors qu'il était mobilisé, pour Edith Piaf en 1940. Or, cette chanson relate la mort à la guerre de l'accordéoniste et la douleur de son amante, la « fille de joie », est telle que la chanson s'achève sur un cri « arrêtez la musique ! ». Se pose alors une question qu'on retrouve concernant la poésie avec Adorno « la poésie après Auschwitz est-elle encore possible ? »

Ainsi, les musiciens intégrés dans les univers réalistes des romans constituent des types qui renseignent aussi sur le romancier réaliste et montrent l'insistance d'Aragon à placer l'artiste ancré dans la réalité, bien loin des nuées. Malgré tout, ce musicien réaliste arrive à se jouer du monde réglé, et les maîtres-chanteurs réussissent à frauder. Les mondes musicaux transposent alors la prouesse mais aussi les limites du champ d'action de l'écrivain réaliste face à l'Histoire.

---

<sup>64</sup> Louis Aragon, cité par Valère Staraselski, *Aragon l'inclassable, essai littéraire, Lire Aragon à partir de La Mise à Mort et Théâtre / Roman*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », p. 227.

<sup>65</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort, op. cit.*, p. 67.

Dans ce premier chapitre, nous avons donc pu observer comment la musique peut donner du sens à l'ensemble du roman réaliste. Elle permet en effet de restituer une atmosphère, de classer les personnages selon un certain temps et même de montrer les bouleversements au cœur des époques décrites dans les romans. Dans une certaine mesure, la musique en tant qu'art liminal de la littérature, renseigne également sur le romancier réaliste et son art. Cet usage de la musique comme outil, base de donnée référentielle et réaliste ne pose pas, à premier abord, de problème : c'est la musique qui dit le monde réel. Mais la réciproque est moins évidente. Est-il en effet possible de dire la musique dans un monde purement réel, comment exprimer un art sans mots ni représentation?

## CHAPITRE II.

# DIRE LA MUSIQUE : UN ABSOLU HORS D'ATTEINTE

---

L'intérêt pour la musique va croissant dans l'œuvre d'Aragon, et il découle probablement d'une « volonté d'élargir le champ littéraire », comme l'indique Pierre Daix, lorsqu'il évoque les débuts de la revue *Sons, Idées, Couleurs (SIC)*<sup>66</sup>, en 1916. En intégrant des références musicales dans ses romans, l'auteur tente d'abord de définir le réel dans sa complexité. Mais comment définir la musique complexe dans le réel ? C'est là une des grandes problématiques à laquelle se heurtent aussi d'autres écrivains tels que Marcel Proust lorsqu'il évoque la célèbre « phrase » de la Sonate de Vinteuil, aimée de Swann, dans *La Recherche du temps perdu*. Il s'agira d'observer comment le romancier réaliste tente de délimiter, et donc de définir la musique dans le cadre contraint du roman.

Aragon, en premier lieu, ne masque pas les difficultés qui apparaissent lorsqu'il souhaite dire la musique. Après avoir constaté son échec, il tente de définir la musique dans l'union des contradictions, voire la pluralité. Mais ce n'est qu'une fuite en avant, qui ouvre la musique sur l'infini au lieu de la cerner. Néanmoins, l'auteur ne cesse de vouloir la définir, volonté particulièrement marquée dans *La Mise à mort*, puisque le roman ne cesse de tourner autour de Fougère et de son chant.

En parallèle, l'impossible définition de la musique hors de l'infini mène vers une certaine mythification. La musique entre ainsi dans la sphère du sacré. C'est un Grand Tout, un au-delà du réel éminemment fascinant pour son auditeur, le plus souvent masculin. Cette

---

<sup>66</sup> Pierre Daix, *Aragon une vie à changer*, Paris, Flammarion, 1994, Partie I, chap. III,2.

sacralisation de la musique va de pair avec l'idéalisation de la femme aimée, de sorte que la femme devient musique et réciproquement, la musique se fait femme. Néanmoins, il apparaît également que ce pouvoir octroyé à la musique et à la femme crée un déséquilibre entre les deux protagonistes du couple.

Ce ravissement peut en effet devenir enfermement pour l'auditeur. Affaibli par la voix du chanteur, il est particulièrement malléable, et son sens critique ne peut plus lui faire prendre une certaine distance vis à vis du chant. La musique, en ouvrant sur un autre espace, peut ainsi être génératrice de jalousie, d'oubli du monde ou « personnage » de la fatalité.

### A. La musique ou l'essai de définir l'indéfinissable

« Le chant dessine la limite, l'impossible du langage. »<sup>67</sup>, affirme Nathalie Piégay-Gros lorsqu'elle entreprend d'étudier « Le Modèle musical de la prose ». En effet, le langage ne réussit jamais totalement à investir le champ du son et de la musique, dans la mesure où ils constituent deux médiums artistiques différents. Définir la musique pose problème car la situation d'énonciation risque d'être rompue et la définition dans l'union des contraires n'est pas efficace. C'est sur ce constat d'échec que se fonde néanmoins une irrépressible volonté de définir malgré tout.

---

<sup>67</sup> Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon, op. cit.*, chap. III, pp. 35-59.

## 1. Un constat d'échec : une impossible définition

*« il n'y eut jamais entreprise plus difficile ; le langage musical est ingrat et insolite ; à chaque instant les mots vont me manquer ; et quand j'aurai le bonheur d'en trouver pour exprimer ma pensée, ils présenteraient un sens peu clair pour l'esprit du lecteur... »<sup>68</sup>*

La difficulté de dire la musique n'est pas uniquement relative à l'œuvre d'Aragon, puisque c'est Stendhal qui constate l'insuffisance du langage pour traduire la musique sans aboutir à un non-sens. Le romancier réaliste se trouve face à un double échec : d'abord, l'impuissance à traduire les sons et l'émotion qu'ils produisent en mots, mais également l'impossibilité à dire la musique en termes « transparents » dans un roman réaliste. Daniel Bougnoux remarque d'ailleurs le paradoxe au cœur de la notion de « réalisme musical »<sup>69</sup>, dans la mesure où, selon lui, la musique tire vers l'irréel et l'imaginaire. Néanmoins, Aragon semble vouloir nous montrer la faille de l'écriture.

Dire la musique pose d'abord un problème dans la situation d'énonciation parce que le destinataire et le destinataire ne sont pas « sur la même longueur d'onde ». L'exemple d'Aurélien est particulièrement frappant. Lorsque le personnage éponyme tente d'expliquer à Mary de Perseval, qui visite sa garçonnière au cœur de l'île Saint-Louis, en quoi réside le trouble et le chant fascinant de la Seine, elle lui intime l'ordre de se taire (p. 97). Aurélien essaye à nouveau d'aborder un sujet similaire (la Seine) auprès de Decoeur, mais son interlocuteur procède à peu près de la même manière, mais en usant de la boutade « Un grand bébé ! » (p. 113). On discerne plusieurs explications à cette incompréhension, ou à ce refus d'écouter du destinataire.

---

<sup>68</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, op. cit., p. 359.

<sup>69</sup> Daniel Bougnoux, *Le Vocabulaire d'Aragon*, Paris, Ellipses, « Vocabulaire des écrivains », 2001, p. 19.

La première, c'est que le message délivré par le destinataire Aurélien ne fait pas référence à un contexte commun aux deux locuteurs : le docteur Decoeur et Mary de Perseval (même si elle assiste au spectacle de cette Seine à la fenêtre de l'appartement d'Aurélien) ne peuvent pas comprendre l'importance que revêt le chant de la Seine dans la vie d'Aurélien. Mary et Decoeur ne sont en effet que des relations de passage pour Aurélien, et ils n'ont pas le même parcours (la guerre) pour leur permettre de comprendre les hantises du personnage.

La deuxième, c'est qu'il n'y a plus véritablement de contact qui se produit entre le destinataire et le destinataire, et Aurélien soliloque plus qu'il n'échange avec ses interlocuteurs. Mary de Perseval a du moins cette impression lorsqu'elle ressent qu'« il était parti si loin d'elle, dans la nuit tombée, complètement tombée, que Mme de Perseval en eut presque l'envie de pleurer. » (p. 98). De même, la musique contenue dans le mot « Bérénice » pour Aurélien résume « tant de choses informulables »<sup>70</sup>, mais ne se transmet plus à son interlocutrice, de laquelle la vie les a séparés, dans l'épilogue. Le contact n'est plus possible. De même, si Paulette et Pierre Mercadier évoluent dans un contexte commun au cours de la première partie des *Voyageurs de l'impériale*, la haine de la musique de Paulette ne permet même pas à Pierre de partager avec elle son expérience musicale et d'exprimer son ressenti. Leurs goûts trop éloignés suppriment toute possibilité d'échange.

Enfin, troisième explication à l'échec de la situation d'énonciation, le code employé par Aurélien n'est pas compréhensible pour ses destinataires. Il est vrai que le protagoniste s'exprime toujours en français, langue commune avec ses interlocuteurs, mais il éprouve des difficultés à exprimer ce qu'il souhaite dire. En effet, on remarque une forte présence de ponctuation suspensive, ainsi que la répétition anaphorique du pronom indéfini « ça » p. 97 :

---

<sup>70</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 667.

« Ça bouleverse ma façon de regarder ce qui n'a jamais pu tout à fait me devenir familier... ça change si terriblement avec les heures et les saisons... et ça chante une chanson toujours la même ».

Or, cet échec de la situation d'énonciation est aussi un problème qui se pose pour le romancier lorsqu'il veut dire la musique à un lecteur ordinaire, ou même à sa principale destinataire Fougère pour *La Mise à mort*. Le contexte entre romancier et lecteur peut être inexistant, et donc les références musicales employées par l'auteur inefficaces à évoquer un souvenir chez le lecteur. De même, le contact s'effectue sur un autre plan et dépend principalement du lecteur, qui accepte ou refuse de lire l'œuvre de l'auteur. C'est le code qui est le plus problématique pour exprimer la musique : le langage est incompetent.

La musique relève en effet de l'indicible. Lorsque Fougère demande à Alfred comment il a trouvé le chant, lui n'a « pas un mot à dire » (p. 39). Et quand les mots tentent de restituer ce qu'est la musique, dans les « trois contes de la chemise rouge », le narrateur prévient encore le lecteur du manque de clarté susceptible de persister après lecture, sur un ton humoristique (« rien ne peut être clair avant la lecture de ces histoires. Pas sûr, entre nous, que cela le devienne après. » p. 276). Ce ton de boutade est repris dans le conte « Œdipe », où le narrateur dit « dzing parce que le français ne sait pas imiter le téléphone » (p. 425). Il met en évidence l'incapacité de la langue française à traduire le son, excepté par des onomatopées artificielles. Même le langage musical n'apporte aucune information supplémentaire permettant de définir le chant. Alfred s'insurge en effet contre l'insuffisance du « jargon » musical, et explique qu'« il ne suffit pas de savoir placer sa voix, d'avoir une voix, le sens musical, du goût, de l'expression. Fichez-moi la paix. Quand elle chante, elle me déchire. »<sup>71</sup>. La « gymnastique vocale » (p. 395) est par conséquent insuffisante pour exprimer réellement

---

<sup>71</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, op. cit., p. 121.

la musique de Fougère. En effet, le chant que souhaite définir Aragon n'est pas de l'ordre de l'automatique et du technique, mais plutôt de l'humain, de l'« âme » de la chanteuse. En outre, il intervient directement sur le sujet Alfred qui se dédouble (voire se multiplie à l'infini). Il arrive également fréquemment que le narrateur, prenant du recul sur ce qui est raconté, affirme l'impossibilité de dire, à travers de nombreuses interrogations ou exclamations. C'est le cas notamment lorsqu'il souhaite définir l'art de Fougère, p. 38 et qu'il se pose la question « Est-ce que je sais ? ». Cette interrogation aboutit à un constat d'échec (« Ah, ceci dépasse l'entendement ») avant une nouvelle affirmation de cet échec (« Qu'est-ce que je dis ? ce sont là des choses insensées. »). Il y a donc un écart entre la perception musicale du sujet et ce qu'il est capable d'en restituer à l'écrit. C'est ce qui invite Fougère à n'accorder aucun intérêt à la transposition musicale dans l'écriture, puisqu'elle voit dans les discothèques le véritable moyen de « comparer les voix, le génie, la technique et *l'âme* » (p. 361) alors que les artistes du passé, malgré les portraits musicaux qu'en fait Stendhal (la Malibran), sont définitivement perdus pour ceux qui ne sont pas leurs contemporains. Le romancier n'aboutit donc jamais qu'à cet échec de l'écriture parce qu'il n'écrit que des « œuvres de langage », alors que le chant est substance.

Pour ce qui est du contact et du contexte entre le lecteur et le narrateur, Aragon fait plus rarement référence à la distance qui sépare les interlocuteurs. Néanmoins, la notion d'élite, « d'happy few » chère à Stendhal apparaît également : comprendre la musique ne serait accessible qu'à certains élus, alors que l'ignorance est généralisée. En effet, le narrateur, s'adressant au lecteur, ne déclare-t-il pas que :

« peut-être ne l'entendez-vous pas, comme ces gens pour qui une certaine sorte de bruit s'appelle indifféremment musique [...] Des pays entiers ignorent ce que c'est, la musique. Des siècles l'ont

confinée à des limites qui paraîtraient misérables. Et ni la chronologie ni la géographie encore n'expliquent qu'elle soit perceptible à votre voisin quand vous y êtes sourd » (p. 356) ?

Ressentir la musique s'avère donc totalement subjectif, et le narrateur de conclure, « le mystère n'est pas à tous sensible », p. 357.

La tâche s'annonce rude pour l'écrivain qui souhaite dire la musique, lui qui n'a à sa disposition qu'un « chaudron fêlé », le langage bien imparfait pour restituer les charmes du chant. La rupture de la situation d'énonciation est en jeu, et le manque de clarté pourrait conduire au non-sens. Le lecteur ignorant peut aussi faire échouer l'entreprise du romancier. On observe néanmoins des tentatives de définir la musique dans la contradiction fusionnée.

## 2. Une possibilité de définition : l'union des contraires ?

C'est dans le manque de clarté de la contradiction que la musique se définit, semble-t-il, le mieux. Mais est-ce bien une définition ?

La musique se définirait en effet dans un entre-deux, et c'est ce que tente d'expliquer le personnage de Blanche Pailleron, lorsqu'elle justifie son besoin de romance à Pierre Mercadier. « On a brusquement un besoin de romance... un besoin de quelque chose en soi qui chante... de quelque chose pour ne plus penser... de quelque chose à quoi penser » (p. 314). La contradiction est prégnante dans les deux dernières expressions anaphoriques où sont réemployés exactement les mêmes mots. Certes, la définition n'est pas complète, comme l'indique la locution indéfinie « quelque chose ». Dans *Aurélien*, c'est une contradiction similaire qui définit la chanson, à la fin du chapitre XV, alors qu'Aurélien est à la recherche de la spécificité du chant constitutif de Bérénice. La réflexion du jeune homme s'achève en même temps que le chapitre, sur « Une brûlure. Une présence. Une absence. Les deux à la

fois. Une chanson. » (pp. 144-145). La juxtaposition des deux termes antonymes semble se résoudre en un seul terme, celui de chanson. Là encore, on constate cependant que les articles indéfinis nous éloignent d'une véritable définition. C'est encore dans la contradiction que s'affirme la musique dans le « Carnaval » de *La Mise à mort*, où elle est décrite comme une « méditation [...] de la logique et du délire, [qui] donne sens à l'insensé » (p. 286) et comme un « révélateur et un écran » (p. 506).

Néanmoins, si l'union d'éléments contraires est séduisante, introduit-elle réellement une définition de ce qu'est la musique, dans la mesure où elle n'exclut pas les contraires ? En effet, le narrateur ne cerne pas ce qu'est la musique mais il ouvre sur une infinité de définitions : la musique est tout et son contraire. Lorsque Alfred tente d'expliquer l'enchantement qu'il ressent à écouter Fougère, il procède ainsi par accumulation de propositions :

« il s'agit d'une flamme comme un flacon de parfum renversé, il s'agit d'un bonheur enfin que je ne sais quelle absence rend plus sensible, il s'agit d'un malheur sans mesure et qui ne se contient que pour grandir...[...] il s'agit toujours d'une femme au minuit d'elle-même, tout est femme dans ce qui tremble et perpétue cette voix... » (p. 38)

La musique nous apparaît donc plurielle et contradictoire, bonheur et malheur. La contradiction y coexiste toujours. Ceci implique aussi que la musique peut tout dire : elle est à la fois l'un et l'autre, l'amour comme la fin de l'amour, la femme charmante comme ce qu'elle chante... Mais étendre la définition de la musique à un champ illimité pose aussi problème, dans la mesure où à force de vouloir tout dire, la musique perd de son sens. Elle devient un grand « fourre-tout » poreux notamment à la grande thématique de l'amour dans l'œuvre d'Aragon, relégué souvent à l'état de « réseau poétique », voire de l'ordre du cliché,

comme le terme « romance », qui perd de son sens initial pour signifier généralement l'« amour ».

C'est donc encore une fois à un échec qu'aboutit la définition de la musique, décidément loin d'être « aux mots réductible »<sup>72</sup>. Aragon s'attache à la cerner dans l'union des contraires, mais ce n'est pas véritablement une définition, puisque cette ambiguïté ouvre la musique à un illimité de sens différents. La musique pourrait donc tout dire mais aussi perdre tout sens pour être placée à un niveau secondaire. Malgré tout, la volonté de définir la musique reste forte dans l'œuvre, même si elle n'aboutit pas à une définition exhaustive.

### 3. La volonté affirmée de définir

D'échecs en échecs, d'un roman à l'autre, Aragon s'essaye de plus en plus à définir la musique. Dans un premier temps, on peut d'ores et déjà constater que cette problématique n'entre pas dans les fonctions du personnage de Pierre Mercadier, qui profite uniquement des interprétations au piano de Georges Meyer sans jamais s'intéresser à définir ce qu'est la musique, puisqu'il n'a pas d'interlocuteur compétent à sa disposition et que Georges Meyer est avant tout un compagnon silencieux. La musique que perçoit Pierre Mercadier est reléguée à l'intériorité du protagoniste ; elle appartient à l'individu, le cloisonne dans un monde apolitique et en ce sens, elle ne nécessite pas d'être définie par l'esthète, la question ne se pose même pas pour le protagoniste.

En revanche, la donne n'est plus la même dans *Aurélien*. Il y a chez le personnage d'Aurélien une volonté d'extérioriser par la parole ce qu'est le trouble qui lui est propre et le chant qui le hante. Nous avons déjà pu l'observer (p. 97) : lorsque Mary de Perseval rompt sciemment la situation d'énonciation par son injonction, il ne cesse de tenter d'exprimer son

---

<sup>72</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, op. cit., p. 357.

trouble, même s'il lui faut pour cela perdre contact avec Mary et soliloquer. C'est en quelque sorte un moment de « dérive » dans le discours d'Aurélien, si on considère la définition d'Emmanuelle Cordenod-Roiron comme un « effet d'incontrôlé » qui « trouble le partage entre sujet et hors-sujet »<sup>73</sup>. Aurélien ne contrôle pas son discours, et Mary de Perseval est étonnée de sortir du discours conventionnel qu'un homme tient à sa maîtresse, si peu « *matter of fact* »<sup>74</sup>. Mais Aurélien ne décrit pas seulement la musique qui le hante, il essaye aussi de distinguer le chant de Bérénice. En effet, Bérénice devient pour lui un sujet de réflexion, dans la mesure où il ne parvient pas à définir « ce qui chante en elle ». La certitude de l'existence de ce chant fait qu'il s'attache à vouloir le décrire, sans véritablement y parvenir par le langage, puisque c'est le narrateur omniscient qui intervient pour expliquer sa démarche. « Il est pourtant sûr qu'il y a quelque chose qui chante en elle. Quoi ? Ah dame ! Quelque chose qui chante comme son nom ». L'interrogative suivie de l'interjection marquent encore une fois l'échec à définir ce qui fait le *carmen*<sup>75</sup> (le chant et le charme) de Bérénice. Aurélien parvient néanmoins à trouver un succédané de définition par la comparaison à son nom.

Dans *La Mise à mort*, qui est plus nettement roman du chant, cette tentative de rapprochement constant d'une définition du chant (et de Fougère par la même occasion, femme-musique comme nous le verrons en II, B), sans jamais réussir totalement, sera encore une fois explorée. En effet, Aragon essaye plusieurs stratagèmes pour réussir à cerner la musique dans son roman. En premier lieu, *La Mise à mort* constitue à certains égards un roman pédagogique d'une notion que le maître-auteur a des difficultés à transmettre à ses élèves-lecteurs. Le narrateur fait souvent appel à la complicité du lecteur, et le place dans un

---

<sup>73</sup> Emmanuelle Cordenod-Roiron, « La Dérive de l'écriture d'Aragon dans *Les Lettres Françaises* (1958-1972) », séminaire Aragon ITEM 28 avril 2009, p. 2 et p 6.

Disponible sur : [http://www.item.ens.fr/docannexe/file/533794/CORDENOD\\_DERIVE.pdf](http://www.item.ens.fr/docannexe/file/533794/CORDENOD_DERIVE.pdf)

<sup>74</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>75</sup> Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « Ce qui chante dans *Aurélien* », *op. cit.*, p. 91.

contexte similaire au sien, de sorte qu'il s'établit un contact entre les deux interlocuteurs. « Vous ne les avez jamais entendus ? » demande-t-il avant de continuer la conversation fictive avec le lecteur, en ajoutant « ses disques, oui »<sup>76</sup>. Cette question sous-entend que le narrateur et le lecteur ont tous deux écouté la musique de Fougère, affirmation qui est en réalité faussée, puisque son chant n'existe que dans la fiction. La perspective pédagogique de l'ouvrage est particulièrement frappante dans « Le miroir de Venise », première division du roman. Le narrateur tente de ne pas perdre le lecteur, lui intime l'ordre de comprendre (p. 12 et p. 20), lui demande s'il « [entre] bien dans ce qu'[il dit] » (p. 19)... En parallèle à cette volonté de ne pas perdre le lecteur, le narrateur utilise également les procédés pédagogiques de la répétition, de la reformulation et de la comparaison. Si l'on étudie par exemple la définition du chant par l'âme, on constate que, p. 15, le narrateur affirme qu'« il faudrait trouver le moyen de saisir *l'âme* dans la voix. », évoque « l'articulation de l'âme sur la musique », p. 40, avant de réaffirmer : « quand elle chante, c'est l'âme qu'on entend » (p. 118). Le dédoublement ou le déchirement, voire la mort occasionnés par la musique sur le sujet Alfred-Anthoine sont également des éléments récurrents (p. 19 : « quand Fougère chante, je tombe toujours, elle me déchire », et p. 38 « Elle chante et j'ai cessé d'être, pour ne faire que la suivre. »). Le lecteur a ainsi parfois l'impression de tourner en rond autour de la notion de chant, d'en faire, en quelque sorte, « le tour de la question ». Quant à la comparaison, elle est également utilisée pour exprimer plus clairement ce qu'est la musique, notamment celle qui rapproche musicien et écrivain, p. 16, où Fougère est comparée à Colette, pour leur facilité et leur rapidité à construire un monde dans le roman comme dans le chant. En outre, pour expliquer la musique, le processus et les mutations qu'elle provoque sur son auditeur, des apologues ou de petites histoires font leur apparition au cours du récit-cadre (dont les personnages principaux

---

<sup>76</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, op. cit., p. 15.

sont Fougère-Ingeborg d'Usher, Alfred et Anthoine). L'apologue du boxeur (p. 80), « l'histoire violente et magnifique » de La Malibran (p. 369) ou les trois contes d'Anthoine tentent aussi de cerner la musique. Le deuxième « conte de la chemise rouge », intitulé « Carnaval », relève d'ailleurs d'une expérience musicale d'Anthoine, qui l'écrit simultanément à l'écoute de l'œuvre de Schumann. On retrouve donc dans *La Mise à mort* une volonté pédagogique de définir la musique à travers une multiplication de points de vue, de miroirs et un grand nombre de personnages tous fixés vers Fougère.

Face à l'échec à définir la musique, le narrateur ou le personnage essayent toujours d'en dire plus, de dépasser l'indicible. Ils réussissent ainsi à dire imparfaitement la musique, ou à n'en donner qu'une approche partielle. Cette impossibilité à définir toujours combattue va de pair avec une sacralisation de la musique.

## B. La musique déifiée

« Il n'y a pas de différence de la prière et du chant »<sup>77</sup>, remarque Aragon dans les *Entretiens avec Francis Crémieux*, concernant *Le fou d'Elsa*. Cette affirmation peut également se justifier pour *Les Voyageurs de l'impériale*, *Aurélien* et *La Mise à mort* et correspond par ailleurs à la définition de la musique selon Adorno. Michèle Finck explique que ce dernier :

---

<sup>77</sup> Francis Crémieux, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard nrf, 1964, p. 62.

« insiste sur la consubstantialité de la musique et de la religion et identifie la musique à "la tentative humaine, si vaine soit-elle, d'énoncer le Nom lui-même, au lieu de communiquer des significations" »<sup>78</sup>

L'insertion de la musique dans le roman relève du sacré, et surgit dans des moments proches de ceux de la révélation ou du miracle, où la musique-femme apparaît à l'homme. L'impossible possession de la musique, comme de la femme, place le personnage dans une position d'inférieur passif et soumis, qui se manifeste souvent par un handicap, en même temps qu'une hypersensibilité au chant. La musique devient ainsi, en parallèle avec la femme, un personnage idéalisé.

### 1. La révélation

Il semblerait en effet que l'avènement de certains personnages par la voix ou le chant n'aille pas sans une certaine élévation vers le sacré, en corrélation avec l'idéalisation de la femme. Soudainement, la musique installe une atmosphère souvent nocturne et ouvre sur l'inconnu féminin.

En premier lieu, c'est la soudaineté de l'élément sonore dans le récit qui surprend le personnage-auditeur. L'entrée de la musique crée nécessairement un choc, dans la mesure où elle rompt brusquement avec le silence initial. Des locutions exprimant la soudaineté sont fréquemment utilisées lorsqu'une voix ou une musique s'installe sur le devant de la scène diégétique. Dans *Les Voyageurs*, alors que Pascal Mercadier est dans son bain, il entend, « tout d'un coup par la fenêtre, une musique [qui] vient avec l'air du matin. »(p. 141). Durant la dernière soirée de l'épilogue, lors des retrouvailles entre Aurélien et Bérénice, c'est aussi

---

<sup>78</sup> Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, essai de poétique du son, op. cit., p. 11.

« tout d'un coup » que survient la musique du piano (p. 684). Quant à Pierre Houdry, personnage du « Carnaval », il entend le chant de Bettina Knipperlé pour la première fois dans des circonstances similaires à celles de Pascal, « soudain par la fenêtre ouverte » (p. 289). L'incursion impromptue de la musique apparaît presque de l'ordre du miracle spontané et inattendu<sup>79</sup>. Dans le cours de la narration, elle devient parfois l'équivalent d'un coup de théâtre ; il y a d'ailleurs une certaine théâtralité dans l'interruption sonore. La musique jouée par Yvonne Berger est introduite par le présentatif « voici », de sorte qu'elle intervient presque comme un personnage<sup>80</sup>. Plus nettement, lorsque Rose Melrose, comédienne réputée, entre dans le salon de Mary de Perseval, après son corps, c'est « sa voix [qui] fit son entrée », alors que l'instant d'avant, « elle était encore tout silence ». Cette soudaine révélation vocale va de pair avec une description du corps de la femme déifié, comme d'une nouvelle Vénus anadyomène, puisqu'elle est comparée à « l'air de la mer » et que l'adjectif mélioratif « belle » est insuffisant pour la définir (pp. 69-70).

De plus, la musique de la Seine intervient « tout d'un coup », simultanément avec la plongée dans une nuit totale (p. 96 d'*Aurélien* : « tout d'un coup, tout s'éteignit, la ville devint épaisse, et dans la nuit battit comme un cœur. »). La musique s'associe donc aussi à un moment particulier, qui n'est pas celui de la vie active, mais celui de la nuit, faisant perdre toute notion claire d'espace. La nuit constitue un seuil à l'entrée dans un monde fantastique, puisque c'est elle qui est personnifiée, de sorte qu'elle « bat comme un cœur ». Néanmoins, le Lulli's, lieu emblématique du noctambule, n'est pas vraiment associé à la nuit, du fait de la foule de personnages qui s'y rencontrent, de la lumière, même si quelquefois on y retrouve

---

<sup>79</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, op. cit., p. 37 « quand on ne croit plus que ce soit possible, voilà que le chant lui monte, qu'il fleurit à la lèvre, et sa bouche est comme un baiser »

<sup>80</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 144 : « Voici venir du château une petite bouffée de Schumann »

cette atmosphère, avec l'« éclairage quasi-nocturne »<sup>81</sup> de la valse anglaise notamment. Dans *La Mise à mort* subsiste toujours la surprise de la musique, mais là encore elle se joint aux nuits baltiques<sup>82</sup>. La musique participe d'une atmosphère nocturne, opaque, où les sens sont en éveil, en particulier l'audition. Dans *Les Voyageurs*, quand le piano s'arrête de jouer, alors que Pascal et Marie d'Ambérieux sont en train de discuter dans le pavillon de tante Eulalie, le narrateur mentionne également que « la nuit était devenue tout à fait noire » (p. 241), de sorte qu'on a l'impression que c'est le piano qui a fait tomber la nuit sur la scène.

Or, si l'atmosphère sombre convient à la musique, la femme inconnue (le plus souvent), cet obscur « continent noir », selon la formule de Freud, est elle aussi, dans un premier temps, précédée par sa voix. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, l'espace inconnu du marais est d'ailleurs féminisé, en même temps qu'il devient sacré et qu'une musique, celle de la pluie, s'y fait entendre :

« Boniface se sentit soudain entré dans l'intimité d'une femme. Il y avait entre la nature et lui un rapport de complicité qu'il éprouvait confusément. Elle lui aurait tout permis, et il ne se sentit point gêné avec elle.[...]cela sentait un mélange de choses précieuses [...] La pluie chante dans la montagne, Boniface va mourir » (pp. 260-263)

Le marais inconnu devient le lieu du culte féminin, puisque Boniface embrasse la terre, puis s'offre lui-même en sacrifice, en s'y plongeant totalement. Il y a une certaine porosité entre différents termes : tout ce qui est inconnu est féminin, et la musique, dans la mesure où elle ne peut pas être définie, est idéale pour désigner la femme et le sacré, le sacré étant pour l'écrivain ce qui n'est pas réductible à une définition et tend vers l'infini. De même, la femme aimée est souvent d'abord inconnue, et elle appartient à un monde musical. Le jeune Pascal

---

<sup>81</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>82</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 46 : « tout à coup la nuit baltique, les reflets d'une chanson »

Mercadier, alors qu'il connaît Yvonne et Suzanne, ne connaît pas la pianiste, à qui il aurait souhaité offrir un bouquet de fleur des champs, sans succès (p. 144). Il suppose d'abord que c'est Suzanne Pailleron, plus aisée que son amie. Pourtant, lorsqu'il découvre qu'Yvonne joue du Chopin, revenu de sa « stupeur », il se fait aussitôt plus entreprenant dans ses caresses (p. 174), comme si la musique cristallisait l'amour du protagoniste pour Yvonne. L'amour des personnages masculins pour Fougère passe également toujours par une adoration de son chant, pour Anthoine, Alfred ou Christian. Quand une femme s'adresse à un homme, c'est d'abord par sa voix qu'elle est perçue. La voix est métonymique de la femme : dans *Aurélien*, au premier abord, le protagoniste n'aime rien de Bérénice excepté sa voix (p. 33). Or, cet amour premier de la voix va s'étendre à la femme tout entière au fil du roman. On remarque que dans cette œuvre du « Monde Réel », plusieurs femmes font ainsi leur entrée par la voix. C'est le cas de Rose Melrose, que nous avons déjà cité, mais aussi de Mary de Perseval, dont la « voix [...] tombait de la galerie, en haut, derrière [Aurélien] » (p. 56). La voix annonce, précède l'arrivée de la femme. La rencontre de Pierre Mercadier et Francesca Bianchi, comme celle de Reine, s'effectue selon ce même *modus operandi*. Avant de voir la jeune vénitienne, le protagoniste entend « une voix, fraîche et basse, singulièrement timbrée, [qui] s'élève et fait pleuvoir sur les assaillants une incroyable quantité de mots comme des éclats de verre » (p. 379). De la même façon, Reine, lorsqu'elle parle pour la première fois à Pierre Mercadier, est « une voix profonde et prenante, une voix qui atteint en lui l'homme » (p. 425). Ces deux personnages féminins apparus dans la partie transitoire du roman, « Deux mesures pour rien », conservent une part d'irréel, du fait de leur apparition d'abord sonore, comme des hallucinations auditives. Cette interprétation est d'ailleurs confortée par l'heureux hasard de l'apparition de Reine aux côtés de Pierre Mercadier, Reine qui est d'abord une « femme inconnue », et, selon toute vraisemblance, ne laisse pas Pierre indifférent (pp. 424-425). Dans

*La Mise à mort*, la voix de Bettina Knipperlé est aussi associée une « troublante » coïncidence, la rencontre avec Pierre Houdry s'étant faite dans un train, et la probabilité pour qu'ils se revoient par la suite est dès lors infime. Néanmoins, Pierre Houdry reconnaît la voix de la jeune femme :

« la voix me parvint, une voix pourtant inconnue, mais je ne pouvais douter, malgré l'in vraisemblance que ce fût la sienne, la voix de ma voyageuse avec son carton à musique, et je jetai bas l'édredon plié en deux, la couette qui faisait toute la literie, pour voir où j'étais, qui chantait, de quoi ce monde inventé pouvait diable avoir l'air. »

la scène paraît d'autant plus irréaliste que Pierre Houdry est tout juste sorti du lit, et le rêve semble se perpétuer dans cette voix, qui ouvre sur un « monde inventé ». La voix du personnage féminin permet le passage de la frontière entre monde réel et irréel.

Si le personnage féminin est rarement idéalisé physiquement, son entrée ressemble à une révélation parfois théâtrale, à travers sa voix, son chant ou sa musique, qui conduit bien souvent l'auditeur à une adhésion complète (un amour fou). La musique intervient de manière soudaine, souvent dans une atmosphère spécifiquement nocturne. Cette obscurité est à l'image de la femme, elle aussi d'abord inconnue, précédée par sa voix comme une hallucination auditive qui ouvre vers un monde irréel. Or, l'homme cherche toujours à posséder la femme qui lui échappe comme l'auteur veut posséder la musique dans ses mots : une relation dissymétrique s'ébauche entre l'idéal féminin inaccessible et musical et l'homme en quête de cet idéal.

## 2. Une transposition de la quête musicale : la femme-musique et l'impossible possession

Dans les trois romans, on aboutit toujours plus ou moins à une impossible possession de l'autre, de la femme aimée. Cette perte de possession est semblable dans la musique, puisqu'elle est toujours « au-delà », indéfinissable.

Si la femme prend un tel pouvoir sur l'homme, c'est qu'elle est la détentrice de la musique : la musique est féminisée et la femme devient musique. Cette identification entre femme et musique est particulièrement marquée dans *Aurélien* et *La Mise à mort*, où la place accordée à la femme est plus importante, voire plus complexe, du fait peut-être des circonstances de rédaction<sup>83</sup>. La femme est la matrice de la musique dans *La Mise à mort* : « c'est la musique qui devient Fougère », p. 16, affirmation répétée quand Alfred affirme «cette femme, c'est la musique même » (p. 357). Pour ce qui est d'Hania Routhine, la chanteuse lyrique bafouée par les dadaïstes, elle est « la musique faite femme », p. 119. De même, dans *Aurélien*, lorsque Bérénice danse, « on eût dit qu'elle était la musique, tant elle s'y mariait » (p. 131). La danse est donc considérée comme une union de la femme et de la musique, et le danseur Aurélien se sent inférieur, puisqu'il craint « de ne pas danser assez bien pour elle ». Il semble d'ailleurs que l'homme soit, d'une certaine manière, mis hors-jeu. En effet, c'est « à son danseur », et non à Aurélien en tant qu'homme, que Bérénice s'abandonne en fermant les yeux et en montrant ainsi « son vrai visage » (p. 132). Cette union avec la musique au détriment de l'homme se produit aussi quand danse Rose Melrose, qui

---

<sup>83</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, pp. 17-18. Aragon explique dans la préface d'*Aurélien* qu'en 1943 « Elsa a voulu [le] quitter », en voulant s'impliquer davantage dans la Résistance et qu'elle lui a ainsi « arraché ses lunettes masculines ». En conséquence, la perception du personnage féminin, déjà particulièrement important, évolue encore, pour devenir le personnage central vers lequel se tournent tous les points de vue de *La Mise à mort*.

« demeure lointaine de l'homme et proche du danseur, et par là même semblable à un appel d'air ». Enfin, ce qui rapproche définitivement les femmes de la musique, c'est qu'elles échappent nécessairement aux hommes. Dans *La Mise à mort*, la musique de la radio est d'ailleurs comparée à « une femme qui s'enfuit quand on la croit tenir » (p. 241). Au nombre de ces femmes, Reine de Brécy échappe toujours à Pierre Mercadier, qui malgré tout parvient à lui avouer son amour. Mais il est ainsi relégué au commun des hommes par sa jalousie, comme le constate Reine (p. 445 : « la jalousie rend les hommes si semblables entre eux que c'en est vexant »). Bérénice également ne cesse de fuir entre les doigts d'Aurélien. Quant à Fougère, son nom-même indique qu'on ne peut pas la posséder et qu'elle échappe toujours, puisqu'il n'est pas fixé, et évolue selon les relations plus ou moins proches que le narrateur ou le personnage entretient avec elle, comme l'explique l'incipit. Ingeborg d'Usher semble être son nom en société, Fougère son nom de l'intimité. De même, elle échappe à Alfred et à Christian, et ne fixe son amour que sur une « image » qu'elle a elle-même produite par son chant : Anthoine. Nous avons également déjà pu observer que certaines femmes étaient aussi des êtres sibyllins, annonceurs des bouleversements futurs (Fougère et Reine de Brécy<sup>84</sup>), ce qui les place encore une fois au-dessus de la communauté humaine masculine. Le personnage féminin est donc toujours insaisissable ; c'est une personnification de la musique. La conquête de la femme aboutit d'ailleurs généralement au même échec que la quête d'une définition de la musique.

Face à cette domination féminine, il subsiste toujours chez l'homme une volonté de saisir et de posséder le chant, comme la femme. Dans *Les Voyageurs*, le petit Pascal invite Yvonne à jouer du Chopin pour lui signaler de descendre et il ajoute : « tu sauras que c'est pour moi que tu joues » (p. 205). La musique se transforme en langage performatif entre les

---

<sup>84</sup> Cf. Chapitre I, B, 3.

deux personnages, c'est une sorte de langage secret, dont Yvonne perçoit le « romanesque ». Néanmoins, l'usage du futur à valeur modale, quasiment de l'ordre de l'injonction, à laquelle s'ajoute la construction clivée, donnent à penser que Pascal veut une musique qui lui est dédiée, uniquement à lui. Il y a donc bien une volonté de posséder la musique (plus que la femme pour Pascal vu son jeune âge), également manifeste dans *La Mise à mort*, dans l'emprise physique. Le narrateur de « Murmure » la supplie :

« Ne bouge pas. Ne t'enfuis pas de moi. Je te tiens dans mes bras, ma jeunesse. Je te tiens de toute la force de ma vie, de tous les bras de ma vie, mes bras de fureur et de lassitude, mes bras de bonheur et de triomphe, mes bras de chaque jour et de chaque nuit. Je te tiens dans mes jambes dans leur violence toujours émerveillée de te reconnaître entre elles, je te tiens contre moi dans tout ce corps chantant » (p. 216)

Les membres de la prise, particulièrement les bras, sont démultipliés pour réussir à mieux saisir Murmure, et le déterminant « tout » marque bien la volonté d'une possession totale et physique, puisque rattachée au « corps ». Mais les injonctions de l'ordre de la supplication montrent que cette possession dépend avant tout de l'accord de la femme, et elle se place ainsi dans une position supérieure, puisque elle a un pouvoir décisionnel. Dans *Aurélien*, le personnage éponyme se fixe lui aussi sur cet objectif constant qui est de posséder Bérénice, même si le narrateur mentionne la vanité de cet acte étant donné qu'il ne permet qu'une conquête partielle de la femme.

La femme inaccessible, être de fuite, personnifie donc la musique. Elle prend même les traits d'une divinité dans la mesure où elle est impossible à posséder. Face à elle, l'homme qui ne parvient jamais à la saisir est finalement possédé et affaibli (jusqu'à la faille identitaire dans *La Mise à mort*). L'homme, à la fois hypersensible et handicapé, est ainsi amené à faire sa profession de foi dans la musique et dans l'amour de la femme.

### 3. La profession de foi de l'homme, une acceptation de la possession par la femme-musique

La musique, comme la femme, prend, saisit, ravit le personnage masculin au point de le faire perdre son unicité de sujet mais elle n'est jamais maîtrisée. Aragon n'affirme-t-il pas qu'il « se laisse uniquement prendre au piège de la musique »<sup>85</sup> ? Néanmoins, cette possession ne concerne pas exactement tous les hommes des romans d'Aragon : il existe, semble-t-il, des personnages « élus ».

En effet, certains protagonistes font preuve d'une hypersensibilité auditive, qui les mène à être plus réceptifs à la musique comme à l'amour. Pierre Mercadier, qui apprécie la musique de son ami Georges Meyer, reste également perméable à l'aventure amoureuse, même lorsqu'il se décide à se comporter en pur individu et à pratiquer « le non-sentir, le non-voir »<sup>86</sup>. Après la désillusion qui suit son histoire d'amour avec Blanche Pailleron, il tombe malgré tout dans les bras de Francesca Bianchi à Venise puis de Reine de Brécy à Monte-Carlo. Pascal, lui aussi, est doté d'un certain sens musical, puisqu'il invite Yvonne à jouer du piano chez lui, ce que sa mère ne manque pas de lui reprocher<sup>87</sup>. L'amour et la musique sont d'ailleurs directement liés dans la vie de ce dernier : il aime les musiciennes, Yvonne Berger puis Elisabeth Manescu. Quant à Aurélien, son intérêt pour la musique est remarquable, dans la mesure, où contrairement à Pierre Mercadier, il ne manifeste pas un réel goût pour la peinture (hormis peut-être l'art académique de Blaise d'Ambérieux) et se révèle d'ailleurs relativement ignorant quand il entre chez Mrs Goodmann (en constatant que les « roues [d'une œuvre de Zamora] ne peuvent pas tourner », p. 251). Assurément, Aurélien n'est pas

---

<sup>85</sup> Pierre Daix, *Aragon une vie à changer*, op. cit., p. 113.

<sup>86</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 376.

<sup>87</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 604 : « ce Pascal tout le portrait de son père ! »

particulièrement adepte de la musique d'avant-garde d'un Poulenc, mais son noctambulisme le plonge dans un univers musical diversifié<sup>88</sup>. En outre, il lui reste de son passé de collégien un certain répertoire classique surtout de la fin du XIX<sup>e</sup>, qu'il écoute dans le Pathéphone, mentionné p. 391 (surtout de l'opéra avec *Boris Godounov*, de Modeste Moussorgski, en 1869, « *L'enchantement du Vendredi Saint* » de *Parsifal*, de Wagner, en 1877 et *Tristan et Isolde*, en 1865). La Guerre fut également rythmée par des chansons, comme en témoigne la soirée du réveillon où se retrouvent les anciens officiers<sup>89</sup>. Le goût d'Aurélien s'exprime aussi lorsque, au cours de ses flâneries, il se rend au cinéma, et forme un jugement de valeur concernant la musique qui accompagne le film : il la considère « diablement sentimentale » (p. 405).

En outre, cette hypersensibilité auditive est parfois aidée par l'atmosphère nocturne dans laquelle résonne la musique. L'absence de champ de vision permet à l'auditeur de se focaliser sur son écoute sans être déconcentré par des images extérieures. L'auditeur lui-même a des sortes de moments d'aveuglement. Dans *Aurélien*, le docteur Decoeur, mari de Rose Melrose, est ainsi sujet à une sorte d'hallucination sonore, alors qu'il se trouve au Lulli's avec le personnage éponyme, p. 114 : « toutes les choses pour lui s'embruèrent d'une grande forme vague et harmonieuse. Il lui sembla entendre une voix connue, profonde, une voix aimée et déchirante... ». L'espace réel s'efface pour laisser la place au fantasme « vague ». De manière plus précise, dans *La Mise à mort*, le premier personnage de musicien du roman est un « accordéoniste aveugle » (p. 11). Un personnage tel qu'Anthoine restreint tout son champ de vision au personnage de Fougère, puisqu'il « ne voit qu'elle. Le monde s'ordonne d'après Fougère. Et il est là dans un coin comme autrefois un donateur. » (p. 33). On peut

---

<sup>88</sup> cf. Chapitre I, B, 2 : la diversité des références musicales du Lulli's

<sup>89</sup> cf. Chapitre I, A, 2.

remarquer que cette restriction de champ relègue Anthoine à un rang inférieur, celui d'humble « donateur », de fidèle de Fougère. L'amour pour la femme (et par son biais, pour la musique) est d'ailleurs associé à une cécité. En voici la définition, p. 74 :

« aimer, c'est être blessé par ce qu'on aime, avec une singulière ivresse de l'être sans doute, mais blessé comme l'est l'infirmes par la force, comme l'aveugle d'entendre parler de la lumière, aimer, c'est éprouver sa hideur devant la beauté, ses limites devant l'illimité. »

Les comparaisons dépréciatives avec l'infirmes et l'aveugle montrent bien la cécité impliquée par l'état amoureux. Le narrateur du « Carnaval » se considère comme tel, lorsqu'il explique qu'il est « le colin-maillard », « l'aveugle à tâtons qui cherche à saisir quelqu'un dans l'ombre » (p. 299). Or, on peut se demander si l'aveuglement n'est pas ici une « mutilation qualifiante », terme employé par Georges Dumézil, c'est-à-dire une perte de la vision compensée par une acuité de l'audition. L'hypersensibilité auditive mène le personnage masculin à toujours tenter de s'approcher de la femme-musique, au risque, tel Icare, de se brûler les ailes.

Devant l'impossibilité de saisir la musique ou la femme, c'est en effet l'homme qui est finalement possédé. « Ce n'est pas l'oiseau qui est pris, c'est l'oiseleur », conclut le narrateur d'*Aurélien* (p. 144). Il se produit donc un retournement de situation qui fait perdre toute maîtrise de soi au personnage masculin. La faiblesse de l'homme apparaît au grand jour quand Aurélien regarde Bérénice : « Aurélien la regardait et il était si occupé d'elle, si profondément saisi par elle, emporté par une vague qu'il n'avait pas entendue venir, qu'il tremblait tout entier »<sup>90</sup>. Aurélien est sujet passif, et sa réaction physique (le tremblement) est la manifestation visible de la possession interne. C'est aussi d'une possession totale de

---

<sup>90</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 286.

l'homme par la femme-musique que relève *La Mise à mort*. Le narrateur n'affirme-t-il pas que « c'est à l'entendre qu'[il a] pris conscience d'être un homme »<sup>91</sup> ? Or, cette prise de conscience relève d'une acceptation de la faiblesse constitutive du personnage masculin, encore manifeste dans la prière qu'il adresse à Fougère p. 120 : « O secrète fougère qui s'épanouit dans mon sang, mystérieuse dentelle de l'âme, battements du cœur ». Cette prière place bien le narrateur masculin en position inférieure de croyant, devant la divinité Fougère qui pénètre dans son intériorité de corps (le sang et le cœur). Ce caractère poreux de la musique comme de la femme aimée qui entre dans le personnage masculin est d'autant plus perceptible dans *La Mise à mort* que l'écoute de la musique bouleverse l'identité du sujet, qui « s'oublie [lui]-même » (p. 17) et se démultiplie (Anthoine, Alfred, Christian, mais aussi les personnages historiques ou ceux des contes, qui font écho aux protagonistes : Struensee, Erik Ejegod, Pierre Houdry...). On peut peut-être déjà observer les prémices de ce problème identitaire dans le nom du docteur Decoeur, qui peut se confondre à l'oral avec « deux cœurs », définissant ainsi le mari de Rose comme un personnage double. Ainsi, la relation entre l'homme et la femme-musique se caractérise par une perte de possession de l'homme, à son tour saisi et affaibli. Cette relation dissymétrique est d'ailleurs aussi celle que Louis Aragon a établie en consacrant Elsa Triolet dans ses poèmes de Résistance, particulièrement *Les Yeux d'Elsa*.

La domination de la femme-musique fait que l'homme-auditeur passif n'a plus qu'un seul recours : professer sa foi en elle. Ainsi, dans *Les Voyageurs de l'impériale*, « la musique sanctifiait toute chose »<sup>92</sup> aux yeux de Pierre Mercadier, où le verbe « sanctifier », c'est-à-dire littéralement « rendre saint », renvoie bien à la terminologie religieuse. Georges Meyer se

---

<sup>91</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, op. cit., p. 118.

<sup>92</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 169.

convertit lui-aussi à la religion de la musique, pour ne pas tomber sous le joug de la « malédiction d'Israël » et affirmer son appartenance à la France. Son adhésion totale à la musique (et aux mathématiques) fait l'objet d'un champ lexical religieux : la musique est « l'expression céleste » de la « grande épopée des nombres » (p. 465), « sa religion à lui, c'était les mathématiques et la musique » (p. 467) et le couple qu'il forme avec Sarah Rosenheim est aussi un :

« duo du violon et du piano [qui] montait comme un hymne de reconnaissance à l'Être tout-puissant, abstrait et philosophique, qui n'était ni le Dieu de leur famille ni celui des autres, mais qui se confondait avec l'harmonie, l'amour, la beauté, la bonté, et qu'ils s'étaient formés tous les deux pour expliquer leur bonheur, et réduire et ordonner le monde à ce bonheur plein de vagissements d'enfants, de mélodies et d'inquiétudes douces. » (p. 469)

L'interprétation musicale du couple se transforme en action de grâce et la musique est associée à un monde harmonieux et pacifié, « sans fausses notes », qui se dégage de l'antisémitisme. Le narrateur de *La Mise à mort* considère également la musique comme une sorte de religion, et lorsqu'il écoute le pianiste Richter, c'est bel et bien un « miracle » qui se produit, c'est-à-dire, selon le *Littré*, un « acte contraire aux lois ordinaires de la nature et produit par une puissance surnaturelle ».

Ainsi, certains hommes présentent, dans les œuvres d'Aragon, une espèce d'hypersensibilité auditive qui fait d'eux les êtres privilégiés de l'écoute. Cette écoute va jusqu'à la dépossession de soi par la femme ou la musique. Ils sont ainsi amenés à professer leur foi en la musique (et en l'amour) comme dans une religion. Toutefois, ce processus de sacralisation de la musique, dont nous avons vu qu'il conduit à une relation dissymétrique entre l'homme et la femme-musique, peut aussi mener l'homme à sa perte, en le déconnectant totalement de la réalité. La musique, si elle rassemble et relie (selon une étymologie du

substantif « religion »), a également le pouvoir de retenir l'homme hors du monde extérieur, et elle se révèle ainsi particulièrement dangereuse.

### C. Les dangers de la musique

L'hypersensibilité des personnages-auditeurs, nous l'avons observé, est quelquefois augmentée d'une sorte d'aveuglement qui certes, peut être interprété comme une « mutilation qualifiante », mais est aussi révélatrice d'une réduction de leur champ de vision sur le monde réel. Le monde restreint à une personne ou à l'obscurité totale ne fournit pas le recul et les informations nécessaires à la distance critique. La musique renvoie donc aussi à l'illusion ; c'est un « divertissement » au sens de Pascal, un « chant de Sirènes » qui détourne les personnages du monde et de la réalité. Comme dans *Madame Bovary*, La musique ouvre un gouffre infini vers l'illusion<sup>93</sup>.

En conséquence, les personnages, emportés par la musique, ne peuvent que la « suivre » passivement sans aucune possibilité d'agir, et sont alors forcés de vivre une destinée dont ils ne sont plus les maîtres. La musique devient ainsi une forme moderne de fatalité dans les romans d'Aragon, puisqu'elle enchaîne les personnages à leurs destins, comme déjà les héros des tragédies antiques.

#### 1. La musique enivrante : de l'enthousiasme au fanatisme

Dans la section II de l'article « Fanatisme » du *Dictionnaire philosophique*, Voltaire explique les débuts du fanatisme, avec une certaine ironie :

---

<sup>93</sup> Gustave Flaubert, *Ibid.*, pp. 300-310, Mme Bovary assiste à une représentation de « *Lucie de Lammermoor* », un opéra d'après une œuvre de Walter Scott.

« celui qui a des extases, des visions, qui prend des songes pour des réalités, et ses imaginations pour des prophéties, est un fanatique novice qui donne de grandes espérances; il pourra bientôt tuer pour l'amour de Dieu. »<sup>94</sup>

Ce type de « fanatique novice » apparaît aussi dans les œuvres d'Aragon, et la limite est souvent mince entre l'enthousiasme que produit la musique sur son auditeur et le fanatisme. Par conséquent, le danger est constant, de plonger dans un univers musical protecteur sans réintégrer le monde réel, de succomber à l'ivresse sans moyen de retour.

L'« enchantement » que procure la musique est assimilé à une ivresse, nom qu'il est possible d'interpréter de deux manières différentes. Dans un premier temps, on pense à la théorie des « fureurs » c'est-à-dire de l'enthousiasme déjà évoquée<sup>95</sup>, où l'alcool de Bacchus est un adjuvant à l'inspiration et à la création. Certes, il n'est pas vraiment question de création pour la plupart des personnages des romans, mais plutôt de perception démultipliée du monde extérieur, d'une ouverture vers l'autre. Par conséquent, la musique est un lien privilégié qui rapproche certains personnages : c'est sur la musique que se fondent les rencontres amicales de Pierre Mercadier et Georges Meyer<sup>96</sup>, comme celles de Pierre Houdry et Bettina Knipperlé. Quand Aurélien écoute le drummer, sa perception du réel change et se clarifie, ses sens sont accrus : « il sentit une grande chaleur en lui, une ivresse. Peut-être était-ce l'alcool du "drummer", peut-être... Mille choses prenaient un sens. » (p. 128). On remarque que les sens du protagoniste sont démultipliés, au cours de la performance de

---

<sup>94</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique portatif*, 1764 disponible sur <http://www.voltaire-integral.com/Html/19/fanatisme.htm>

<sup>95</sup> cf. Chapitre I, C, 3.

<sup>96</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 102 : « il a fallu tout le pouvoir de la musique pour qu'il parlât un jour à son collègue Mercadier »

Tommy, avec la récurrence des verbes de perception<sup>97</sup> de sorte que l'ivresse musicale participe d'une exaltation du monde réel, marquée encore par la contamination du délire à l'ensemble de l'assemblée présente dans le Lulli's. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, les bruits de la nature, des insectes, redécouverts par le jeune Pascal Mercadier aux abords du château de Sainteville sont positivement « grisants », et c'est une sorte de communion avec le monde naturel qui est rétablie après la vie dans les grandes villes (p. 133). Cette ouverture sur le monde réel par la musique est également ressentie par le narrateur Antoine de *La Mise à mort*, qui, alors que Fougère chantait voit le monde objectivement et non plus par rapport à lui. Il y aurait donc une ivresse dont les effets sont bénéfiques.

Néanmoins, l'ivresse conduit aussi à l'oubli. Apaisante et pacifique, la musique emprisonne aussi, et l'auditeur se sépare de tout ce qui le rattache précisément au monde réel. L'enthousiasme musical passe la frontière du fanatisme. L'écoute enivrante de la musique devient pur « divertissement pascalien », dans la mesure où elle détourne de l'essentiel. L'ivresse musicale à laquelle se soumet Pierre Mercadier, si elle semble d'abord libératrice pour son couple, s'avère en réalité destructrice et proche du cloisonnement. Si Pierre Mercadier, fervent opposant à tout ce qui est de l'ordre du politique, fait le choix de la musique, c'est bien pour oublier les vicissitudes du monde dans lequel il vit (notamment la politique) et son mariage décevant. Ne pense-t-il pas que « la musique... c'est l'art idéal, on met dedans ce qu'on veut, les notes ne prennent pas parti, tout s'y résout dans l'harmonie. »<sup>98</sup> ? Et il est vrai que la musique, à certains égards, apparaît comme un élément pacificateur, elle « adoucit les mœurs », en particulier dans le couple Mercadier, puisqu'elle

---

<sup>97</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, pp. 128-129 : deux occurrences de « sentir », « entendre », « comprendre ».

<sup>98</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 45.

tient lieu (surtout la musique wagnérienne de *Tristan et Isolde*) de « substitut sentimental » et de « soupape de sûreté d'une vie calme et sans heurts » (p. 103). Du côté de Pierre, l'ivresse musicale permet ainsi un apaisement et une élévation au-dessus des bassesses de la vie quotidienne du couple. Georges Meyer, dans son système philosophique harmonieux, ébauché p. 470, conçoit également la musique comme un facteur d'« apaisement ». Dans *La Mise à mort*, cet aspect est développé, et il est d'ailleurs à l'origine d'une complicité entre Anthoine, Alfred et Christian : « Les hommes peuvent s'opposer, se haïr, tout à coup leur guerre tombe : Fougère chante. » (p. 121). Le rapport entre chant et paix est donc immédiat.

Toutefois le danger est déjà latent, celui d'une restriction de champ qui va jusqu'à l'aveuglement. Georges Meyer s'accommode des dangers annoncés par un optimisme trop prononcé, mais les harmoniques ne suffiront pas à rétablir l'harmonie du monde. Quant à Pierre, il ne fait progressivement plus attention ni à sa femme, ni à la politique mondiale : la musique le détourne du monde de sorte qu'il tend à s'affirmer en individu détaché de tout (détachement qui est d'ailleurs également un objectif de la religion). Le modèle de *Tristan et Isolde* vers lequel Pierre s'est tourné pour « sublimer sa vie sentimentale » porte en germe le danger de la musique, dans la mesure où « tout disparaît, s'évanouit » (p. 224) autour de cet amour impossible. Cette restriction de champ est aussi visible dans *La Mise à mort*, où « tout le reste du monde s'évanouit, ou plutôt le monde entier s'inscrit dans un bruit de [Fougère] » (p. 16). La focalisation sur la musique ou le personnage de musicien pose problème, dans la mesure où elle enferme le personnage dans ses limites d'individu. Chez Pierre Mercadier, la musique aggrave progressivement « une certaine disposition mélancolique » (p. 103) propre au personnage et ce « délire noble et permis » (p. 104) le conduit à un refus de penser pour ne faire qu'écouter et rêver sur la musique. Il en vient ainsi à refuser de « se casser la tête » pour n'attendre de la vie « qu'un peu de musique » (p. 105) :

cette dernière devient une nécessité vitale en même temps qu'une pathologie dans la mesure où le personnage en est dépendant comme d'une drogue. Cette addiction à la musique est également ressentie par Aurélien qui, enfermé chez lui, est comparé à «un opiomane à qui on a coupé trop brusquement sa drogue », p. 481. Le narrateur de *La Mise à mort* est, lui, sujet à cette opacité du monde extérieur lors du chant de Fougère, et constate : « je perds le sens de tout ce qui m'entoure, et de ce qui se passe dans les journaux, dans ma vie, pour ne plus rien savoir que cette pureté d'un sentiment qui m'entraîne. » (p. 37). La « perte de sens » peut être comprise comme une entrée dans la folie, ce qui relève aussi de la maladie. Le personnage malade devient étranger à sa propre vie.

Il semble même que Pierre ne perçoive finalement plus sa vie comme une réalité, puisqu'il se dégage de ses responsabilités, celles de père qui subvient aux besoins de sa famille et celles de mari. Il s'échappe finalement du monde dans lequel il vit et prend la fuite à Venise, Vérone, Milan (où il s'« enivre » encore de musique p. 410) et Monte-Carlo. Tout devient musique intérieure, hors de prise dans le réel : Pierre Mercadier, lorsqu'il rêve à une autre vie solitaire, sans ressentir aucune culpabilité, le fait sous la bénédiction de la musique qui « sanctifiait toute chose »(p. 169). Et lorsqu'il se réveille « d'un enchantement dans [la] réalité du cimetière » (p. 290), pendant de l'enterrement de la mère de Paulette, ce n'est que pour mieux replonger quelques temps plus tard, puisqu'il retombe sous le joug de la femme (et de la musique) avec Francesca Bianchi et Reine de Brécy. Dans *La Mise à mort*, cette dépossession de sa propre vie apparaît également à travers une sorte de mort momentanée de soi dans la musique. Dans « Le Miroir de Venise », le narrateur affirme en effet que durant le chant de Fougère, il a « cessé d'être pour ne faire que suivre. Elle chante, et [il] l'écoute à en mourir. » (p. 38). A force de n'être plus lui-même, le personnage n'est plus rien, c'est un mort.

L'étrange pouvoir de la musique « de faire le vide »<sup>99</sup> s'avère dangereux à bien des égards. La musique semble d'abord exaltante et porteuse de paix. Pourtant, elle isole le personnage-auditeur du monde extérieur et peut conduire, momentanément, à la mort du sujet. Mais si la musique intervient dans le choix de la vie et de la mort, ne pourrait-on pas émettre l'hypothèse qu'elle représente, dans ces romans d'Aragon, la Fatalité ?

## 2. Une musique diabolique et fatale

Dans l'œuvre d'Aragon, nous avons constaté que la conception de la musique était loin d'être unilatérale. La musique est idéalisée et sacralisée, mais, elle est aussi diabolisée et fatale.

La musique est éminemment séduisante : le charme associé (étymologiquement) au chant ne laisse pas indifférent. Même Paulette Mercadier, personnage qui manifeste pourtant des goûts assez limités pour la musique, a un temps « une toquade » pour un ténor (p. 65) ! C'est ce charme de la musique qui la fait encore négliger la dérive de son couple et la possibilité d'un départ de Pierre Mercadier : Paulette apparaît en effet particulièrement négligente, lorsque prévenue par sa mère de l'adultère de son mari avec Blanche Pailleron, elle ne pense qu'à écouter le gramophone (qui d'ailleurs ne lui appartient pas mais est au couple lyonnais). Cette insouciance rappelle celle des personnages d'*Aurélien* qui parlent très peu de politique mais sont en revanche les premiers dans les soirées musicales mondaines (parfois orgiaques comme la soirée Valmondois qualifiée de « partouze »). Les chansons de 1936 dans *La Mise à mort* (*Fleur Bleue* en France, après le Front Populaire et les chansons des enfants alors que Gorki est mort, en Russie), alors que la guerre (et les dérives staliniennes peut-être si Gorki a réellement été assassiné) est annoncée, sont également la

---

<sup>99</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, op. cit., p. 280.

marque profonde d'un aveuglement légitimé par la musique bien plus séduisante que le monde réel.

A travers la séduction, voire la possession qu'exerce la musique sur les personnages, la musique aurait-elle des fondements diaboliques ? En effet, l'étymologie grecque « diabolon » du nom « diable » signifie « ce qui sépare, divise ». De la même façon, la musique n'est-elle pas à l'origine d'une division à l'intérieur du sujet, particulièrement dans *La Mise à mort* ? La musique mène à l'aliénation du sujet, matérialisée par le déchirement. Ce déchirement est perceptible dans le sentiment de jalousie notamment : le jaloux est à la fois un être aimé et un être dans la peur de ne pas être aimé : Alfred et Anthoine forment une seule personne, qu'on pourrait nommer le jaloux type. Or, ce processus semble pouvoir se dédoubler à l'infini, puisque l'être aimé de Fougère qu'est Anthoine commence aussi à ressentir de la jalousie, et donc à se dédoubler (en Christian ?). Alfred considère d'ailleurs le récit du « Carnaval » comme une « preuve de la duplicité d'Anthoine » (p. 468), duplicité qui apparaît aussi dans le nom du personnage, coupé en deux par une nouvelle lettre « h ». En devenant étranger à lui-même, le personnage perd son pouvoir de décision sur sa vie et c'est la musique qui tire les ficelles, comme une sorte de personnage d'arrière-plan représentant de la fatalité.

Anthoine remarque d'ailleurs la proximité entre le fait de perdre son reflet, et celui de perdre son ombre ou son âme et pense sans doute à Pierre Schlemilh (Adelbert von Chamisso, 1813) ou à Faust (Goethe, 1808, 1832), qui tous deux ont contracté des pactes avec le diable. Mais il constate aussi que lui est, si l'on peut dire, innocent, ce qui le place au rang de victime, contrairement aux deux autres :

« L'homme qui a perdu son ombre ne s'y trompe pas, il a fait un marché avec le diable et celui-ci a roulé sa silhouette à ses pieds comme un petit tapis. Mais je n'avais fait de marché avec personne, je n'avais pas remarqué le moment où quelque chose s'était passé, pas su tout de suite que j'avais perdu mon image »  
(p. 12)

Anthoine semble ainsi égaré, il n'a pas eu le pouvoir de décider de son sort : la musique l'a conduit malgré lui à un destin qu'il n'a pas décidé, celui de ne pas avoir de reflet. Il ne peut alors qu'émettre des hypothèses sur le réel coupable diabolique de cet emprisonnement de son reflet et suppose que c'est lorsqu'il a écouté Fougère que ce changement s'est produit. Tous les protagonistes masculins semblent d'ailleurs avoir pactisé avec Fougère, comme l'indique le pronom personnel de la première personne du pluriel, p. 276 « nous sommes quand elle chante simples reflets d'elle, perdant notre âme, pour devenir miroir de la sienne ». Le lien entre la musique et le destin tragique est perceptible dans l'art de Fougère, qui réussit à « [recréer] par la voix un destin tragique ». La musique comme figure du Destin intervient notamment dans la vie d'Erik Ejegod, roi du Danemark, qui, possédé par la musique, commet l'irréversible : le meurtre. Anthoine fait d'ailleurs remarquer à Fougère que « le professeur de musique joue le rôle de la fatalité » (p. 268). La musique, en « [faisant] de l'homme qu'il n'est plus lui-même »<sup>100</sup>, le mène à transgresser les commandements sacrés, et celui d'attenter à la vie de l'autre le premier. Fougère détient sans le savoir le pouvoir de vie et de mort sur le personnage d'Anthoine qu'elle a elle-même créé, puisqu'elle pourrait, selon Alfred, « pour un peu le condamner à mort » (p. 349). La voix de Fougère, par la dépossession totale qu'elle entraîne chez son auditeur, peut donc décider des voies du destin, en particulier condamner à mort Anthoine. Cette position surplombante de la musique est encore expliquée lors du récit du « Carnaval », où Pierre Houdry rêve à une sorte de tribunal et au *Geigerkönig*, à un monde où la justice est rendue par « l'oreille », et où « le sort [des hommes] dépendait des sons

---

<sup>100</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, op. cit., p. 276.

magiques que ce magistrat du diable tirait d'un clavier dont les dents riaient si vite qu'on n'avait pas le temps de penser. » (p. 239). Cette vision se transpose sur la situation du narrateur Anthoine auditeur du pianiste Richter, nom qui signifie « juge » en allemand. La musique joue donc bien le rôle des trois Parques, et particulièrement celui de décider de la vie et de la mort de son auditeur. A ce titre, amour et musique sont placés sur un même plan : l'amour de la musique est aussi fatal que la musique de l'amour. Et le narrateur de *La Mise à mort* d'affirmer « Mon amour, c'est-à-dire toi, c'est ma fatalité » (p. 183).

De manière plus dissimulée, la musique comme fatalité agit aussi dans les deux romans du « Monde Réel » : dans *Aurélien*, la musique marque d'un contrepoint ironique la mort de Bérénice. En effet, « *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux* » de Charles Trenet, « date un peu » (p. 691), à l'image de la relation qui a uni les deux protagonistes Aurélien et Bérénice. A la fin d'*Aurélien*, les personnages sont bien loin de « l'espoir dans tous les yeux », des « sourires dans chaque fossette » et de « l'amour [qui] guette » de la chanson. L'incongruité de cette chanson dans les circonstances de la débâcle annonce l'impossible « happy end » du roman. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, l'audition passive de la musique par Pierre Mercadier préfigure peut-être à un enfermement et un figement qui deviennent complets, et le personnage est condamné à la répétition du mot qu'il s'était interdit sa vie durant, « politique », et à la soumission à un autre être empli de la musique de la romance (Dora Tavernier) avant de mourir. Il subit les conséquences de son désintérêt au monde, qu'il n'a pu maîtriser, en devenant l'esclave, la marionnette de Dora. La musique mène ainsi indirectement ces personnages à leur perte.

En outre, dans la conversation de Pascal et Marie d'Ambérieux, surprise par la jeune Suzanne, fille de Blanche Pailleron, la musique pourrait être considérée comme un troisième

personnage, témoin de la tragédie. En effet, le piano est personnifié (il est doué de parole, puisqu'il s'est « tu ») et lorsqu'il s'arrête, nous avons déjà pu observer que l'ombre, de manière presque fantastique, est tombée sur la scène<sup>101</sup>. L'arrêt de la musique coïncide avec la prise de conscience des deux adultes qu'ils ont été écoutés par la jeune Suzanne, fille de Blanche, dont ils entendent les sanglots, alors masqués par le piano (p. 241). Or, cette scène déclenche la fugue de Suzanne et, *a posteriori*, la séparation brutale de Blanche Pailleron et Pierre Mercadier. La musique fait donc office de témoin de l'éclosion de la tragédie. Cette place de témoin, qui peut agir sur l'histoire, est aussi celle du facteur de piano, seul susceptible de reconnaître Œdipe comme le meurtrier de l'assassinat du 18 mars, dans le « Troisième Conte de la chemise rouge ».

Ainsi, la musique séductrice s'avère aussi diabolique, dans la mesure où elle divise le personnage, en particulier par la jalousie (notamment dans *La Mise à mort*). Mais elle a aussi un pouvoir de vie et de mort qui la place en position de personnage détenteur des destinées ou du moins en témoin de la tragédie qui se joue à des moments cruciaux des récits.

La tentation de dire la musique est grande mais constitue un seuil infranchissable pour le romancier, qui malgré tout s'acharne à vouloir dire plus. La musique semble alors si inaccessible qu'Aragon en fait une espèce de divinité lointaine, féminisée, et amour et musique sont ainsi intrinsèquement mêlés dans un processus d'idéalisation. Néanmoins, la musique reste tentation, c'est-à-dire « sollicitation au mal par la suggestion du diable ou par celle de la concupiscence. » (*Littre*). Le personnage-auditeur, lorsqu'il ressent l'ivresse de la musique, passe aisément d'un état d'enthousiasme à celui de fanatique. Il est attaché à elle par un pacte qui l'entraîne à perdre son reflet ou son unicité de sujet pour devenir sujet pluriel. La

---

<sup>101</sup> Cf. Chap. II, B, 1.

capacité du protagoniste à agir sur son destin est diffractée et c'est la musique qui devient Maître des destins, éminente figure de la Fatalité. Finalement, on est amené à confirmer (partiellement) les dires de Daniel Bournoux :

« cette musique qui nous berce peut aussi nous berner ; elle tire vers l'imaginaire ou une certaine folie ; et le chant quand il se déploie avec son plaisir suffisant, dans sa souveraine splendeur, se moque bien du principe de réalité. »<sup>102</sup>

Néanmoins, nous avons déjà pu observer, au cours du premier chapitre, que la musique participait aussi à la construction du roman réaliste : elle n'est pas véritablement opposée au réalisme que souhaite Aragon, puisqu'elle en devient l'un des instruments. Ne fait-elle pas partie intégrante du réel ? De fait, l'écrivain réaliste qui se targue de dire « le réel dans sa complexité » est dans l'obligation d'essayer de l'exprimer. Or, devant l'échec à dire cet art liminal, ne tente-t-il pas d'élever le roman au niveau de la musique ?

### **CHAPITRE III.**

## **TENTATIVE D'ÉQUILIBRAGE ET D'UNION ENTRE MUSIQUE ET ROMAN RÉALISTE**

---

---

<sup>102</sup> Daniel Bournoux, *Le Vocabulaire d'Aragon, op. cit.*, p. 19.

L'écrivain semble d'abord dans une impasse lorsqu'il veut dire la musique : il entre dans un conflit avec cet art qui apparaît dangereux quand on s'en approche trop. Sa volonté de définir est insuffisante puisqu'il est forcé de l'idolâtrer. « Et comme de toute mort renaît la vie », de cet échec naît le besoin d'union, d'équilibre entre musique et littérature romanesque. L'auteur revendique alors la production d'un texte narratif où pourra s'immiscer une écriture musicale en même temps qu'une écriture de la musique, sans que le fil de la narration ne soit pour autant rompu par un temps d'arrêt. La musique n'est pas seulement un instrument de description (celui que nous avons principalement évoqué dans le premier chapitre) : elle participe à la narration, en ménageant un autre espace, celui de l'inconscient des personnages. Elle agrandit le cadre narratif au monde de l'enfance, mais marque aussi certains personnages de hantises répétitives (surtout Aurélien) qui les empêchent d'avancer et d'agir. L'inconscient agit sur les choix du personnage à l'état conscient ; de la même manière, l'écriture de la musique est à double face, renvoyant au monde comme le monde renvoie à elle.

L'utilité narrative de la musique ne détruit pas sa complexité, mais fait émerger dans les romans réalistes une certaine poésie, voire une musicalité diffuse. Il semble nécessaire de définir les différences entre poésie et musique du point de vue d'Aragon, explicitées dans *La Mise à mort*. Lorsqu'il cite la « Chanson pour Fougère », du *Voyage de Hollande*, pp. 185-186, le narrateur fait le constat de la « faiblesse » de la chanson, incompréhensible « pour l'oreille étrangère » (p. 186). Face à la musique, la poésie semble donc également inférieure dans la mesure où son langage n'est pas universel et sa traduction parfaite impossible. La poésie serait donc une chanson qui a subi la malédiction de la tour de Babel (la multiplication des langues qui conduit les hommes à l'impossible érection de cette tour censée mener vers Dieu). Du moins, la poésie est chant, et elle constitue par là-même un pallier à franchir (voire à tenter de dépasser) pour accéder à la musique dans les romans réalistes d'Aragon. Nous

verrons donc comment se construit une union entre forme musicale et forme romanesque, à partir des parenthèses musicales, de l'intertextualité entre les références musicales et les romans puis du pouvoir incantatoire accordé au mot.

Enfin, cette union entre forme musicale et romanesque fait écho à une autre union, le couple, qui ne semble possible que dans la musique et dans l'écoute. L'accord du rythme des battements de cœur entre les deux protagonistes modélise la possibilité de l'union. Néanmoins, quand celle-ci est impossible, le rythme n'est pas perdu, remplacé par le rythme physiologique de l'individu : Aragon tente ainsi de redonner corps à la musique, de la faire émerger du corps (du texte), comme une ultime résurrection. Comme Apollinaire, « voix sans bouche »<sup>103</sup>, il souhaite conserver une corporalité dans son écriture, une musique personnelle malgré tout transmissible à l'autre.

### A. Musique de l'inconscient : ouverture du roman vers un espace secret

« Inventer une mélodie, éclairer par le fond le plus secret de la volonté et des sentiments humains, telle est l'œuvre du Génie [...] Le compositeur nous révèle l'essence intime du monde »<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 320.

<sup>104</sup> Cité par Luc Fraisse, « Vinteuil et la musique à programme », *Littérature et musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Actes publiés sous la direction de Pascal DETHURENS, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 92.

C'est ainsi que Schopenhauer, dans *Le Monde comme volonté et représentation*, définit le Génie musical. Or, n'est-ce pas aussi un but de la musique que de révéler les secrets des personnages, ce qui est de l'ordre de l'inconscient, mais qui trahit leurs pensées profondes, et a des répercussions sur leurs actes dans leurs vies ? Nous verrons donc en quoi la musique participe de la représentation du monde et des personnages, et ses points de convergence avec l'image. Dans cette perspective, la musique a aussi une fonction mémorielle, consciente ou non, et les souvenirs des personnages, souvent rattachés à leur jeunesse, ressurgissent pas le biais des sons. Par ailleurs, la récurrence de leurs secrètes hantises apparaît comme une musique répétitive de laquelle ils ne parviennent pas à échapper. En outre, l'écriture même de la musique dans le roman est à double face, dans la mesure où le monde dit littéralement la musique et la musique dit le monde. On aboutit donc à une porosité entre conscient et inconscient également perceptible dans l'écriture de la musique.

### 1. La musique du souvenir et du lien maternel : un retour à l'enfance et au bonheur

La musique intervient en effet dans l'émergence des souvenirs, surtout rattachés à l'enfance, comme une espèce de mémoire involontaire. C'est en quelque sorte la « madeleine de Proust » d'Aragon, puisqu'elle est implicitement définie comme « le contraire de l'oubli »<sup>105</sup>. Jacqueline Bernard remarque, à propos des *Voyageurs de l'impériale*, que « la musique a surtout un pouvoir de résurrection. Les berceuses de la Grand'mère de Calino font

---

<sup>105</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 250 et p. 280, où la musique est décrite comme une « grande mémoire où s'effacent le paysage environnant. [...] elle fait naître ou renaître un spectacle anéanti. » « Le Carnaval » est en effet écrit comme une sorte de souvenir de jeunesse de Pierre Houdry, écrit tout le long de l'écoute de l'interprétation du « Carnaval » par le pianiste Richter.

trembler par leurs refrains les mondes oublié. »<sup>106</sup>. La musique ouvre ainsi sur un nouvel espace-temps relatif à l'enfance, où le lien maternel intime se dévoile parfois.

Dans un premier temps, la musique a le pouvoir de transporter le personnage vers un autre espace enfantin. Pierre Mercadier apprécie d'abord la musique pour ce qu'elle a de régressif, la « nostalgie » qu'elle comporte (p. 103) et il la considère comme :

«sa récréation de grand collégien, ses bagarres et ses courses, ses jeux époumonés, ses folies d'enfance. Mais le préau en était le salon de Mme Mercadier où se renouait pour lui de très anciennes pensées. Il retrouvait les doutes, les oscillations de sa jeunesse, ses inquiétudes philosophiques, ses espoirs sans objet, le goût amer de la vie, que l'on perd dans l'inconscience du travail quotidien. Le sens de l'inutilité de la vie. » (p. 104)

La musique relie donc bien Mercadier à son passé, à l'enfance. Même l'espace du salon est transposé en « préau ». En tant que déclencheur d'une mémoire involontaire d'un temps passé heureux qui revient à la surface, la musique transforme et englobe l'espace du salon agencé par sa femme Paulette, « qui fondait au développement d'une phrase » (p. 103). Elle remplit l'espace de sorte que l'espace réel disparaît pour laisser place à celui transformé par la musique. Le narrateur de *La Mise à mort* voit, par exemple, dans la musique de Fougère « ce pays qu'elle [lui] ouvre, où tout est palpitement d'elle » (p. 38). La musique est ici rattachée à la fois au monde géographique (le « pays ») et au corps (« le palpitement » du cœur renvoyant par métonymie au corps tout entier). De la même manière, lorsque retentit la musique d'Aznavor, chez les Carp de Pen, dans « Œdipe », tout l'espace est envahi par la musique :

« Naturellement, c'était Aznavour. Il entra dans la pièce, l'emplit jusqu'au cinquième mètre de hauteur, creva le cœur de tout le monde, et retomba comme une lettre déchirée en 1000 miettes sur les Carp de Pen. » (p. 444)

---

<sup>106</sup> Jacqueline Bernard, *Aragon, la permanence du surréalisme dans le cycle du monde réel*, op. cit., p. 82.

C'est donc bien un nouvel espace qui surgit, transforme l'atmosphère (avec l'apparition d'émotions physiques associées à la chanson) et la musique apparaît un instant comme un nouvel élément. De même que l'élément liquide, elle est capable d'inonder et d'emplir une pièce totalement. Le salon de Paulette est ainsi « encore plein de notes suspendues » (p. 103) à la fin des performances au piano de Georges Meyer. Dans *Aurélien*, au Lulli's, « la valse [baigne] la salle » (p. 121) : l'air est donc remplacé par l'eau, comme une entrée dans un nouveau médium par le biais de la musique. Pierre Mercadier retrouve également l'« enveloppement » sonore dans la voix de Blanche Pailleron, dans laquelle il se sent « enveloppé [...] porté par elle, calmé » (p. 315). Cet enveloppement musical lié à la femme pourrait aussi rappeler la matrice maternel, le ventre de la mère, et la boutade du docteur Decoeur, qui compare Aurélien à un « bébé », n'est donc pas si innocente. Ainsi, dans un premier temps, on constate que la musique entre dans la pièce pour ouvrir un nouvel espace qui se rattache au monde de l'enfance.

Le lien entre l'enfance et la musique est peut-être le plus explicite dans *Les Voyageurs*, où les personnages d'enfants sont présents, contrairement aux deux autres ouvrages (ce qui sous-entend que nous serons amenés à étudier la musique du point de vue de l'enfant et du point de vue de l'adulte, dans la mesure où elle intervient de manière différente sur les deux types de personnage). On peut mieux y percevoir en quoi la musique concourt à la formation du sujet enfant, et l'importance qu'elle va prendre à l'âge adulte. Il semble en effet que la première manière de communiquer entre Pascal et sa grand-mère Marie d'Ambérieux soit la musique, le partage du chant, et non des paroles. En effet, elle lui chantait « des chansons où les mots n'étaient pas mâchés bien que, pour elle comme pour le petit, les mots ne voulussent jamais rien dire » et l'enfant garde en mémoire « de grands lambeaux

inexplicables »<sup>107</sup> de la musique de sa grand-mère. Le caractère fragmentaire et hors de portée (pour la raison) de cette musique originelle n'est pas sans rappeler le mouvement des surréalistes, qui s'est particulièrement intéressé à l'inconscient et à la psychanalyse. N'est-ce pas également une sorte de « chanson automatique » que produit Mme d'Ambérieux, à l'image de l'« écriture automatique » des surréalistes ? Il y a en effet des résurgences surréalistes dans le traitement de la musique par Aragon, notamment son lien avec l'image : la musique évoque une multitude d'images qui s'entrechoquent précisément dans l'imaginaire de son auditeur. C'est le cas notamment pour le jeune Pascal Mercadier, qui alors qu'il écoute une musique de Chopin au piano, p. 141, est troublé. « Le cœur, et le monde, et le printemps, et l'été, les songes, l'angoisse et les femmes inconnues » sont autant de perspectives qui s'ouvrent au jeune homme. Les saisons, l'amour et l'angoisse se mélangent dans son esprit. La musique ouvre donc sur l'imaginaire foisonnant du personnage, mais peut aussi relever d'un patrimoine transmis à l'enfant.

La référence au « monde oublié » (p. 54 des *Voyageurs de l'impériale*) qui ressurgit par le chant de la grand-mère peut s'interpréter différemment selon que l'on se place du côté du chanteur ou de celui de l'auditeur. Dans un premier temps, pour le jeune Pascal, c'est un réservoir d'images qu'il peut emporter comme une sorte de patrimoine élémentaire, d'héritage, d'avant sa naissance, « l'image d'un monde » (p. 56). C'est un « cadeau » fait d'une génération à une autre, un cordon ombilical musical, mais la figure maternelle est absente dans ce premier échange, remplacée par la grand-mère, comme dans la vie de Louis Aragon, où sa grand-mère Claire Toucas se substitue à sa mère Marguerite Toucas-Massillon. Le personnage de Pascal Mercadier semble ainsi n'avoir que des repères faussés ; son père absent, l'héroïsme développé dans les chansons de sa Grand'Mère ne coïncide pas avec sa

---

<sup>107</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 54.

vie, et il ne s'en va à la guerre que pour l'éviter à son propre fils Jeannot, et non pas avec l'ambition ou le courage transmis par les chansons. Il développe d'ailleurs pour sa mère, lassé par sa frivolité (dans la partie « XX<sup>e</sup> siècle »), des sentiments identiques à ceux qu'éprouve Mme d'Ambérieux pour sa fille, sans pour autant l'abandonner (contrairement à son père, Pierre). On pourrait donc supposer qu'il y a une sorte d'imprégnation musicale qui se produit inconsciemment chez l'enfant par le biais de la musique, et qui motivera certains de ses choix et de ses actes. Pascal, alors qu'il est enfant, écrit ses premiers poèmes d'amour, et c'est par une « chanson » (de Léandre à Héro, p. 111) qu'il s'exprime d'abord, comme un mode privilégié de communication, plus proche des chansons qu'il a entendues petit auprès de sa grand-mère. Plus tard, devenu adulte, il choisit, seule marque de son patrimoine musical originel, de se sacrifier pour son fils (et la faute de son père) en acceptant son destin de soldat. Ce premier rapport à la mère sur un mode musical est d'ailleurs aussi évoqué par Reine de Brécy dont la « voix fantastique [de la mère] chante à travers [son] enfance » (p. 429). Le chant constitue une sorte de lien héréditaire entre un enfant et sa mère, ce qui est également perceptible dans la généalogie de Fougère. En effet, son hérédité la prédestine à devenir un être de « carmen », charme et chant, dans la mesure où « c'est de sa mère que Fougère tient le chant. Ce doit être de son père qu'elle tient le charme » (p. 23). On peut donc en conclure avec Daniel Bougnoux que : « triomphe de l'oralité, le chant retisse un lien maternel primaire »<sup>108</sup> perceptible à travers l'héritage d'un patrimoine musical.

En revanche, pour Marie d'Ambérieux, le « monde oublié » de la musique ressuscite le monde aristocratique ancien, qu'elle a pu connaître dans sa jeunesse (ou qu'on lui a transmis à elle enfant), mais en perdition au cours du temps de l'histoire. Ainsi, pour la grand-mère d'Ambérieux, la musique joue le rôle d'un souvenir alors que pour « Calino », la

---

<sup>108</sup> Daniel Bougnoux, *Le Vocabulaire d'Aragon, op. cit.*, p. 13.

musique entre dans la formation de son imagination, les premières images qu'il aura de la vie. En effet, pour le personnage adulte, l'écoute de la musique coïncide le plus souvent avec un retour en arrière, au monde du merveilleux, de l'enfance et du rêve, perçu d'un point de vue mélioratif. La musique permet aux personnages de retourner à leur *locus amoenus* perdu. Dans *Aurélien*, l'idylle platonique qui a réuni les personnages près de vingt ans plus tôt se transforme ainsi, aux sombres heures de la guerre, en romance, terme musical associé à leur jeunesse perdue (« Leur jeunesse ne reviendrait pas, ils étaient la romance l'un de l'autre », p. 687). Ce paradis perdu pour le couple renvoie peut-être aussi au mythe des androgynes de Platon (*Le Banquet*) : Zeus a partagé l'androgynie en deux êtres mais ceux-ci, poussés par la nostalgie de l'unité, ont cherché à s'unir à nouveau. Le seul moyen de retrouver cette union après la fuite du temps serait donc la musique. Mais ce paradis perdu n'est pas spécifique au couple : Marie d'Ambérieux et son frère Pascal sont les détenteurs des derniers vestiges de l'aristocratie (notamment la propriété de Sainteville) en même temps que de tout un répertoire musical qui leur est propre. Lors de la fête du 15 août, l'oncle Pascal chante « une chanson que Grand'mère aimait jeune fille » (p. 194) ; à la mort de Marie, il est « plein d'une espèce d'orchestre de souvenirs confus, de la jeunesse, de l'enfance » (p. 269) et au cours de l'enterrement, il a « envie de demander qu'on chantât. » (p. 291). Il semble donc que les chansons de Pascal d'Ambérieux soient des sortes de rituels de retrouvailles entre le frère et la sœur, liés à des souvenirs communs, et en premier lieu à leur enfance. En outre, le narrateur ne mentionne pas les titres des chansons qui appartiennent spécifiquement à leur répertoire : leurs chansons meurent avec eux, comme un secret qu'ils auraient en commun. Ce chant relève en effet du secret, puisqu'il est enfoui dans les temps lointains de l'enfance, que ne connaissent pas les autres protagonistes. Aurélien également effectue une sorte de rituel musical, certes pas directement rattaché à l'enfance, mais du moins censé être positif, en se

rendant au Lulli's, contre ses hantises. A la musique de l'obsession, il oppose « une atmosphère de fête. Les paysans dansent pour n'avoir plus peur des forces naturelles. » (p. 113). La musique ne lui procure pas vraiment de souvenirs d'enfance, néanmoins, mais plutôt un oubli salvateur mais momentané. (Comme nous le verrons en deuxième partie, il ne parvient jamais à retrouver l'enfance et se répète toujours une musique qu'il agrège à la guerre et à ses fantasmes autodestructeurs.) Ecouter de la musique relève pourtant, pour Aurélien, du monde de l'enfance, d'avant la guerre, puisqu'il entend, au Patéphone, des morceaux qui datent principalement de cette époque, et que le narrateur mentionne qu'Aurélien le « faisait [déjà] jadis avec ses camarades de collègues » (p. 391). C'est d'ailleurs l'une des seules informations que nous ayons de la vie quotidienne (avec l'imparfait itératif « faisait ») du protagoniste avant la guerre, mise à part la description initiale d'Aurélien au chapitre IV. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, lorsque Dora, en réalisant son rêve de construire une villa à Garches, est prise par l'irrépressible envie de chanter (pp. 532-533), on retrouve également la jeune femme qu'elle a été, et non plus la propriétaire blasée d'un bordel. En effet, on est frappé par la naïveté drôle, en même temps que le ton grivois de la chanson évoquée, typique des cafés-concerts, dont le refrain apparaît en citation p. 533. Les paroles de cette chanson de Harry Fragson (1903) chantée par Charlus, retracent l'aventure d'un homme avec une jeune fille boiteuse rencontrée dans un bar ; le lendemain matin, il s'éveille avec une fille qui (miracle !) n'est pas boiteuse, mais avait caché l'argent d'un client dans son bas. La naïveté de l'homme berné et la gaîté de la chanson révèlent un autre aspect de la personnalité de Dora Tavernier, qui plongera à corps perdu dans sa romance avec Pierre Mercadier, comme une petite fille, pour se créer une vie « rêvée » de femme au foyer auprès de son mari.

A travers la musique, qui aménage un autre espace dans la vie des personnages, le retour en arrière, vers le temps béni de l'enfance ou du bonheur, peut se réaliser. La musique reconstruit aussi le lien maternel lointain, et laisse présager certains actes des personnages, dont des traits de l'enfance ressurgissent. La musique devient d'ailleurs aussi la marque des hantises et de l'obsession des personnages.

## 2. La musique obsédante des hantises

Les musiques répétées en boucle trahissent souvent la dégradation mentale des personnages ; leurs fantasmes et leurs peurs profondes sont ainsi révélées au grand jour, les menant le plus souvent à leur perte.

La révélation des hantises par la musique se fonde sur une proximité entre songe et musique, mise en relief par le narrateur de « Murmure » (dont Anthoine Célèbre, l'écrivain communiste engagé est l'auteur), dans *La Mise à mort*. Quand celui-ci évoque un rêve communiste, pp. 235-236, le songe est juxtaposé à la musique : « j'y ai rêvé une fois, j'y ai rêvé une seconde... et toutes les nuits de ma jeunesse, et toutes les nuits de mon corps mûr je n'ai plus eu jamais autre songe, autre musique ». Le caractère obsessionnel est souligné par la répétition anaphorique de « toutes les nuits » et la construction de phrase « j'ai rêvé », répétée tout le long du passage. La répétition manifeste d'une volonté de s'accrocher par tous les moyens à ce rêve, de s'arrêter sur cette image pour nier la réalité, qu'on pourrait vraisemblablement rattacher aux crimes du stalinisme, bien éloignée de l'utopie communiste du narrateur (et d'Aragon). Dans les romans d'Aragon, on retrouve d'autres personnages qui sont comme « bloqués » sur un rêve ou sur une musique, de sorte qu'ils ne parviennent plus à avancer ni à agir sur leur vie. Nous avons en effet déjà pu percevoir le danger de la possession

par la musique<sup>109</sup>. Mais ce danger fait généralement écho à l'aptitude du protagoniste à répéter toujours la même musique. L'arrêt sur image sur un souvenir ou une époque est révélé par la récurrence musicale. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, les lieder chantés par Elvire Manescu, la jeune femme délaissée par son mari, qu'elle aime, Karl von Goetz, montrent bien l'impossible avancée du personnage. En effet, les lieder *Im wunderschönen Monat Mai* et *Ich grolle nicht*, écrits par Heinrich Heine et mis en musique par Schumann dans les *Dichterliebe* (1840), renvoient respectivement au début (le désir naissant et la déclaration) d'un amour et à la fin (l'amour perdu à jamais, « Ewig verlor'nes Lieb » d'*Ich grolle nicht*). Or, ces deux lieder chantés par Elvire, en allemand, c'est-à-dire dans la langue de son mari Karl von Goetz, sont rattachés aux moments marquants de la vie de la jeune femme, qu'elle se répète inlassablement dans ses rêveries. En effet, lorsqu'elle rêve, c'est à « une voix irréaliste et chaude dans ses cheveux qui disait : Liebchen, Liebchen... » (p. 574). Cette hallucination sonore est vraisemblablement liée à son mari Karl. La répétition du mot Liebchen mais aussi du nom de l'être aimé Karl, p. 575 font retourner Elvire à une période antérieure sans jamais pouvoir réaliser de nouveaux projets d'avenir. Lorsque la jeune femme se fait surprendre par son mari aux bras de M. Werner, elle réagit comme si elle avait commis l'adultère, et craint le mépris de l'homme qui l'a délaissée (p. 700) et dont elle est pourtant divorcée. Elle transpose également sa propre situation sur sa sœur Elisabeth, qui devient un double d'Elvire, contrainte en quelque sorte à un amour impossible et gâché, puisque Elvire la force à ne rien dire de l'enfant qu'elle porte à son amant Pascal Mercadier. Ainsi, l'obsession d'Elvire Manescu se répand tout azimut, dans chaque geste qu'elle fait, et la musique ménage le passage du monde réel au monde fantasmé d'un passé et d'un amour perdu devenu son obsession. On remarque que ce sont, pour la plupart, des personnages en manque de quelque chose, définis par Reine

---

<sup>109</sup> Cf. Chapitre II, C, 3.

de Brécy comme « ceux qui ont perdu le secret de la romance et qui portent en eux l'air sans paroles... Les miens...les miens. Ma race... » (p. 428). Pierre Mercadier, lui non plus, n'a pas les paroles de la romances : ses successives histoires d'amour se soldent toutes par des échecs et la répétition d'automate du mot « politique » après son attaque est une sorte de coup du sort, où le mot refusé et bafoué toute sa vie durant refait surface des profondeurs, comme une réponse à toutes ses erreurs. De même, temporairement, le narrateur de *La Mise à mort*, qui pourrait bien renvoyer, pour le récit de cette anecdote, à Aragon lui-même, est saisi par une obsession perceptible dans la répétition de la phrase « Je ne t'attendrai pas » (répété trois fois et souligné par l'italique p. 382) : la peur de perdre la femme aimée en temps de guerre, alors qu'ils se sont faits prendre au piège par les allemands à Angoulême.

Cependant, le grand personnage de l'imagination et de la musique obsédante est sans conteste Aurélien. L'obsession du protagoniste se caractérise par une impossibilité à retrouver ses souvenirs d'enfance dans la musique : Aurélien s'attache irrémédiablement à l'époque de la Première Guerre Mondiale. Si nous avons pu constater que son écoute au Pathéphone relevait d'un retour en arrière à son adolescence, l'œuvre à laquelle il adhère le plus est *Tristan et Isolde*, qu'il écoute à trois reprises. Cette répétition de l'écoute est en rapport avec ses obsessions, et non plus son répertoire de collégien, puisqu'il choisit spécifiquement le début du troisième acte de la pièce de Wagner, où Tristan agonise mais retrouve Isolde, qui ne parvient plus à le guérir, et meurt dans ses bras. Le thème de la mort est d'ailleurs également présent dans l'écoute de *Boris Godounov*. Les souvenirs d'enfance sont déviés vers le temps de la guerre : lorsque Aurélien évoque sa peur, enfant, des cambrioleurs, c'est pour se souvenir des terreurs de la guerre et du même « battement de cœur qu'il devait retrouver plus tard couché dans les fils de fer cisailés, aux Eparges » (p. 45). Le personnage est donc bloqué

au temps précis de son existence qu'est la Guerre, qu'il retrouve partout et particulièrement dans l'espace aquatique.

Le caractère obsessionnel de la musique est particulièrement perceptible dans la Seine, qui « chante une chanson toujours la même » et « parle tout le temps, tout le temps de suicide » (p. 97). La répétition de la circonstancielle « tout le temps » insiste sur le caractère lancinant de cette musique de fond, pour l'habitant de l'île Saint-Louis qu'est Aurélien. Musique et eau rassemblent les hantises du personnage, et nous avons d'ailleurs pu constater que la musique entre dans l'espace comme un nouveau médium. De même, l'atmosphère de fête qu'Aurélien tente d'opposer à ses obsessions est un échec. Au Lulli's, la valse anglaise *Whispering* (qui est d'ailleurs reprise par les musiciens p. 122) ne parvient pas à le faire émerger de son monde fantasmé mais l'y replonge plutôt et réactualise ce souvenir dans le temps présent, en lui rappelant « cette amie d'alors, qui s'était noyée dans la Tamise une nuit...à la suite d'un pari stupide. *Whispering*...il ferma les yeux. Mais il ne revoyait pas Londres, il pensait à la Seine autour de l'île... » (p. 121). Certes, il y a bien ici un retour en arrière, au passé, mais non à l'enfance. L'époque de 1919 refait surface et masque celle du présent de la narration (à Paris, en 1922), et il semble donc que le personnage est englué dans une période toujours liée à la Guerre et au suicide, dont même l'amour ne parvient pas à le détourner.

En effet, dès l'incipit du roman, le protagoniste commet une double erreur, en comparant *Bérénice* de Racine à une « romance » en même temps qu'à une « scie » (p. 28). La tragédie de Racine est bien éloignée d'une romance, caractérisée par sa naïveté et la possibilité d'être chantée. En outre, le substantif « scie » apposé à « romance » ne se justifie que partiellement d'un point de vue de la définition. Selon le *Trésor de la Langue Française*,

la « scie » est une « chanson, phrase musicale, à la mode et souvent répétée », ce qui pourrait se rapprocher de la romance, même si *Bérénice* n'est pas véritablement une pièce « à la mode », puisqu'elle date de 1670. Néanmoins, la scie a plutôt une connotation négative dans l'incipit d'*Aurélien*, et pourrait donc se définir par une autre entrée du dictionnaire, comme une « formule fastidieuse ou exaspérante par son usage répété », éloignée de la forme touchante de la romance. A partir de la pièce réelle de *Bérénice* ainsi que du personnage éponyme, Aurélien dérive vers une romance elle-même transformée en musique obsédante. L'amour même devient une obsession et le substantif « scie » ressurgit à ses débuts, où Leurtillois s'est « décidé une bonne fois à s'abandonner à cette scie, à la laisser vous occuper la tête » (p. 142). L'amour qu'il éprouve pour Bérénice se rattache aux thématiques qui hantent le personnage comme le suicide, de sorte qu'il n'est pas réalisable et se rapproche plutôt du fantasme et des rêves d'Aurélien. La musique de la romance amoureuse s'agrège donc à celle des obsessions de la Guerre :

« la musique sentimentale d'une romance se mêla à ses hantises : la Seine, le masque blanc, l'ombre des eaux vertes sur son visage en plongée et le bruit des chalands qui s'en vont sur le fleuve » (p. 203)

L'amour semble alors impossible, autant du côté de Bérénice et de son goût de l'absolu que de celui d'Aurélien, qui contamine la romance de ses obsessions. On en arrive donc aux mêmes conclusions que Lionel Follet : « *accorder les songes et l'amour* (chap XXVI, p. 221) est un vœu chimérique lorsque les songes décèlent, précisément, l'impossibilité d'aimer hors du fantasme »<sup>110</sup>. La musique de l'amour, la romance est inefficace à détourner Aurélien de ses fantasmes, qui deviennent omniprésents, particulièrement le nom « Césarée », comme le

---

<sup>110</sup> Lionel Follet, *Aragon, le fantasme et l'histoire, incipit et production textuelle dans Aurélien*, Paris, les Editeurs Français Réunis, « Entaille/s », 1980, p. 58.

mentionne Lionel Follet, dont les sonorités sont répétitives dans les mots « guerre », « cancer », « désert » (p. 682).

Ainsi, la musique met en évidence les obsessions des personnages en ouvrant la porte de leurs rêves. Il n'est d'ailleurs pas si étonnant que la musique permette à la fois un retour au bonheur de l'enfance et dévoile aussi les obsessions négatives des personnages. Nous avons en effet déjà pu relever que la contradiction n'est pas abandonnée pour tenter de définir la musique, même si elle s'avère inefficace<sup>111</sup>. Mais est-ce vraiment une contradiction ? L'enfance, comme les obsessions nous mènent vers une lecture de l'inconscient des personnages. Dans l'enfance, on peut ainsi, par le biais du patrimoine transmis par la mère à son enfant, obtenir une trace du Grand Autre à partir duquel se forge l'identité de l'enfant, et l'agissement de certains personnages relève parfois plus de celui de l'enfant que l'acte raisonné d'un adulte. Les obsessions également surgissent des profondeurs d'une imagination (c'est-à-dire la capacité à produire des images) malade, engluée dans une époque et dans une même musique qui évoque toujours les mêmes hantises. Il s'établit, par conséquent, une certaine porosité entre acte conscient et l'inconscient. La musique permet donc une ouverture sur l'imaginaire du personnage et son inconscient, une sorte d'« écriture indirecte »<sup>112</sup>, conclusion à laquelle aboutit également Lucienne Cantaloube-Ferrieu. Or, la musique, en tant que porte de passage entre le conscient et inconscient, ouvre sur un type d'écriture particulière, à double face.

---

<sup>111</sup> Cf. Chapitre II, A, 2.

<sup>112</sup> Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « Ce qui chante dans *Aurélien* », *op. cit.*, p. 99.

### 3. L'écriture à double face de la musique

L'insertion de la musique dans le roman relève d'une sorte d'échange équilibré entre monde littéraire et monde musical. Le vocabulaire littéraire est ainsi utilisé pour dire la musique dans l'œuvre romanesque. Certes, la musique est insaisissable à toute définition et relève alors de l'abstraction, mais l'auteur ne cesse de tenter néanmoins de la rattacher au monde réel, de lui donner une matière.

Le vocabulaire littéraire transpose en effet la musique dans le roman. Assurément, ce procédé apparaît déjà dans l'usage du nom « phrase » assez commun en musique comme en littérature, employé d'ailleurs par Proust dans *La Recherche du temps perdu*, lorsque Swann veut désigner le passage qui le touche plus particulièrement, « la petite phrase de Vinteuil » dans la sonate du compositeur. Le substantif linguistique « phrase » pour signifier un passage spécifique d'un morceau de musique est employé dans *Les Voyageurs*, quand Yvonne joue au piano et qu'« une phrase ratée se reprend » (p. 144), ou pour désigner « les longues phrases de Mozart » (p. 604) sur lesquelles le même personnage rêve quelques années plus tard. Néanmoins, on remarque qu'Aragon élargit cette utilisation d'un vocabulaire littéraire. Les modulations de la voix sont ainsi révélées à travers des signes de ponctuation. Les répercussions des déformations de la route sur la voix de l'oncle Pascal d'Ambérieux se manifestent par des « points de suspension » (p. 96). De même, dans *Aurélien*, les points d'exclamation que Mary prodigue largement à l'écrit sont relatifs à ses intonations de voix dans l'amour, puisque Aurélien, une fois sorti avec elle, peut « dire maintenant à quoi correspondaient les points d'exclamation » (p. 93). Dans *La Mise à mort*, les signes de ponctuation n'apparaissent pas pour signifier la musique, mais le narrateur fait appel aux écrivains et particulièrement à Colette pour définir l'effet que produit sur lui la musique de

Fougère (p. 16). En outre, pour définir le rythme particulier du chant des ramiers, le narrateur de « Murmure » utilise le vocabulaire métrique, rattaché généralement à la poésie (« des hexamètres, coupés quatre et deux », p. 247). Dans l'univers romanesque, la musique tend même à devenir un personnage à part entière. Nous avons d'ailleurs déjà eu l'occasion d'étudier son incidence sur le destin des autres protagonistes en tant que personnage ou témoin de la fatalité<sup>113</sup>. La musique est en effet souvent personnifiée, et douée de parole. Le piano se « tait » à la fin d'une interprétation dans *Les Voyageurs* (p. 145 et p. 241) et les mots lancés aux enfants de Venise par Francesca Bianchi ont une visée aussi performative que les gestes auxquels ils sont associés, puisqu'ils sont comparés à « des éclats de verre, des injures vénitiennes qui battent les petites têtes mieux que les claques dont elles sont accompagnées » (p. 379). Dans *Aurélien*, lors de la soirée ordonnée par Mary de Perseval, le piano intervient également comme un personnage. « Sa voix [s'élève] à nouveau » (p. 68) et lors d'un rendez-vous entre Bérénice et Aurélien, le piano se fait chanteur « mélancolique », « débitant des romances » (p. 219). Il n'y a pourtant pas que la musique du piano qui est personnifiée : dans *Aurélien*, « la longue plainte déchirée » renvoie à la péniche, sur la Seine fantasmée d'Aurélien, de sorte que la personnification donne l'impression de pénétrer dans un univers onirique où les objets se mettent à parler. Dans *La Mise à mort*, il ne semble pas que la musique soit personnifiée, dans la mesure où elle est déjà constitutive d'un personnage spécifique de femme-musique, Fougère. L'intégration de la musique dans l'univers romanesque passe donc par une incorporation au sein de la littérature, et une désignation par un vocabulaire spécifiquement littéraire ou une personnification : Aragon tente de ne plus considérer la musique comme une déesse inatteignable, mais de se l'approprier au sein même de la littérature.

---

<sup>113</sup> Cf. Chapitre II, C, 3.

L'interaction entre littérature et musique est perceptible dans la description du mouvement. La musique est en effet quelquefois désignée comme une matière mouvante, sujet de verbes d'action. L'interprétation d'Yvonne Berger enfant « court et accroche un peu » (p. 144) et le narrateur mentionne également qu'« on a peur que la mélodie ne trouve pas son chemin » (p. 141). Le mouvement est définitoire du son mais la réciproque est vraie aussi : le vocabulaire musical permet également de décrire les mouvements dans le monde romanesque. « Les lumière du casino dansaient » (p. 454) à Monte-Carlo : le verbe *danser* est une métaphore pour mettre en évidence la mobilité des lumières. Le flux des pensées de Blanche Pailleron est également explicité par cette métaphore de la danse : « une angoisse où dansait la figure sérieuse et fermée de Suzanne » (p. 230).

Ce rattachement de la musique à la littérature est élargi à l'ensemble du monde romanesque : la musique n'est pas totalement considérée comme une abstraction inatteignable. Dans le premier chapitre, nous avons constaté que la musique révèle certains aspects du monde romanesque, mais c'est aussi par des images appartenant au monde (romanesque) que la musique est décrite. Alfred, dans *La Mise à mort* ne souhaite-t-il pas jouer à prétendre que « le sens [naître] les yeux dans les yeux des sons » (p. 187) ? La musique prend sens par le biais de l'image et elle est donc perceptible par l'organe de la vue, l'œil. Elle donne une coloration particulière aux lieux dans lesquels elle entre : dans *Les Voyageurs de l'impériale*, le « fond des bruits des insectes » des alentours de Sainteville est comparé à « un fond de teint » (p. 213). Quant au salon de Paulette Mercadier, il gagne, grâce à la musique, « une teinte de rêverie » (p. 103). Dans *Aurélien*, la couleur associée à la musique par excellence est le bleu. Quand l'orchestre du Lulli's joue par exemple une valse anglaise, l'atmosphère « [tombe] dans le bleu » (p. 120). Cette référence à la couleur bleu apparaît également lors de la soirée de la Saint-Sylvestre, où « l'orchestre, docile, reprend la

valse, et tout est bleu, bleu, bleu... » (p. 450). La répétition triple de l'adjectif « bleu » est associée au rythme ternaire de la valse ; il y a ainsi une sorte de correspondance qui se construit entre la musique et la couleur. Dans l'épilogue, c'est encore « un bruit, bleu, entêtant. Des grenouilles » (p. 686) qui résonne en arrière-plan de la séparation finale d'Aurélien et Bérénice. Le bleu pourrait être la couleur des obsessions du personnage, dans la mesure où ses hantises sont rattachées à la nuit et surtout à l'eau de la Seine et aux noyé(e)s qu'elle charrie. Cette couleur serait la manifestation d'un monde totalement immergé dans les hantises du personnage, dont il ne parvient jamais à se libérer. Remarquons également que la couleur bleue désigne le « blues », qui vient de l'expression idiomatique « blue devils », c'est-à-dire « les idées noires », ce qui se rattache aussi aux obsessions d'Aurélien. En outre, la musique est souvent désignée comme un élément appartenant à la nature et la nature elle-même fait des bruits. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, les bruits de la nature sont évoqués : celui des insectes (p. 133), de la pluie (p. 376), qui est même personnifiée puisqu'elle « chante » dans le marais (p. 263). Mais la musique est aussi décrite à travers des éléments de la nature. Lorsque Yvonne Berger s'entraîne au piano, c'est une « cascade des illusions sonores » (p. 604) qui sort de ses phalanges. La musique d'Elvire Manescu ouvre sur une atmosphère d'orage ; elle est « lourde et douce, et précipitée, chargée d'un orage lointain, avec des gouttes d'eau soudaines apportées par le vent chaud de la mélodie » (p. 652). La notion de dépaysement, de voyage vers le lointain est également associée à la musique, comme le remarque d'ailleurs Jacqueline Bernard, qui cite en exemple *Im wunderschönen Monat Mai* (lied qui ramène Elvire à son amour allemand Karl von Goetz) : « Les chants aux sonorités étrangères font dériver la tête vers d'autres horizons »<sup>114</sup>. Dans *Aurélien*, cette même dérive apparaît avec la musique américaine *My Old Kentucky home*, qui renvoie par

---

<sup>114</sup> Jacqueline Bernard, *Aragon, la permanence du surréalisme dans le cycle du monde réel*, op. cit., p. 81.

métonymie au territoire des Etats-Unis, puisque la musique a « toute la longueur des rivières du sud » (p. 525). De même, pour signifier la distance qui le sépare de cette musique nouvelle, le narrateur de « Murmure » parle d'une « Orénoque de babils », l'Orénoque étant un fleuve d'Amérique du sud.

On peut donc conclure, après l'étude de cette écriture à double face, qu'il y a en réalité deux musiques dans l'œuvre d'Aragon : la musique qui est dite, décrite à partir d'un vocabulaire littéraire, de mouvement ou par des images et la musique qui dit le roman, le mouvement et la nature.

Ainsi, la musique intervient au niveau de l'inconscient des personnages, en leur permettant de se souvenir, en premier lieu, d'un temps heureux. Mais la musique peut aussi devenir obsédante, signe d'un détraquement du personnage, qui retourne sans cesse à une époque révolue en perdant les attaches qui le lient au monde réel. La musique intervient ainsi comme une frontière poreuse entre réel et imaginaire. Or, l'écriture de la musique relève également d'un entre-deux. Il se produit une sorte d'échange entre le monde romanesque littéraire et le monde musical, et le vocabulaire de la littérature dit la musique, quand celle-ci entre dans le roman. Aragon souhaite en effet ancrer la musique dans le monde romanesque, tout en lui conservant ce caractère indéfinissable qui ouvre sur un « au-delà » du roman et lui permet d'en « dire plus » sur ses personnages. Mais tenter d'intégrer complètement la musique dans le roman nécessite un recadrage sur ce dernier pour tenter de l'élever vers la musique.

## B. Essai d'unir forme musicale et forme romanesque

Dans les romans d'Aragon, on constate en effet, avec Nathalie Piégay-Gros, que la prose obéit à un « modèle musical »<sup>115</sup>. Le rapprochement de la forme musicale se fait à différents niveaux. Dans un premier temps, la fusion de la musique dans la trame romanesque engendre des bouleversements au niveau narratif : un rythme particulier s'installe au niveau narratif et parfois, une parenthèse musicale s'introduit dans le roman, et la musique entre au premier plan, reléguant les personnages normalement actifs à un rôle secondaire d'auditeurs.

L'intertextualité entretenue entre les paroles des chansons et le roman nous mène également à percevoir une volonté d'équilibrage de la forme musicale à la forme romanesque. La musique est aussi un constituant des personnages de la fiction, et il semble parfois que la musique est à l'origine de leur création, vu l'étroitesse des liens qu'ils partagent.

Enfin, même le mot, au travers de son pouvoir incantatoire, qui refuse tout arbitraire, se transmue en forme musicale, pour transformer le roman en œuvre non plus à lire mais à écouter.

### 1. Narration et « parenthèse musicale »<sup>116</sup>

Il s'agira d'observer en quoi la composition romanesque est transformée en forme musicale, en particulier par le rythme et la parenthèse.

Dans *Aurélien*, la construction du roman relève du jazz et de la syncope : « le flux du texte est tantôt lié, tantôt heurté, en un mot, "ça jazz" », affirme d'ailleurs Alain Schaffner<sup>117</sup>. Le rythme syncopé de la musique rebondit sur la trame narrative. Certains événements

---

<sup>115</sup> Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, op. cit., pp. 35-59.

<sup>116</sup> Terme emprunté à Hervé Bismuth et Lucien Victor, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Neuilly, Atlande, « Clefs Concours-Lettres XX<sup>e</sup> siècle », 2001, p. 78. Louis Aragon explique également cet intermède central du roman comme « parenthèse. Distincte et séparée. » dans *Henri Matisse, roman*, pp. 591-610.

<sup>117</sup> Alain Schaffner, « Flux, rythme et répétition dans *Aurélien* », *Les Formes du temps, rythme, histoire, temporalité*, op. cit., p. 220.

donnent lieu à de longues mises en scène, comme la première soirée au Lulli's, qui s'étend sur deux chapitres (XI-XII) tandis que d'autres épisodes sont à peine évoqués, en ellipse, comme les « [journées] si courtes et si longues » (p. 317) des rendez-vous des deux protagonistes. De même, entre le chapitre IV et V, les violettes aimées de Mary de Perseval font le lien entre la clause du chapitre IV, où s'achève une mésentente entre Edmond et Blanchette et le début du chapitre suivant, où Aurélien reçoit une carte d'invitation mauve et l'obligation d'apporter des violettes (p. 54). Il y a donc un lien entre les deux scènes mais aussi rupture, dans la mesure où les personnages des scènes sont différents. En outre, le passage sans transition à l'épilogue produit aussi un bouleversement, comme une sorte de grand écart temporel, et l'histoire d'amour platonique ne se répètera pas, si ce n'est de l'extérieur, pour les autres, de sorte que la séparation sera finalement consommée par la mort de Bérénice. La musique du jazz donne ainsi un mouvement particulier au roman, également perceptible dans les « parenthèses musicales ».

Certes, il apparaît un peu contradictoire de placer sur le même plan narration et parenthèse, puisque la parenthèse, dans un discours ou un texte, désigne selon le *TLF* un « développement accessoire » alors que la narration apparaît au premier plan. Néanmoins, la parenthèse musicale est souvent également narrative. La partie intermédiaire des *Voyageurs de l'impériale*, « Deux mesures pour rien » est, selon Hervé Bismuth et Lucien Victor, une « parenthèse musicale ». Assurément, elle se distingue nettement des deux parties attenantes : sans attache, le personnage de Pierre Mercadier y est complètement et volontairement abandonné à lui-même, il ne s'agrège à aucune famille (ni la sienne, ni celle des Meyer) et n'a aucun devoir vis à vis de ses pairs. Le titre « Deux mesures pour rien » renvoie peut-être déjà à la musique. En effet, le substantif *mesure* signifie, en musique, « Division du temps musical en sections d'égale durée ». Assurément, la notion de durée ne joue pas véritablement entre

l'épisode de Venise et celui de Monte-Carlo, mais il s'y passe à quelques détails près exactement la même chose : Pierre Mercadier tombe, dans une ville inconnue, sous le charme d'une femme étrangère, mais ne réussit pas à la séduire (pour des raisons différentes certes) et prend la fuite. Dans un premier temps, l'épisode de Venise se prête particulièrement à une étude en tant qu'« intermezzo »<sup>118</sup> musical, parce que tout y relève de l'opéra bouffe. Selon Gérard Pernon, l'intermezzo désigne, au XVIII<sup>e</sup> siècle, « une petite pièce comique, inspirée de la commedia dell'arte et du théâtre »<sup>119</sup>. Or, la scène de « carton-pâte » de la ville de Venise et les personnages d'escrocs, Angelo et Francesca, semblent tout droit sortis du monde de l'opéra, de même que Pierre Mercadier comme anti-héros (il a besoin d'une femme pour le sauver de l'assaut de la foule des enfants). En outre, l'apparition de la jeune femme qui vole au secours de Pierre Mercadier harcelé par une bande d'enfant paraît providentielle (tout comme celle de Reine von Goetz, qui plaisait à Pierre et se met tout d'un coup à lui parler) et on peut donc s'interroger sur la vraisemblance de cet épisode, voire le considérer comme une « échappée de l'imaginaire »<sup>120</sup>. Ce qui distingue également cet intermède des autres parties, c'est, selon Nathalie Piégay-Gros, sa lenteur, particulièrement pour le premier mouvement, qu'elle qualifie d'« *andante* un peu funèbre, fort bien adapté à l'enlèvement de Venise, à l'errance désœuvrée de Mercadier, que nulle frénésie n'anime plus »<sup>121</sup>. Dans *La Mise à mort*, le « Carnaval » est aussi une sorte de parenthèse musicale, dans l'ensemble des trois contes qui est déjà une sorte de parenthèse face à l'action principale. Ces trois « contes », en tant que « Récit(s) d'aventures imaginaires destiné(s) à distraire, à instruire en amusant », sont placés

---

<sup>118</sup> Terme employé par Louis Aragon, dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, cité par Nathalie Piégay-Gros, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Paris, Belin, « Lettres Sup », 2001, p. 10 : « Fait unique. J'avais interrompu, éprouvé le besoin de l'intermezzo. »

<sup>119</sup> Gérard Pernon, *Dictionnaire de la musique*, Ed. Jean-Paul Gisseron, 5<sup>e</sup> éd, collection Histoire de la musique, 2007, 320p.

<sup>120</sup> Hervé Bismuth et Lucien Victor, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>121</sup> Nathalie Piégay-Gros, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, *op. cit.*, p. 51.

hors du roman, à part ; d'ailleurs les personnages principaux n'y apparaissent pas, pour laisser place à des personnages secondaires. Le médecin-auxiliaire Aragon n'est cité que dans « le Carnaval » ; Murmure est un personnage éponyme dont le champ se limite au conte éponyme... Le titre « Carnaval », réfère aussi à l'œuvre de Schumann, qu'écoute le scripteur Anthoine, et il y a donc une sorte d'immédiateté entre audition et écriture, comme l'explique Alfred en introduction du récit :

« il lui a fallu partir de la musique, du déclenchement de la pensée qu'un morceau de concert suscite en lui, et par là je le soupçonne d'avoir été, tout le long de son récit, en réalité possédé de cette même passion qui pousse Erik Ejegod au meurtre ou qui fait qu'Anthoine, ou moi-même, et tous les Christians, et tous ceux qui entendent Fougère, nous sommes quand elle chante simples reflets d'elle » (p. 276)

L'écoute de musique « déclenche » la création d'une fiction, et la durée du « carnaval » de Schumann déteint sur la narration. En effet, l'élément de résolution (le soldat américain qui revient de manière providentielle pour se marier avec Bettina Knipperlé) coïncide avec la fin des rendez-vous musicaux avec Pierre Houdry et surtout avec la fin du carnaval de Schumann, de sorte que les masques tombent à la fin du récit, de même que la musique s'arrête. Cette mise en parallèle de la musique de Schumann et du récit est perceptible dans une remarque qu'on peut attribuer au scripteur Anthoine, p. 337 : « il restait pour moi, au-delà du *Carnaval*, à jouer le dernier mouvement, la dernière variation de mon thème, à me ressouvenir de son déchirement ». Le vocabulaire musical traduit la proximité entre ce récit et la musique écoutée simultanément : la musique déteint sur le conte. En outre, la musique fait également office de lien avec la réalité comme l'exprime le narrateur, dans l'Après-dire : « entre l'histoire vraie qui n'est pas de Pierre Houdry et de Bettina, et celle qui la raconte, que voilà vivant, et vieux ».

Ainsi, la narration est envahie par la musique, en particulier par la parenthèse, mais une parenthèse pas véritablement accessoire. En outre, la musique intervient encore sur un autre plan, et Aragon tisse des liens particulièrement forts entre certaines références musicales et le roman, de sorte que la musique devient également un intertexte.

## 2. Des références musicales comme intertexte

Les références musicales n'apparaissent dans le cadre romanesque, la plupart du temps, que sous la forme d'extraits brefs ou simplement d'un titre. Pourtant, ces fond sonores, sont bien souvent reliés à des situations de premier plan dans la narration. Les références musicales, dans la mesure où elle renvoient aussi à des textes (les paroles des chansons), interfèrent avec les personnages de la même manière que d'autres œuvres romanesques, et il en résulte bien un phénomène d'intertextualité, c'est-à-dire selon Julia Kristeva « une interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte ».

Le choix d'une musique n'est jamais anodin : il appartient spécifiquement à une époque mais aussi à une situation ou un personnage du roman. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, jouer du Chopin comme signal secret entre Pascal Mercadier et Yvonne Berger (p. 205) rapproche cette aventure d'enfance de celle de Frédéric Chopin et Georges Sand, sur un mode « mineur » pourrait-on dire, en parallèle à l'autre couple Blanche Pailleron et Pierre Mercadier. En outre, les paroles de la romance « *Quand les lilas refleuriront* » interprétée par Emile Mercadier (dont le titre apparaît p. 235, objet de l'humour de Paulette), qui date bien des années 1890, révèlent au grand jour l'aventure amoureuse de Pierre Mercadier, directement associée à la chanson par son chanteur homonyme. Les lilas, le « tapis vert de la plaine » de la chanson rappellent les alentours de Sainteville. L'injonction « allez dire à l'amour qu'il vienne » pourrait aussi se rapporter à Pierre Mercadier. En effet, c'est aussi un

nouveau printemps pour ce personnage, qui vit avec Blanche une « romance rebattue » (p. 210), une « étrange passion » inattendue. La fin de la chanson et celle de la liaison sont d'ailleurs identiques. Le mensonge de Blanche, qui affirme à Pierre qu'elle ne l'aime pas (p. 278) fait écho aux « amoureux menteurs » de la chanson et les « blessures qui saigneront » annoncent la souffrance de la séparation pour Pierre Mercadier dont le travail de deuil s'effectue en parallèle de l'enterrement de Mme d'Ambérieux, symbole de la mort de son amour. Dans *Aurélien*, on constate, en premier lieu, qu'un intertexte romanesque, *La Fin de Chéri*, est légitimé par Aragon lui-même. Jean-Marie Viprey en relève d'autres, comme l'intertexte surréaliste ou patriotique<sup>122</sup>. Mais certains épisodes, voire l'ensemble du roman est marqué par un intertexte musical. La chanson américaine traditionnelle de Johnny et Frankie évoquée lors de la soirée au Lulli's (p. 112) traite du thème de l'adultère (la femme Frankie se venge de la liaison adultère par le meurtre de son amant Johnny). Elle survient juste avant une conversation du docteur Decoeur et d'Aurélien dont le sujet est le « mariage » (p. 114) et le mari de Rose entretient la crainte de voir sa femme entre les bras de Leurtillois et de la perdre. Les liaisons adultères sont d'ailleurs nombreuses tout le long du roman, en particulier celles d'Edmond Barbentane avec Mary de Perseval, puis Rose Melrose, et, même s'ils ne constituent pas un couple marié à part entière, Aurélien « trompe » aussi Bérénice avec Suzanne à la Saint-Sylvestre, et elle avec Paul Denis à Giverny. La chanson introduit donc une thématique propre à l'ensemble du roman, la liaison adultère mais aussi la vengeance engendrée par elle. Celle de Frankie sur Johnny par le meurtre et cependant atténuée dans le roman : Blanchette Barbentane ne se venge de son mari volage Edmond que sur un plan financier. La chanson *My old Kentucky Home*, jouée par Molly, personnage quasiment silencieux, interfère aussi avec le dialogue entre Archibald Murphy et Bérénice. En effet, cette

---

<sup>122</sup> Jean-Marie Viprey, « Le Rouge et le blanc, la Patrie, Bérénice » *Espaces d'Aurélien (Aragon), Le Réalisme poétique au risque du patriotisme, op. cit.*, pp. 63-78.

chanson évoque des esclaves dans une plantation de cannes à sucre, et le dur labeur de chaque jour jusqu'à la mort à la dernière strophe. Or, on peut se demander s'il n'y a pas également une sorte d'esclavage transposé sur le plan amoureux dans le couple de Bérénice et Paul Denis. En effet, si Bérénice n'aime pas Paul, celui-ci éprouve des sentiments bien différents à l'égard de la jeune femme. L'absence de réciprocité dans l'amour transforme Paul en esclave, dans la mesure où il se détache géographiquement du milieu parisien d'avant-garde pour se retirer à Giverny, loin des rumeurs parisiennes qu'il retrouve néanmoins avec joie lorsque la bande de Ménestrel lui rend visite. De même, la décision de rompre leur liaison ne provient pas d'un consentement mutuel mais purement de Bérénice, qui impose son choix au jeune poète de manière radicale, en prenant la fuite pour retrouver son mari. Et Paul Denis ne meurt-il pas comme un « darky », un nègre, puisqu'il s'interpose pour recevoir le coup de poignard fatal à la place d'un noir, (pp. 600-601, chapitre LXXIII)? Ainsi, *My Old Kentucky Home* annonce la mort de Paul Denis, devenu une sorte d'esclave de Bérénice. Dans *La Mise à mort*, l'utilisation du répertoire musical comme intertexte est plus ponctuelle : on peut citer notamment le Lied de Schubert à partir du poème de Goethe, intitulé *Heidenröslein* (pp. 301-327). Pierre Houdry se lit dans les paroles de la musique, en s'identifiant au personnage du « *wilde Knabe* », tout en ne parvenant pas à faire coller la chanson avec Betty, qui ne ressemble pas à la « *röslein* ». La ressemblance n'est pas parfaite entre les paroles de la chanson et le récit. Cette incapacité de l'intertexte à coller au récit intervient également pour Œdipe, où, face à l'ajout de nouveaux personnages, le système doit évoluer. L'intertexte mythique de départ d'Œdipe change, le personnage de Jocaste devient Philomèle, et le narrateur est tenté de nommer la mère de cette Philomèle-Paulette Jocaste. Aucun intertexte mythique ne parvient à correspondre à la narration, de même que l'intertexte musical échoue à représenter la situation de Pierre Houdry et Bettina Knipperlé. Louis Aragon prend du recul

face aux intertextes, en relevant non seulement les liens tissés mais aussi l'écart de la musique à la narration. Néanmoins, la musique reste liée à l'action du premier plan. Le fond sonore contamine la conversation entre le narrateur (Aragon) et un ami (Pierre Drieu La Rochelle). L'aveu du personnage découle directement de la valse 1900 intitulée *Les Baisers perdus* de l'orchestre : « il avait été amené à me dire cela, lui, à cause de l'orchestre, si on peut dire ». L'aveu succède à la musique comme une sorte de cause à effet, pour amener finalement le personnage à la conclusion « on serait écrasé de malheur » (pp. 354-355), qui annonce aussi le suicide mentionné par le narrateur. La musique, dans un premier temps, révèle donc des épisodes ou des situations de premier plan dans la narration.

Il semblerait même que la musique soit constitutive des obsessions de certains personnages, de sorte que les paroles des chansons qu'ils chantent ou écoutent les définissent autant que leur description physique. On en vient à se demander si ce n'est pas à partir de la musique que l'auteur élabore le personnage de roman. Rappelons qu'Elvire Manescu aime à chanter les deux lieder qui marquent son existence, *Im wunderschönen Monat Mai* et *Ich grolle nicht*<sup>123</sup> puis l'obsèdent une fois la séparation avec Karl von Goetz consommée. Dans *Aurélien*, la *Chanson triste* de Duparc et Lahor, même si elle passe inaperçue pendant le vernissage de Zamora (p. 341) révèle la plupart des hantises du protagoniste éponyme, ainsi que l'espoir qu'il place dans l'amour de Bérénice. En effet, le personnage masculin chanteur a le « cœur triste » et la « tête malade » dans l'espoir d'une relation amoureuse, comme Aurélien, pris de violentes crises de paludisme, et obsédé par la guerre de manière pathologique. L'isotopie du sommeil (le verbe « dormir », « bercer », « calme ») et le verbe « noyer » relèvent aussi des obsessions d'Aurélien, qui cherche perpétuellement un moyen d'oublier (dans l'atmosphère festive du Lulli's notamment, mais aussi d'une certaine manière

---

<sup>123</sup> cf. Chapitre III, A ,2.

dans l'amour), sans y parvenir. L'amour, dans la chanson comme dans la vie d'Aurélien n'est pas un moyen de sortir des hantises. Dans la chanson, l'amour permet d'oublier, mais la maladie de l'homme semble contaminer le personnage féminin, qui « a les yeux pleins de tristesse ». Bérénice aussi se mélange aux obsessions et aux fantasmes d'Aurélien, qui tend à la figer dans le masque mortuaire de l'Inconnue de la Seine. Elle est, pour un temps, prise de la même fascination pour l'eau de la Seine<sup>124</sup> que Leurtillois, à laquelle elle échappe néanmoins en le fuyant entre les bras de Paul Denis.

Ainsi, les paroles de musiques constituent un intertexte musical dans les romans. La musique serait donc, comme l'exprime Fougère « un thème secondaire par quoi le thème principal s'éclaire » (p. 396). Certes, considérer la musique comme un intertexte, c'est aussi la limiter à n'être qu'un ensemble de paroles, de mots et de sens, sans prendre garde réellement aux sons. Mais Aragon rétablit l'équilibre en retrouvant les sons dans les mots : le mot devient musique à lui seul, et les romans d'Aragon s'écoutent plus qu'ils ne se lisent.

### 3. Le pouvoir incantatoire du mot

L'importance accordée au mot dans l'œuvre d'Aragon est révélatrice d'une volonté de lui attribuer une musicalité propre : pour Aragon, ce qui constitue le mot, ce sont d'abord ses sonorités, qui loin d'être arbitraires, révèlent le sens. Le sens et les sons s'agrègent de sorte que le mot est une incantation, une « invitation au chant ».

Dans l'usage qu'il fait des mots, Aragon essaye en effet de supprimer tout arbitraire du signe de sorte que le son donne aussi du sens, comme en poésie. Les langues étrangères et les mots aux consonances exotiques sont ainsi très souvent conservés, procurant une sorte de

---

<sup>124</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 502 : « Elle regardait la Seine, toujours la Seine... elle pensait à l'Inconnue, à la Morgue... »

dépaysement sonore où le sens est relégué à un rang secondaire. Dans l'incipit des *Voyageurs de l'impériale*, les mots arabes « chéchias », « spahis » (p. 33) ou « moukhère », « fez », « gandoura » (p. 38) renvoient pour la plupart à des vêtements spécifiques (ou à « femme » pour « moukhère ») mais leurs consonances particulières nous font elles aussi dériver vers ces pays lointains exotiques, puisqu'au premier abord, le narrateur apporte rarement une définition à ces noms. Les lieux également ont des noms évocatoires impossibles à traduire et donc laissés dans leur langue originelle, comme « San Simeone Grande » ou la « Pescheria » à Venise (p. 374). De même que les chansons<sup>125</sup>, les mots ont donc le pouvoir de nous faire voyager, ce que conçoit également Pascal Mercadier, pour qui « il y a des noms purement chanteurs : le col de la Pierre Taillée, la forêt de Cormoranche... » (p. 92). Dans *Aurélien*, Mary de Perseval conserve également les titres d'opéra en italien : *La Pie voleuse* est *La Gazza Ladra* de Rossini et *L'Elizire* de Donizetti. Même si on peut comprendre ces occurrences italiennes comme un étalage de culture de la part du personnage, l'italien, comme langue d'origine des pièces, semble mieux convenir que le français pour désigner les pièces de l'opéra. De la même manière, Bettina Knipperlé donne d'abord le titre allemand de *La Flûte enchantée* de Mozart (*die Zauberflöte*, p. 285). Quant aux citations insérées dans le texte, le plus souvent en italique, elles sont aussi dans leur langue d'origine, comme celle de Michel-Ange<sup>126</sup> en italien, puis seulement ensuite traduites en français. L'insertion de mots d'autres langues est, semble-t-il, dû au caractère incomplet de la langue française. Lorsqu'il traduit par exemple le mot « Haschemann » par l'équivalent allemand de Colin-Maillard (mais qui signifie littéralement « l'homme au haschich »), dans *La Mise à mort*, le narrateur

---

<sup>125</sup> Cf Chapitre III, A, 3.

<sup>126</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 363, cette citation est mentionnée dans son intégralité par Stendhal, dans *Histoire de la peinture en Italie*, vol. II, Paris, P. Didot l'aîné, 1817, pp. 327-328. C'est une prosopopée de la Nuit, statue de Michel-Ange, et ces vers, selon Stendhal, « ont de l'âme ».

souligne « la différence des deux langues » (p. 297). La langue allemande est d'ailleurs particulièrement associée au chant, revendiquée comme « langue des *Lieder* » par Pierre Houdry, et les citations en allemand sont nombreuses dans « Le Carnaval », notamment une phrase de Beethoven selon Bettina von Arnim (p. 279), quatre vers d'Eichendorff (1788-1857), p. 282, une fausse citation de Goethe<sup>127</sup>, p. 288 et deux vrais extraits du même auteur (p. 301).

L'« enchantement », la magie de ces mots ouvre vers le rêve et la poésie insérés dans le quotidien. Dans *Les Voyageurs*, le substantif *corozo* « faisait rêver Emilie. Corozo. Elle ne l'avait jamais entendu prononcer à qui que ce fût avant Mme Buzelin. Corozo. C'était un mot étrange comme certains soirs de printemps. » (p. 522). La présence du nom répété seul et hors des phrases, comme s'il se suffisait à lui-même, ouvre sur le rêve, avec la mention d'une correspondance entre les « corozo » et l'atmosphère de « certains soirs de printemps ». On peut constater également que c'est un personnage sans bagage culturel, Emilie Méré, qui ressent cette émotion sonore, à partir d'un mot qui lui semble rare puisqu'elle ne l'a entendu que par Mme Buzelin. La musique des mots est donc universelle. En outre, même les noms des personnages font rêver : nommer un personnage, c'est le reconstituer de manière supérieure à l'image. Le nom d'enfant de Pascal Mercadier pour sa grand-mère est Calino, et l'univers merveilleux et enfantin d'Yvonne Berger change les noms des enfants qui acceptent de s'y fondre : Yvonne est Ouah-Ouah, Pascal le prince bisque-basque... Lorsque Aurélien cherche à dire ce qui fait la spécificité de Bérénice, il en est réduit à passer par son nom (p. 144 « quelque chose qui chante comme son nom ») et avant de retrouver son visage en mémoire, c'est de son nom qu'il se souvient (p. 195). L'importance du nom est

---

<sup>127</sup> cette citation de Goethe (qui est insérée comme telle) n'en est pas vraiment une, puisque la véritable version est « Kennst du das Land wo die Zitronen blühn ? », mis en musique (Lied opus 75-1) par Beethoven en 1809. (<http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/Midi-Mp3-Lieder-Opus.html>)

particulièrement perceptible dans *La Mise à mort*, pour le personnage de Fougère, qui dès l'incipit s'avère inaccessible à toute nomination :

« Il l'avait d'abord appelé Madame, et toi le même soir, Aube au matin. Et puis deux ou trois jours, il essaya de Zibeline, trouvant ça ressemblant. Je ne dirai pas le nom que depuis des années il lui donne. Nous supposons qu'il a choisi Fougère. Pour les autres, elle était Ingeborg, je vous demande un peu. » (p. 11)

Le premier nom décerné à Fougère relève de la forme de politesse, « Madame », et il tient sans doute au fait que les deux protagonistes ne se connaissent pas lors de leur première rencontre. Le nom Ingeborg d'Usher est aussi celui donné dans un contexte social ; c'est d'ailleurs ainsi qu'elle est présentée dans l'interview d'Anthoine Célèbre par un journaliste (dans « Le Miroir de Venise »). En revanche, les noms plus étranges, dans la mesure où ils dérivent de noms communs, tels que « Aube », « de Zibeline » et « Fougère » sont des noms de l'intimité de la femme. En outre, on constate que ce n'est pas elle qui choisit son nom mais plutôt « il », pronom personnel dont nous avons cependant du mal à savoir à qui il renvoie, Anthoine, Alfred ou Aragon. Du moins, on constate que le nom change en fonction de l'intimité entre Fougère et le protagoniste pour devenir de plus en plus « ressemblant » sans toutefois réussir à « coller » au personnage féminin. Si le nom *Fougère* convient au personnage, c'est peut-être à cause de la présence du morphème *fou*, puisque la femme va conduire indirectement au crime passionnel, à l'amour fou (p. 494). Quant à « Aube » et « Zibeline », le premier est relatif au commencement du jour et l'autre à une fourrure noire. Dans cette nomination fluctuante, on peut voir une volonté de brouiller les cartes, puisque nous n'avons jamais accès à son vrai nom, et l'aveu final que « Fougère, c'est Elsa Triolet » ne fait que rajouter un nom de plus à une liste déjà longue. Le nom « Murmure » est aussi un

double de Fougère, dans le « premier conte de la chemise rouge » écrit par Anthoine. En effet, c'est :

« une sorte de photographie d'elle, un reflet d'elle, incomplet, naturellement, incomplet, mais qui bouge à ses pas, une ombre... Je lui en ai donné tant, de ces noms que je dis dans l'ombre [...] l'un pour cacher l'autre, pour ce secret de nous-mêmes en plein jour [...] et son vrai nom... y'a-t-il un nom qui soit le vrai, le vrai n'est-il pas celui que je lui donne, à cette minute où je lui donne ? Son vrai nom ferait trop se retourner les gens dans la rue, ce nom qui porte le poids de notre vie, alors j'invente. Murmure est son nom nocturne. » (p. 213)

La nomination paraît donc impossible dans *La Mise à mort*, hormis dans un nom temporaire choisi spécifiquement par le narrateur compagnon de Fougère. Cette nomination temporaire rappelle aussi l'esthétique du « mentir-vrai » d'Aragon, c'est-à-dire le fait de révéler des pans de sa vie tout en les masquant notamment à travers des époques différentes et des personnages aux noms distincts de la réalité (ce qui est assez perceptible dans *Les Voyageurs de l'impériale*, « histoire imaginaire de [son] grand-père maternel »<sup>128</sup>). Ce choix du substantif Murmure n'est malgré tout pas anodin, à travers un jeu sur les syllabes dédoublées : « le nom de **Murmure**, le nom **murmuré** dans les **murs**, dans la nuit par les **murs murée** » (p. 226). Là encore, c'est la matière sonore du nom qui ouvre sur une sorte de définition où est répété le morphème « mur ».

Certaines associations d'idées sont également construites à partir de bruits ou de sonorités des mots. L'écriture « de fil en aiguille » s'attache parfois à un son et brode, dérive, à partir de ce bruit. Dans *Aurélien*, la performance théâtrale de Rose Melrose est construite

---

<sup>128</sup> cf. Louis Aragon, « Et, comme de toute mort renaît la vie... », *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, pp. 7-27. Aragon explique précisément ce qui rattache certains personnages à sa propre vie, les ressemblances entre Pascal et sa mère Marguerite, les différences de dates entre monde fictionnel et réel, certains souvenirs de sa propre enfance transposés sur celles de Pascal et Jeannot...

ainsi. La description débute par l'impression produite par le mot « Wasserfall » (p. 80) au milieu du poème, par un « murmure argenté ». La couleur argentée est celle des machines et des mécaniques : juste après, l'apothéose du poème est comparée à « un carillon métallique ». En outre, la musique du carillon fait penser à celle de l'horloge, et le narrateur s'étonne ainsi de « ne pas entendre les douze coups » (sa remarque étant toutefois hyperbolique, voire comique). Le bruit du mot « Wasserfall » (encore un mot aux sonorités étrangères) contamine ainsi toute l'interprétation, en parallèle à un crescendo, puisque le bruit est d'abord suggéré par un « murmure », puis par un « carillon » et enfin par une « horloge ». En outre, avec un certain humour, ce qui intéresse principalement Aurélien chez « Mme Floresse », ce sont ses « fesses » (p. 583), et l'écho sonore entre les deux noms est à l'origine de l'association d'idées. Le son des mots dépasse leur sens, et conduit à des associations parfois imprévisibles. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, lorsque Elisabeth Manescu joue, auprès de Pascal, dont elle est amoureuse, « le piano gémissait sous une espèce de caresse passionnée » (p. 652). La personnification du piano, l'allitération en sifflantes [s] et l'assonance en voyelles orales [e] et [e] renvoient directement, dans l'esprit du lecteur comme des personnages qui participent à cette scène, à une sorte de sensualité diffuse autour d'Elisabeth. L'harmonie imitative des mots fait écho à ce que ressent Reine, qui en déduit que la jeune femme est amoureuse. L'harmonie imitative des mots permet donc au lecteur d'approcher lui aussi de l'émotion engendrée par la scène. Les bruits du monde romanesque sont transposés au lecteur par les sonorités des mots. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, le bruit des pas de Boniface dans les marais est perceptible dans l'allitération en occlusive [p] : « Ses **p**ropres **p**as l'étonnaient. Il écoutait fuir dans les **p**entes des **p**ierres qui aurait **p**u meurtrir la fillette » (p. 258). De même, le bruit cinglant de la pluie est « audible » à travers une allitération en consonnes liquides [l] et [R] et une assonance en palatales [y] et [i] : « il y eut une **r**afale, et le **br**uit **br**utal de la

**pluie qui gifle la terre.** » (p. 389). Dans *Aurélien*, Lionel Follet a également remarqué une récurrence de certaines sonorités, en les rattachant cette fois à l'obsédante Césarée. Quant aux mots de Fougère destinés à Alfred, p. 389, ce dernier les « écoute **rouler avec la lenteur du tonnerre** » et les allitérations en liquides [l] et [r] traduisent ici l'effet progressif, l'écho que trouvent ces mots en lui.

Les romans d'Aragon ne sont ainsi plus seulement des romans à écrire ou à lire, ils sont aussi à écouter et la musique dans le roman est transposée dans les mots et les sonorités qui imitent les bruits, dans une harmonie musicale qui fait tendre le roman vers la poésie. Aragon donne ainsi au mot une position déterminante, celle d'invoquer un pays lointain, le monde des rêves ou un personnage.

Le rapprochement de la musique et du roman est visible à différents niveaux. Sur l'ensemble du roman d'abord, par le choix d'une forme plus musicale, d'un rythme spécifique ou l'insertion d'une parenthèse musicale. Les paroles des références musicales insérées dans les romans s'incrustent également au premier plan de la narration comme des intertextes. Enfin, le mot devient substance sonore à part entière pour transfigurer le roman écrit en œuvre à écouter. Néanmoins, ce n'est pas véritablement œuvre de l'écrivain : la forme musicale ne dépend pas de lui. Les paroles des chansons ne relèvent pas de sa production et le mot est spécifique à la langue. On pourrait donc en déduire qu'Aragon ne fait ici pas réellement œuvre de création, puisqu'il réutilise des formes créées par d'autres sans imprimer sa marque. Or, il semble aussi qu'Aragon invente sa propre musique, intime, dans l'union du couple et le rythme physiologique qu'il donne à ses romans.

### C. Une musique intimiste

Aragon souhaite en effet restituer à la musique un caractère intime, dans le but de se l'approprier et de créer en quelque sorte sa propre musique dans ses œuvres. Il n'y a pas de musique qui ne soit pas d'abord une musique pour soi. La musique est subjective, bien plus que le langage ou les mots, qui sont compréhensibles par tous. Nous l'avons d'ailleurs entraperçu : l'évocation du mot « corozo » pour Emilie Méré est spécifiquement liée à une situation d'énonciation où Mme Buzelin est la seule énonciatrice, ce qui accroît encore la richesse évocatoire du nom. Le choix du mot est motivé par une seule personne qui en devient ainsi son créateur : dans le monde de Ouah-Ouah, les *liserons* sont des *volubilis*, les *marguerites* des *liserons*... (pp. 189-190).

La musique relève donc d'un seul individu, ou d'un couple si rapproché que la musique devient leur dialogue, la seule possibilité de communiquer quand le langage et l'image sont faillibles et ne restituent pas la totalité de l'être aimé.

Nous verrons en effet que la musique est le fondement élémentaire du couple, même si l'union dans les sons est souvent brève, tout comme le couple est impossible.

Il existe pourtant également une musique du solitaire, celle de l'écoute de soi et du battement de cœur : si la période proustienne est caractérisée par sa longueur asphyxiante, dans celle d'Aragon, c'est le rythme du battement de cœur qui prédomine. L'écriture d'Aragon se caractérise en effet par un rythme heurté, manifestation physiologique qui ressurgit dans le style de l'auteur. Il invente et restitue sa propre musique, dans sa corporalité spécifique.

## 1. L'impossible communication dans le couple

Si la musique constitue une sorte de communication entre les personnages du couple, c'est d'abord parce que la langue et l'image sont déceptives. Il s'avère donc impossible de ne pas verser dans l'aveuglement amoureux lorsqu'on se fie à eux.

La langue ne permet pas de réel échange entre les protagonistes, et les sépare. Elle est en effet un mur entre les personnages qui ne parviennent pas à exprimer leurs ressentis et leurs sentiments en parlant. Pierre Mercadier, devant Reine von Goetz, en est réduit aux balbutiements, malgré son « désir d'exprimer mille choses sans paroles » (p. 444). Les mots et les gestes du personnage sont impuissants à aboutir à la réalisation du couple, et pire, celui qui les prononce devient « commun », puisque Reine rattache Pierre à l'ensemble de la gent masculine (« tous les mêmes », p. 445). Le langage produit l'effet inverse de celui souhaité, bien loin de la cristallisation amoureuse. On peut remarquer également que l'amour d'Yvonne pour Pascal Mercadier est exprimé dans la virtuosité soudaine de sa musique, et non dans des mots. La parole est aussi un échec dans *Aurélien*, où apparaît la maxime : « Les paroles servent à masquer les sentiments, non à les exprimer » (p. 319). Le protagoniste se pose d'ailleurs la question, dans ses conversations avec Bérénice, de dire la vérité ou de mentir, de sorte que la langue de l'amour semble toujours rattachée à une tradition impossible à bouleverser sans détruire le couple. En outre, à la suite de la performance du drummer au Lulli's, Aurélien et Bérénice, au cours d'un tango, « ne se parlaient pas, de peur que les mots plus encore que les gestes du tango ne les séparassent ». Ainsi, après une union réalisée au cours du ragtime, les mots semblent dangereux, dans la mesure où ils rendent véritablement le couple impossible.

L'image de l'être aimé s'avère également décevante. La célèbre première phrase du roman (« La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide »), malgré sa spontanéité, est incongrue, puisqu'elle va à l'encontre des topoï amoureux, où le premier regard se mue généralement en « coup de foudre ». Or, la première image de Bérénice produit un effet de répulsion de la part d'Aurélien, à cause de l'écart entre le faste de son prénom et sa simplicité : Bérénice ne colle pas avec l'image attendue d'elle. Aurélien choisit d'ailleurs la Bérénice qu'il veut aimer, celle aux yeux fermés le fascine, de même que Fougère qui n'aime qu'Anthoine aux yeux noirs sans prêter véritablement attention à Alfred. Dans *La Mise à mort*, l'image semble restrictive puisqu'elle donne à Fougère la possibilité de focaliser son amour sur un aspect du personnage entier, partie qu'elle nomme Anthoine, reconnaissable par ses yeux noirs, tout en laissant de côté l'autre, Alfred. La vue est un sens artificiel : Fougère se trompe, en aimant « *une image* [...] qu'elle appelle Anthoine » (p. 15 et p. 103). Cette image superficielle est mise en parallèle avec l'« image assez primitive » du chant de Fougère par le biais de la nouvelle technologie de la Hi-Fi. L'image renvoie même à l'ego : le personnage s'identifie à l'autre. Le narrateur avoue cette faiblesse, affirmant qu'il « ne [lui] est donné de voir en [Fougère] que cette image femme de [lui]-même, [car Fougère est] le mur où [son] regard finit » (p. 154). C'est encore une image qui est collée sur l'autre sans correspondre parfaitement à celle de l'être aimé. Il est donc impossible d'aborder l'être aimé dans sa totalité par la vue ou la langue.

La musique serait-elle alors le seul véritable moyen d'unir deux individus ? On peut cependant remarquer que l'ouïe est aussi trompeuse que les autres sens, comme nous l'avons déjà montré dans le deuxième chapitre. Spécifiquement, dans la relation amoureuse, la voix manifeste une identification au personnage de l'autre sexe. En effet, la voix de « contralto » de Bérénice est la seule chose qui plaît immédiatement à Aurélien, mais le contralto désigne

« la voix féminine la plus grave »<sup>129</sup>, qui se rapproche donc le plus de la voix de l'homme et par la même occasion, de celle du personnage éponyme. Quant à la toquade de Paulette Mercadier pour un ténor (p. 65), elle se justifie également dans la mesure où c'est, selon le *TLF*, la « voix d'homme la plus aiguë ». A travers la voix, on peut donc percevoir encore une volonté de se retrouver en l'autre, d'effectuer une sorte de collage imparfait entre le véritable individu et ce double inventé.

Néanmoins, l'impossibilité de communiquer est contournée par des moments de « grâce », où la musique rassemble les personnages dans une même écoute.

## 2. La musique rythmée et « cœur-à-cœur » amoureux

Dans l'œuvre d'Aragon, amour et musique sont liés. Le terme de « romance » cultive d'ailleurs l'ambiguïté entre amour, musique et cliché. Dans des moments privilégiés, la formation du couple est obtenue par et dans la musique. Il s'établit alors une union dans les sons. Pour Aragon, il semblerait alors qu'« aimer », ce n'est pas comme l'affirme Antoine de Saint-Exupéry, « regarder dans la même direction », mais plutôt « écouter la même chanson ».

Comme entre monde réel et inconscient, le chant ouvre les frontières qui séparent les deux êtres, ce « mur ». C'est l'objectif avoué du narrateur de *La Mise à mort*, qui exprime le souhait : « mais périsse après tout ce que nous fûmes si, pendant ce petit rêve de nous, du moins j'ai su, ce chant, l'entendre, et briser entre nous ce magique mur dont sont les êtres séparés » (p. 153). La perception du chant est de l'ordre de l'inoubliable et même de l'immortel, puisque la musique est plus importante que la vie des protagonistes (« ce qu'[ils furent] »). La construction de la phrase est également bouleversée par le chant, le participe

---

<sup>129</sup> Gérard Pernon, *Dictionnaire de la musique*, Ed. Jean-Paul Gisseron, 5<sup>e</sup> éd., collection Histoire de la musique, 2007, pp. 73-74.

passé étant séparé de l'auxiliaire par le sujet (« sont les êtres séparés »), bouleversement qui se produit également avec l'antéposition du COD « ce chant » du verbe « entendre ». Briser le mur entre les êtres revient à briser le carcan du roman et du langage pour l'élever à une musique, le chant de Fougère. Le nom de « Murmure » renvoie d'ailleurs à l'enfermement par un jeu d'échos sonores, puisque c'est « le nom murmuré dans les murs, dans la nuit par les murs murée » (p. 226). L'écho sonore entre *murmure* et *mur* révèle un emprisonnement transgressé par le narrateur qui veut dire Murmure. L'écoute se fait ainsi sur un mode musical, afin d'approcher au plus près de l'être aimé.

Le langage n'est plus nécessaire, et dans les paroles de l'autre, c'est surtout la musique qu'entend l'amoureux. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, Pierre Mercadier se prête à ce type d'écoute auprès de Reine de Brécy de sorte qu'« elle parlait depuis un moment, il n'entendait que la mélodie sans comprendre le sens des mots » (p. 429). Il s'adonne alors à une écoute des sons, des modulations de voix bien plus que du contenu sémantique du discours de Reine. L'amour produit une écoute différente, qui ne se résout pas dans le sens, et Pierre Mercadier n'est pas le seul à ne pas véritablement écouter. Dora Tavernier également « n'entendait plus rien des paroles de M. Pierre, bien qu'elle l'écoutât avec ferveur ». « Entendre » signifie ici « comprendre », de sorte que le personnage ne donne plus aucune importance au signifié. L'amour qu'elle commence à ressentir pour ce visiteur journalier de son cabaret se manifeste d'ailleurs par le « besoin de la voix de cet homme » (p. 541). Même dans les paroles de Simone, Aurélien semble ravi, continuant d'écouter en lui « la chanson de Bérénice » ; l'échange se fait selon d'autres lois, et si le personnage rompt la situation d'énonciation, c'est pour mieux écouter la musique de Bérénice<sup>130</sup>. La situation est

---

<sup>130</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 223 : « elle parle, et il aime qu'elle parle, c'est la vraie solitude, où monte la romance profonde, inentendue, la chanson de Bérénice »

particulière dans *La Mise à mort*, dans la mesure où le personnage aimé, Fougère est aussi cantatrice, le chant est alors indissociable du personnage, l'écouter parler revient à l'écouter chanter.

En outre, dans les romans d'Aragon, la musique produit parfois des arrêts sur images, où la musique renvoie les personnages vers un hors-temps immémorial où un homme et une femme sont simplement réunis dans l'écoute d'une même musique. Ce sont des sortes de parenthèses musicales, mais qui, cette fois, semblent « extérieurs au déroulement normal de l'existence » (une des définitions du substantif « parenthèse » selon le *TLF*) et donc de la narration. Durant l'aventure vénitienne, une sorte d'arrêt musical précède la réalisation charnelle de l'amour, sorte de parenthèse, où Francesca intime l'ordre d'écouter à Pierre (p. 389), alors que vibrent les cordes d'une guitare, dans « une ritournelle des faubourgs de Naples ». C'est là une véritable pause dans la narration, les deux héros étant figés, en position d'auditeur uniquement. Cette scène est d'ailleurs du même ordre que celle qui réunit, dans *Aurélien*, Blanchette Barbantane et Adrien Arnaud dans une même écoute du « bruit de nostalgie dans la nuit descendue, [...] le métro qui traversait la Seine. » (p. 589). Jean-Marie Viprey remarque néanmoins « le sentimentalisme conventionnel de cette liaison si prévisible »<sup>131</sup>. Contrairement à la scène de Pierre Mercadier et Francesca, qui aboutit au rapprochement des corps, la musique permet dans *Aurélien* la « cristallisation » amoureuse puisque Blanchette voit alors en Adrien un homme « sensible à la poésie ». Ces parenthèses musicales hors de l'action permettent donc la formation du couple, de manière charnelle ou plus spirituelle. On peut encore parler de parenthèse dans la mesure où les couples sont véritablement seuls, en marge du reste du monde social, et ils entrent alors dans le monde

---

<sup>131</sup> Jean-Marie Viprey, *Espaces d'Aurélien (Aragon), Le Réalisme poétique au risque du patriotisme*, *op. cit.*, p. 32.

inconnu, magique et étrange des forêts, comme dans les romans du Moyen-Age : après l'écoute du ragtime, Aurélien et Bérénice demeurent donc « derrière les autres, seuls, dans une solitude de forêts » (p. 130). Aragon retrouve d'ailleurs cette intimité, le soir de la Saint-Sylvestre, au Lulli's, « dans le roulement de la batterie [...] qui fait pour eux deux le désert et la solitude de l'amour » (p. 451) même si le personnage est trompé puisque Bérénice n'est pas présente, mais remplacée par Simone. Cette intimité est un peu différente dans *La Mise à mort*, où ce ne sont qu'en fait deux personnages qui se démultiplient à l'infini : l'homme et la femme. Ainsi, ces parenthèses musicales rassemblent les couples dans un espace qui n'appartient qu'à eux et participent de la formation du couple dans l'écoute d'une même musique.

Les deux auditeurs d'une même musique sont rassemblés dans l'écoute, et il semble qu'ils sont alors doublement possédés par la musique et par l'autre, de sorte que la musique est la matrice de l'union du couple. Dans *Aurélien*, l'importance accordée à la musique en particulier au jazz rejaillit sur la formation du couple. Certes, comme le remarque Alain Schaffner, le rythme effréné du jazz met en danger, en parallèle aux bouleversements de l'époque, la romance des deux protagonistes. Néanmoins, seule « cette fragile petite chanson semble susceptible de produire l'impossible accord entre les amants »<sup>132</sup>. En effet, la scène du ragtime avec le drummer Tommy est particulièrement révélatrice. Elle débute à la suite d'un affront de Bérénice à Aurélien, puisqu'elle lui refuse la danse de la java qu'« elle ne sait pas » (p. 127). Ce sont en quelque sorte des préliminaires ratés, la java étant une danse populaire typique des bals musettes assez près du corps mais également « une partie de

---

<sup>132</sup> Alain Schaffner, « Flux, rythme et répétition dans *Aurélien* », *Les Formes du temps, rythme, histoire, temporalité, op. cit.*, p. 216. Alain Schaffner étudie « Le rythme musical : la romance au rythme du jazz » en montrant plutôt ce qui tend à séparer le couple dans le jazz, métaphore du rythme de l'Histoire. Nous verrons cependant que la musique du jazz participe aussi à la réunion des deux personnages.

plaisir » ou « de débauche » (TLF). Le rapprochement des corps n'a donc pas eu lieu. Alors intervient le drummer Tommy. C'est lors du ragtime que se produit l'union du couple. En effet, la musique passe au premier plan, avec la description de Tommy et le crescendo rythmique de la batterie simultanément aux gestes des protagonistes. Les paroles sont évanouies par la musique, et les corps des personnages ne sont plus perceptibles que de manière fragmentaires (leurs mains) contrairement au corps du musicien. Il semble alors que la musique investisse le devant de la scène, mais c'est précisément à ce moment que se déroule une autre performance : le contact des deux personnages. Or, on peut remarquer la récurrence des pronoms personnels de troisième personne du singulier en fonction sujet (en gras noir pour Aurélien et italique pour Bérénice), comme une affirmation de chaque personnage du couple, qui précède la symbiose générée par la musique. Leurs gestes sont fractionnés par le rythme déchaîné de la musique perceptible dans la phrase par la parataxe (pp. 128-130) :

« **il** n'avait pas réfléchi, **il** avait posé sans voir sa main sur la table, et sous sa paume et dans ses doigts **il** emprisonnait une petite main dont **il** n'avait que deviné la présence, et qui voulait se retirer mais qu'**il** retint longuement [...] *Elle* dut avoir peur, **Aurélien** sentit qu'*elle* avait peur, **il** ne lâcha pas la main prisonnière. **Il** entendit une voix bouleversée [...] Et **il** sentit l'insensé de sa conduite, et **il** voulut relâcher la main, et **il** ne le put pas [...] **Aurélien** comprit à un moment donné que la main se résignait, ne s'abandonnait pas mais se résignait. [...] Le bruit fantastique, entêtant, enflé, *les* enveloppait dans des sentiments divers. *Elle*, avec cette peur inexplicable de la soudaineté, cette crainte d'un geste qui aurait rendu impossible son immobilité. Et **lui** déjà prêt à ne pas supporter l'échec, le refus, l'affront. [...] **Il** la maudit, attrapa le sac, manqua renverser deux verres, le passa à Mme Barbentane. **Il** n'avait pas lâché la main de Bérénice [...] *seuls*, dans une solitude de forêt, *ils* demeuraient assis tous les deux, et *tremblants*. »

C'est principalement Aurélien qui prend l'initiative, sujet de verbes d'action (« poser », « emprisonner », « relâcher »...) alors que le personnage de Bérénice semble gommé, et n'apparaît dans un premier temps que par une main métonymique du personnage et indéfinie (souligné). Les actes et les pensées des personnages sont démultipliés, au risque de générer des redites (« elle dut avoir peur. Aurélien sentit qu'elle avait peur », p. 128) où seul le point de vue change alors que le sentiment évoqué est le même : la crainte de Bérénice. Mais dans cette accélération de la musique du drummer, le conflit entre les deux pronoms personnels singuliers masculin et féminin se résout dans le pluriel, qui relève de la symbiose (souligné, en gras et en italique). En effet, même si la divergence de leurs sentiments est latente, la musique constitue une « enveloppe » pour le couple, uni dans le pronom COD de troisième personne du pluriel « les », dans une même solitude (l'adjectif qualificatif « seuls » au pluriel). Dans la danse également, l'harmonie est reconstituée (même si au début du tango « ce n'était plus ça ») sur le visage aux yeux fermés de Bérénice aimé d'Aurélien<sup>133</sup>. Ce visage vu au cours d'une danse se cristallise dans l'esprit d'Aurélien. La première scène de crescendo musical du ragtime fait écho à une autre scène qui cette fois aboutit à un échec pour le couple, au casino de Paris, juste avant l'entracte. Au « tonnerre romantique » (p. 129) de Tommy succède les « baisers sonores de l'orchestre » (p. 207), moment propice pour la déclaration d'Aurélien, comme ne manque pas de le préciser le narrateur. Néanmoins, le protagoniste, cette fois, n'agit pas, emporté par le rythme trop rapide de ce final, et ne « fait que le penser » (p. 207). Au cours du vernissage Zamora, le « **chahut déchaîné** d'un **jazz miniature** » (p. 345), manifeste dans l'allitération en chuintantes, est vecteur de séparation des couples. Bérénice est absente du vernissage et Decoeur est séparé de Rose, qui est avec Edmond Barbentane. Le réveillon de la Saint-Sylvestre et le roulement de tambour juste avant

---

<sup>133</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 131 « il la vit pour la première fois. [...] Ce qu'il y avait de heurté, de disparate en elle, s'était fondu, harmonisé. »

minuit aurait pu malgré tout réunir à nouveau Aurélien et Bérénice. La musique de percussion résonne à nouveau dans le Lulli's, comme avec le drummer. Les gestes d'Aurélien sont encore une fois démultipliés par la musique. La phrase d'Aragon devient heurtée, cadencée, ce qui se manifeste par la parataxe. En parallèle, le pronom personnel sujet singulier est répété, de sorte que le sujet masculin s'affirme en parallèle avec l'individu féminin :

« **il** s'est retourné, **il** se penche, **il** la tient contre lui, et pour la première fois au monde **il** la serre contre son corps, **il** touche son visage, **il** trouve sa bouche éperdue, palpitante, **il** la baise, **il** la mord, **il** n'a plus sa tête, **il** se refuse à penser à la lumière revenue, au mari peut-être là, près d'elle, Bérénice. Bérénice. il n'y a plus que son nom, et plus qu'**elle** par quoi débute l'an nouveau, le siècle nouveau, Bérénice... »

Cependant, Aurélien n'est sujet agissant que pour tendre vers Bérénice : c'est la seule possibilité de constituer un couple : l'affirmation de deux individus dans une même unité musicale. C'est donc dans l'espace musical que se forme le couple, mais qu'il se sépare aussi.

Et quand ce n'est pas la musique seule qui intervient en tant que catalyseur de la relation amoureuse, c'est un rythme intériorisé, celui du battement de cœur, qui se laisse écouter pour permettre au couple, un temps, de se former. Le battement de cœur relève de l'intime, c'est un rythme qui rassemble les amants. Dans les deux épisodes de « Deux mesures pour rien », le même phénomène se produit, celui de l'écoute de la pulsation de l'autre. Lorsque, pour échapper à des enfants mendiants de Venise, Francesca Bianchi accepte de monter sur une gondole aux côtés de Pierre Mercadier, ce dernier « sent battre le cœur » de la « jeune Vénitienne » (p. 381). La femme est d'ailleurs associée à la ville de « Vénise » par hypallage, et l'accent aigu de « Vénise » (seule occurrence de Venise accentuée dans le texte, selon notre relevé) sur le *é* reprend l'accent de la vénitienne, de sorte que la découverte de la ville correspond aussi à celle de la femme. A Monte-Carlo, une scène analogue se produit,

quand Pierre et Reine de Brécy se rencontrent pour la première fois et font une promenade de Monte-Carlo vers Nice, avant de s'en retourner à mi-chemin : « Cahotés sur la route, ils entendaient chacun le cœur de l'autre avec une espèce de sourire intérieur » (p. 426). On peut remarquer que ces scènes intimes se déroulent toujours au cours d'un trajet, dans ou hors de la ville, comme si les battements du cœur, marque d'un mouvement interne, n'étaient perceptibles que pendant un mouvement extérieur, de la gondole ou de la victoria. Or, la musique en elle-même n'est-elle pas un mouvement de propagation d'ondes ? Il n'est donc pas étonnant que les battements de cœur, dans le couple, résonnent aussi pendant l'écoute d'une œuvre musicale. Dans *Les Voyageurs*, les battements de cœur, signes des débuts de l'amour entre Georges Meyer et Sarah Rosenheim, se font notamment entendre alors qu'ils jouent en duo, piano et violon :

« quand ils firent de la musique ensemble, et qu'ils parlèrent, et qu'ils sortirent seuls dans ce Paris si fou, si beau, si plein de monde, [*le cœur de Sarah* battait très fort, et Georges apprenait qu'il avait *un cœur*]. » (p. 468)

La construction proche du chiasme des deux propositions coordonnées (entre crochets), où « le cœur de Sarah » est sujet et celui de Georges complément d'objet laisse entendre une certaine symétrie, une réciprocité entre les deux personnages, dont les cœurs battent en cadence. L'idylle d'Yvonne Berger pour Pascal Mercadier se rattache également à « tout ce qui [fait] battre le cœur » (p. 604), et la faiblesse du cœur d'Yvonne est d'ailleurs réelle, puisqu'elle en meurt, en voulant donner un enfant à Pascal afin de le reconquérir. C'est encore « un accord entre les cœurs » (p. 320) que recherche Aurélien, et le substantif « accord » peut désigner aussi bien, au sens littéral, « l'union » que l'accord harmonieux musical. Lorsqu'il voit le masque de Bérénice, malgré l'absence de la jeune femme, c'est bien une union qui se forme, avec l'affirmation des deux protagonistes dans l'amour à travers la répétition des

pronoms personnels masculins puis féminins (pp. 387-388, à partir de « son cœur battait », on observe une suite de phrases brèves dont Aurélien est le sujet, puis Bérénice devient sujet). Dans *La Mise à mort*, la séparation du couple de Pierre Houdry et Bettina Knipperlé se manifeste par la séparation des cœurs par la porte que le jeune homme referme derrière lui, contre laquelle il « croyait entendre son cœur battre » (p. 343) : le battement du cœur de la jeune femme est à la fois un signe d'amour en même temps que celui de la séparation étant donné qu'il se laisse uniquement entendre de derrière une porte. Ainsi, le battement de cœur est un topos de l'amour dans le roman : c'est toujours la manifestation physiologique principale de l'amour. Mais ces battements de cœur ont, dans la prose d'Aragon, des répercussions rythmiques ou stylistiques. En effet, nous avons déjà pu percevoir que les moments d'écoute de percussions et d'union du couple, dans *Aurélien*, sont marqués par un bouleversement de la phrase, avec une prédominance de la parataxe. On pourrait donc se demander si ces percussions ne matérialisent pas les battements de cœur intériorisés des personnages. Cette hypothèse se justifie d'ailleurs dans une scène d'*Aurélien*, au cours de laquelle les deux protagonistes, après le spectacle du Casino de Paris, trouvent refuge dans un lieu qui n'est « ni une boîte ni un café »<sup>134</sup>, mais dans lequel un pianiste joue des romances anglaises, au chapitre XXV. A la fin du chapitre, comme une conclusion de la scène, le narrateur mentionne que cadence des cœurs et musique ont retenti en chœur :

« toute cette scène s'était déroulée sur un fond de musique, comme une légère griserie qui se dissipe et devient alors consciente, sur le chant mélancolique d'un piano débitant des romances dont ils ignoraient les paroles étrangères, qui suivaient la cadence pourtant de leurs cœurs. »  
(p. 219)

---

<sup>134</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 213.

Or, cette constatation finale nous invite, en tant que lecteur, à relire le dialogue des protagonistes sous l'influence de cette musique des cœurs et des romances. Les paroles dites par les personnages semblent inachevées, à cause de la ponctuation suspensive, comme si c'était dans la musique que se passait le véritable dialogue des deux amants, constitué de leurs battements de cœurs. La ponctuation suspensive ouvre ainsi sur un innommable du langage amoureux.

La musique constitue donc le médium privilégié de l'amour, permettant souvent la réunion des individus dans le couple, malgré la difficulté de conserver cet état de « grâce passager », de l'ordre de la parenthèse musicale. Le rythme de la musique a des répercussions sur la prose d'Aragon en même temps que sur le battement des cœurs en cadence des personnages. Les battements de cœur impriment un rythme physiologique à l'écriture d'Aragon, essentiel à la formation du couple mais également à celle d'un individu : l'auteur, qui impose ainsi une signature musicale à son œuvre.

### 3. Un rythme physiologique pour donner corps aux romans

« La caractéristique opératoire de l'humanité est précisément la percussion rythmique longuement répétée. [...] Par le rythme aussi, l'écoute cesse d'être pure surveillance pour devenir création »<sup>135</sup>. Cette affirmation de Roland Barthes est particulièrement représentative de l'insertion de la musique au sein de l'œuvre d'Aragon, et la prédominance du battement du cœur est non seulement perceptible dans les sentiments amoureux, mais également à l'intérieur de la phrase. Nous verrons cependant que le rythme physiologique n'est pas uniquement relatif au couple, et qu'il pourrait également être une

---

<sup>135</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III, op. cit.*, p. 220.

manière pour l'écrivain de s'affirmer, en essayant de faire vivre le roman au rythme de l'humain.

Il semble en effet que l'écrivain tende vers une sorte de résurrection et d'affirmation de soi au travers d'une écriture de la musique. L'épopée de Boniface à travers les marécages est représentative de celle d'Aragon dans les marais romanesques. Ami Smiley en fait d'ailleurs la remarque : « l'écriture des marécages est chant, et expérience des limites du chant »<sup>136</sup>. Le personnage de Boniface se rapproche d'Aragon lui-même, dans la mesure où il est « Sans-père » (p. 263) et cherche à racheter sa naissance en sauvant la petite Suzanne dans les marais, de la même manière qu'Aragon, selon le titre de l'autobiographie de Pierre Daix, cherche « une vie à changer ». L'entreprise de Boniface est parallèle à celle d'Aragon. Les difficultés paraissent d'abord infranchissables, avant d'être finalement dépassées :

« S'il ne pleuvait pas, ses yeux se fermeraient. Il se sent cassé. Tant pis, il faut qu'il avance. La pluie tambourine sur les feuilles. La pluie coule dans son dos glacé. La pluie détrempe les tourbières. La pluie chante dans la montagne, Boniface va mourir. [...] elle est la reine de la nuit. La pluie. La pluie. La pluie. Tête creuse, tête folle, corps hanté, force éperdue. [...] Il succombe. Il se reprend. Il s'arrache. La pluie. La pluie. La pluie. [...] Emporté par l'effort, Boniface une fois de plus tombe. Le sol. Le sol dur. [...] Il est sorti du marais. Il se dresse. Il frappe avec le pied cette terre qui ne cède pas, il voit devant lui la masse noire des arbres, il court, il tombe... La pluie est douce et froide, et bonne. Il se traîne. Il veut toucher les arbres. [...] Il la tient, il la tient, Boniface, la créature du bon Dieu, contre son corps brisé, la demoiselle perdue, qui tremble de froid, d'espoir et d'épouvante. » (pp. 263-264)

Boniface apparaît tel un nouvel Ulysse : il écoute le chant des Sirènes (celui de la pluie) tout en réussissant à y résister, et il est sauvé par l'affirmation de soi. La pluie semble bien,

---

<sup>136</sup> Amy Smiley, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, Paris, Honoré Champion, 1994, « Bibliothèque de la littérature moderne », n°23, 146p. , cf. introduction.

d'abord, investir tout l'espace et vouloir réduire le personnage au néant. Elle annonce sa mort, par son « chant ». Elle est ainsi personnifiée et c'est elle qui prend une position de sujet actant. La pluie devient même le contenu unique de trois « phrases », réduisant la phrase à seulement un groupe nominal canonique. De plus, cette triple répétition de « La pluie », qui se fait à deux reprises démembrer le personnage, qui lui aussi n'est plus une seule unité, mais « tête creuse, tête folle, corps hanté, force éperdu » (où la parataxe met bien en évidence la destruction du corps entier). Le personnage possédé de cette musique de la pluie tend donc vers la folie et le néant. La présence du pronom personnel de troisième personne du singulier manifeste d'une volonté de Boniface de s'affirmer, et c'est par là qu'il parvient à se dégager de la mort dans les marais. Il s'avère donc nécessaire, pour Boniface comme pour Aragon, de dépasser la forte tentation d'une musique dangereuse pour trouver le juste milieu où pourra s'immiscer l'écriture de la musique et l'affirmation de l'individu en tant que corps et unité.

Cette nécessité vitale pour ne pas plonger dans la musique « à corps perdu » passe par une affirmation du corps du chanteur (que nous avons déjà eu l'occasion d'étudier au cours du premier chapitre) et du battement de cœur, non seulement dans le couple mais aussi dans la solitude du personnage. Le battement du cœur est réconfortant pour Pierre Mercadier, lorsqu'il est à Venise et qu'il « [vit] comme les hommes d'une époque de catastrophe, quand c'est une chose exaltante que d'encore entendre la pulsation de son sang après ce que l'on a traversé » (p. 375) dans la mesure où le cœur, s'il est l'organe associé à l'amour par excellence, est aussi celui de la vie. Boniface, seul dans le monde fantastique des marais, perçoit encore « la propre palpitation de son cœur contre la terre », mais d'un point de vue extérieur, « transmis par le sable et la mousse » (p. 260). C'est peut-être déjà une annonce de sa réussite future, dans la mesure où le battement du cœur renvoie par métonymie au personnage tout entier qu'est Boniface, qui s'affirmera dans cet univers qui cherche à le

posséder et à l'anéantir. Dans *Aurélien*, au contraire, le personnage, fasciné par la Seine, en perd le bruit de son propre battement de cœur et c'est la nuit qui est personnifiée, puisqu'elle « battit comme un cœur » (p. 96). L'obsession d'Aurélien devient un autre protagoniste nocturne. L'amour est pourtant une échappatoire pour se retrouver, et l'effet du mot « amoureux » est révélateur d'une nouvelle écoute de soi, puisqu'il « n'écoutait plus que lui-même » dans une solitude totale. Il retrouve d'ailleurs cette solitude dans la piscine municipale. « Le jardin vert de la solitude » (p. 182) de la piscine rappelle la « solitude de forêt » éprouvée par le couple d'Aurélien et Bérénice juste après la performance du drummer Tommy. Néanmoins, le lieu est différent et la musique du musicien est transformée en poésie des éléments, en particulier de l'eau dans lequel s'enveloppe le personnage afin de retrouver l'union avec Bérénice *in absentia*. Le musicien est supprimé et dans le chant de l'eau résonne peut-être une musique plus proche du scripteur Aragon que celle du musicien intermédiaire. La musique de l'eau est d'ailleurs restituée par des sonorités sifflantes (« caresse », « souplesse » et « paresse » notamment). Le rapport à l'intime du chant de Fougère est également explicite, dans l'assertion du narrateur: « ton chant me perce à travers le cœur, comme le sang » (p. 71). Le narrateur n'affirme-t-il pas, de plus, que « tout en [Fougère lui] est si profondément physique, jusqu'à l'âme, [qu'il] outrepassé les limites de la pudeur » (p. 355). La musique s'inscrit donc bien dans le domaine du physique, même si elle tend vers l'âme immatérielle. La circulation sanguine traduit les répercussions profondes du chant sur l'auditeur, le chant donnant la vie comme le cœur et le sang. Le battement de cœur créé par le chant de la femme génère également un « silence de moi-même » (p. 120).

Mais il se produit également un bouleversement de la phrase, afin qu'elle devienne comme la poésie d'Apollinaire « voix sans bouche »<sup>137</sup>. En effet, la voix, selon Roland Barthes, renvoie bien à « cette matérialité du corps surgie du gosier, lieu où le métal phonique se durcit et se découpe »<sup>138</sup>. Nous avons déjà démontré que le mot prenait un pouvoir incantatoire et musical, mais c'est le phrasé rythmé qui prend véritablement un caractère plus intime, propre à l'auteur. Pierre Daix note qu'Aragon, pour corriger ses textes, les lit :

« à haute voix à ses visiteurs, et ce banc d'essai est pour lui décisif. D'où cette fidélité du manuscrit au rythme respiratoire [...] d'où une organisation du sens à partir de ce rythme oral, ce moulage étroit de la cadence sur les inflexions de voix, ses hésitations, ses redites. »<sup>139</sup>

« Le jugement de l'oreille » entre donc dans le processus de rédaction, et la phrase tend vers un rythme retrouvé dans l'oral, dans la voix. C'est aussi en cela qu'apparaît chez Aragon ce que Paul Imbs nomme le « style prélogique et prégrammatical »<sup>140</sup> qu'il estime convenir au style du rêve chez les surréalistes. Certaines phrases dans l'œuvre d'Aragon sont de longues périodes dont les propositions s'agrègent les unes aux autres par la parataxe. Nous avons déjà pu percevoir l'entrée du rythme des percussions dans le champ scriptural lorsque le couple est réuni. La phrase d'Aragon se transforme au contact du chant : lorsque « tout d'un coup » chante Fougère, dans *La Mise à mort*, la période commencée semble sans fin, pp. 161-162. La phrase devient une unité de sens pour l'ensemble du chant, de ses débuts au silence retrouvé, dans ses moindres modulations. La phrase avance « par saccades », c'est, selon Paul Imbs, une phrase « caténaire »<sup>141</sup> qui semble se construire comme un *work in progress*, dans un

---

<sup>137</sup> Louis Aragon, *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 320.

<sup>138</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, *Essais critiques III*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>139</sup> Pierre Daix, *Aragon une vie à changer*, *op. cit.*, Partie I, chap. II,1.

<sup>140</sup> Paul Imbs, « Notes sur la syntaxe du français contemporain dans Aurélien d'Aragon », *Le Français moderne*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>141</sup> Paul Imbs, « Notes sur la syntaxe du français contemporain dans Aurélien d'Aragon », *Le Français moderne*, *op. cit.*, p. 204.

rapport de simultanéité avec le chant de Fougère et par une accumulation de propositions. La phrase musicale du chant et la phrase grammaticale de l'œuvre littéraire fusionnent dans « une phrase toujours rompue et reprise » (p. 241). En outre, la bouche de Fougère, mimée par les sonorités et l'allitération en occlusive [b], reconstruit le corps de la chanteuse dans les mots apposés « panier, barque, bouquet, panique » (p. 162). Pour générer du rythme, Aragon emploie également souvent l'anaphore. Lorsque Pierre Mercadier souffre de désillusion face à Reine de Brécy, c'est d'abord au cœur qu'il est touché : «Le cœur de Pierre battait et s'arrêtait, et rebattait la chamade. » (p. 454). Dans l'anaphore « un homme qui » se manifeste alors un mouvement rythmique répétitif<sup>142</sup> relatif à l'intensité des battements de cœur évoqués en introduction.

Le battement de cœur constitue un rythme physiologique qu'Aragon souhaite insérer dans son écriture romanesque, afin de donner corps, de transposer le corps du musicien sur le plan romanesque, à travers des phrases « heurtées », hachées par un certain rythme et spécifiques du style d'Aragon.

Ainsi, la musique s'unit à l'écriture pour devenir le seul langage de l'intime, en particulier dans la relation amoureuse. L'auteur, en dépassant le présage funeste de la musique (« Boniface va mourir ») tend à se retrouver lui-même, et insuffler sa marque à son écriture par un rythme spécifique.

Dans ce dernier chapitre, nous avons donc pu constater que la musique est un véritable trait d'union dans le roman d'Aragon. Dans un premier temps, elle permet le passage

---

<sup>142</sup> Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., pp. 454-455 : « Un homme s'était enfui vers la mer. Un homme qui ne pensait plus rien tant il avait l'envie de crier. Un homme dominé par une souffrance où se mêlaient la tragédie de l'âge et le naufrage d'un rêve. Un homme en proie à la fureur sans objet de ceux qui ont cru près de deux mois à l'intangibilité d'une femme pour la découvrir soudain au bras du premier jouvenceau. Un homme à qui toute sa vie remontait à la gorge, et dont les escarpins vernis étaient un peu trop étroits pour marcher longtemps comme ça dans les ténèbres. »

d'un monde conscient à l'inconscient du personnage, et même son insertion dans le texte relève d'une sorte de réversibilité, puisque la musique dit le monde tout autant que le monde la chante. En outre, cette porosité ouvre sur une autre union cette fois plus formelle entre musique et littérature. La littérature se nourrit de musique pour s'élever vers la poésie. Mais la réussite du romancier serait incomplète s'il ne parvenait pas à donner à la musique dans le roman une spécificité qui lui est propre, et qui lui permet de s'affirmer à travers une écriture musicale, celle du rythme et du battement de cœur, dans l'amour comme dans la solitude.

## CONCLUSION

---

Est-il alors possible de définir la musique et son inscription dans l'œuvre romanesque d'Aragon ? Difficile certes. La musique ne se résout pas, elle ouvre sur un illimité d'interprétations et de sens, et c'est peut être en cela qu'elle est plus vraie, au plus proche d'une véritable définition, associée à l'émotion musicale du récepteur. Plus on avance vers une possible définition, plus la solution nous semble floue, riche de tant de points de vue différents. Dans un premier temps, il est vrai que la musique n'intervient dans le roman qu'en tant qu'instrument, ce qui ne pose pas vraiment de problème de définition, mais permet d'appréhender « le réel dans sa complexité », en donnant une plus grande profondeur au

monde romanesque. Mais la musique ne peut pas être classée comme pur instrument descriptif: sa définition au sein du roman pose problème, et elle se défie en femme-musique inaccessible, dangereuse, voire fatale. Malgré cet échec à dire la musique, Aragon fait tendre ses romans vers cet art liminal. La musique agit sur la formation des personnages et leurs obsessions, qu'elle révèle au grand jour. L'inconscient des personnages peut ainsi se manifester dans le roman. Mais Aragon essaye aussi de réunir forme musicale et forme romanesque, à travers les parenthèses, les intertextes musicaux et les mots auxquels il décerne un pouvoir incantatoire. Pourtant, si son essai de s'approcher de la musique s'arrêtait à ces rapprochements formels, c'est encore à un échec qu'aboutirait le romancier, puisqu'en voulant introduire la musique dans le roman, il serait englouti par elle, dans la mesure où, par exemple, les références musicales ne dépendent pas de lui. C'est en insufflant un rythme, particulièrement perceptible dans les moments de réunion du couple et d'amour qu'il parvient à donner à son écriture une véritable perspective musicale, pour s'affirmer lui-même dans son écriture et lui donner corps. Classifier la musique dans l'œuvre d'Aragon s'avère donc impossible, puisque elle est à la fois reliée à la poésie sonore et au monde romanesque, limite et illimité du langage.

« La bêtise est de conclure » déclare Flaubert, et la complexité de la musique ne peut donc pas se réduire, mais ouvre des champs d'interprétations vastes dans les romans d'Aragon. On pourrait d'ailleurs élargir ce cadre à la poésie du romancier réaliste, où la musique aussi tient une place de choix. Il y aurait alors un lien à tisser entre poésie et musique de contrebande, que nous avons peu développé au cours de ce travail, mais qui pourrait se rattacher au caractère épique primordial de la poésie. Le roman, quant à lui, n'est-il pas, selon Lukacs, une « épopée d'un monde sans dieux », où justement, la musique renverrait à une nouvelle sacralité?

## **BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE**

---

## I. Œuvres de Louis Aragon :

### A. Œuvres du corpus :

ARAGON Louis, *Les Voyageurs de l'impériale*, (1942)-1947, rééd., Paris, Gallimard, « Folio », 2002, 749p.

ARAGON Louis, *Aurélien*, 1944, rééd., Paris, Gallimard, « Folio », 2007, 697p.

ARAGON Louis, *La Mise à mort*, (1965)-1970, rééd., Paris, Gallimard, « Folio », 2008, 527p.

### B. Autres œuvres de Louis Aragon :

ARAGON Louis, *Les Beaux quartiers*, 1936, rééd., Paris, « Folio », 2007, 627p.

ARAGON Louis, *Les yeux d'Elsa*, 1942, rééd., Paris, Seghers, « Poésie d'abord », 2004, 165p.

ARAGON Louis, *Le Crève-cœur Le Nouveau Crève-cœur*, 1946-48, rééd., Paris, Gallimard nrf, « Poésie », 2008, 187p.

ARAGON Louis, *Le Roman inachevé*, 1956 (1966, préface d'Etiemble), rééd., Paris, Gallimard nrf, « Poésie », 2008, 256p.

ARAGON Louis, *La Semaine sainte*, 1958, rééd., Paris, Gallimard, « Folio », 2007, 835p.

ARAGON Louis, *J'abats mon jeu*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1959, 277p.

## II. Publications consacrées à l'œuvre d'Aragon :

### A. Critiques et études circonscrites aux œuvres du corpus:

BISMUTH Hervé et VICTOR Lucien, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Neuilly, Atlande, « Clefs Concours-Lettres XX<sup>e</sup> siècle », 2001, 254p.

CANTALOUBE-FERRIEU Lucienne, « Ce qui chante dans *Aurélien* », *Cahier textuel n°04/5, François Rabelais / Aurélien d'Aragon*, 1989, pp. 91-99.  
(cf. fiches de bibliographie commentée.)

FOLLET Lionel, *Aragon, le fantasme et l'histoire, incipit et production textuelle dans Aurélien*, Paris, les Editeurs Français Réunis, « Entaille/s », 1980, 146p.  
(cf. fiches de bibliographie commentée)

IMBS Paul, « Notes sur la syntaxe du français contemporain dans *Aurélien* d'Aragon », *Le Français moderne*, t. XVI, 1948, pp.95-107, pp.191-209.  
(cf. fiches de bibliographie commentée)

PIEGAY-GROS Nathalie, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Paris, Belin, « Lettres Sup », 2001, 192p.

*Aurélien ou l'écriture indirecte*, études recueillies par Suzanne RAVIS, Paris, Honoré-Champion, « Unichamp », n°21, 1988, 178p.

SCHAFFNER Alain, « Flux, rythme et répétition dans *Aurélien* », *Les Formes du temps, rythme, histoire, temporalité*, textes réunis par Paule Petitier et Gisèle Séginger, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 211-221.  
(cf. fiches de bibliographie commentée)

VIPREY Jean-Marie, *Espaces d'Aurélien (Aragon), Le Réalisme poétique au risque du patriotisme*, Paris, Les Belles Lettres, « Linguistique et sémiotique », 1994, 89p.

### B. Publications ouvertes sur l'ensemble de l'œuvre d'Aragon :

BOUGNOUX Daniel, *Le Vocabulaire d'Aragon*, Paris, Ellipses, « Vocabulaire des écrivains », 2001, 94p.

BERNARD Jacqueline, *Aragon, la permanence du surréalisme dans le cycle du monde réel*, Paris, librairie José Corti, 1984, 205p.

PIEGAY-GROS Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, éditions Sedes, 1997, « Esthétique », 1997, 283p.

(cf. fiches de bibliographie commentée.)

SMILEY Amy, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, Paris, Honoré Champion, 1994, « Bibliothèque de la littérature moderne », n°23, 146p.

STARASELSKI Valère, *Aragon l'inclassable, essai littéraire, Lire Aragon à partir de La Mise à Mort et Théâtre / Roman*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 367p.

WEILL Jean-Claude, « Aragon, Proust et le téléphone », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°2, 1989, p189-197.

(cf. fiches de bibliographie commentée.)

BEGUIN Edouard, « Poésie et roman dans le discours critique d'Aragon (étude de deux exemples) », in *Lire Aragon*, Actes du colloque de l'Université Paris 7 – Denis Diderot et de la Fondation Elsa Triolet / Aragon à St-Arnoult-en-Yvelines (du 3 au 6 décembre 1997), réunis par Mireille Hilsum, Carine Trévisan et Maryse Vassevière, Paris, Honoré Champion, « Colloques, congrès et conférences sur l'époque moderne et contemporaine », 2000, pp. 83-90.

BENREKASSA Georges, « Monde rêvé, monde réel : Les « Holzwege » du Voyageur de l'impériale », in *Lire Aragon, op. cit.*, pp. 187-198.

BOUGNOUX Daniel, « L'Amour, la politique », in *Lire Aragon, op. cit.*, pp. 167-174.

PIEGAY-GROS Nathalie, « L'écriture de l'oubli : les citations dans les derniers romans d'Aragon », in *Lire Aragon, op. cit.*, pp. 131-141.

PLOUVIER Paule, « *La Mise à mort* : du sujet multiple au sujet ouvert », in *Lire Aragon, op. cit.*, pp. 121-129.

RAVIS Suzanne, « Le temps revisité », in *Lire Aragon, op. cit.*, pp. 71-81.

TREVISAN Carine, « On entend un enfant », in *Lire Aragon, op. cit.*, pp. 153-163.

(cf. fiche de bibliographie commentée)

BARBARANT Olivier, « Madame Colette ou la mesure des différences », in *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°4, groupe de recherche sur Aragon et Elsa Triolet du CNRS, Fonds Elsa Triolet-Aragon du CNRS, GRELIS, Paris, Les Belles Lettres, 1992, pp. 189-218.

(cf. bibliographie commentée)

PIEGAY-GROS Nathalie, « Aragon, de fil en aiguille », in *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°4, *op. cit.*, pp. 147-165.

VASSEVIÈRE Maryse, « La Lecture des *Beaux Quartiers* dans *La Mise à Mort* », in *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°4, *op. cit.*, pp. 89-117.

### III. Publications générales

#### A. Biographies, témoignages et entretiens concernant Aragon :

ARBAN Dominique, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, « Cent pages avec... », 1968, 188p.

CREMIEUX Francis, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard nrf, 1964, 174p. (diffusés par la chaîne France-Culture, RTF, octobre 1963-janvier 1964).

DAIX Pierre, *Aragon une vie à changer*, Paris, Flammarion, édition 1975 mise à jour 1994, 565p.

(cf. fiches de bibliographie commentée.)

MALAQUAIS Jean, *Le nommé Louis Aragon ou le patriote professionnel*, 1947, rééd., Paris, Syllepse, « Les Archipels du Surréalisme », 1998, 59p.

RISTAT Jean, *Aragon « Commencez par me lire ! »*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard Littérature », n°328, 1997, 128p.

VASSEVIÈRE Maryse, « François Nourissier, entretien avec Maryse Vassevière », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°4, 1992, pp. 13-38.

#### B. Ouvrages et articles consacrés à la musique et à la littérature :

BARTHES Roland, *Fragment d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, 280p.

BARTHES Roland, « Ecoute », *Encyclopédie Einaudi*, rédigé en collaboration avec Roland Havas, 1976, in *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Edition du Seuil, « Tel Quel », 1982, pp. 217-230.

BARTHES Roland, « Musica Practica », *L'Arc*, 1970, in *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III, op. cit.*, pp. 231-235.

BARTHES Roland, « Le Grain de la voix », *Musique en jeu*, 1972, in *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III, op. cit.*, pp. 236-245.

BARTHES Roland, « La Musique, la voix, la langue », Rome, 20 mai 1977, in *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III, op. cit.*, pp. 246-252.

BARTHES Roland, « Le Chant romantique », France-Culture, 12 mars 1976, Gramma, 1977, in *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III, op. cit.*, pp. 253-258.

BRUNEL Pierre, *Les Arpèges composés, Musique et Littérature*, Paris, Klincksieck, « L'Esprit et les formes », 1997, 302p.

CORDENOD-ROIRON Emmanuelle, « La Dérive de l'écriture d'Aragon dans *Les Lettres Françaises (1958-1972)* », séminaire Aragon ITEM 28 avril 2009, 25p.

Disponible sur : [http://www.item.ens.fr/docannexe/file/533794/CORDENOD\\_DERIVE.pdf](http://www.item.ens.fr/docannexe/file/533794/CORDENOD_DERIVE.pdf)

COSTE Claude, *Les Malheurs d'Orphée, littérature et musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'improviste, « Les Aéronautes de l'esprit », 2003, 242p.

ESCAL Françoise, *Contrepoints Musique et littérature*, Paris, Méridiens-Klincksieck, « collection de Musicologie », 1990, 350p.

FINCK Michèle, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, essai de poétique du son, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004, 426p.

(cf. fiches de bibliographie commentées)

GRENOUILLET Corinne, « L'univers sonore des Communistes : chansons et références musicales », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°7, 2001, pp. 127-152.

PERNON Gérard, *Dictionnaire de la musique*, Ed. Jean-Paul Gisseron, 5<sup>e</sup> éd, collection Histoire de la musique, 2007, 320p.

VIVES Vincent, « Ecrasant le monde par le tonnerre de ma voix », in *L'Art de la parole vive, paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, études réunies par Stéphane Hirschi, Elisabeth Pillet et Alain Vaillant, Presse Universitaire de Valenciennes, 2006, pp. 171-182.

BRUNET François, « Dire l'indicible : les chants dans le roman, au temps du Romantisme », in *L'Art de la parole vive, paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne, op. cit.*, pp. 183-194.

CITTI Pierre, « Clio de Charles Péguy : l'art d'adresser des paroles dites et des paroles chantées sur des airs connus », in *L'Art de la parole vive, paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne, op. cit.*, pp. 207-223.

FRAISSE Luc, « Vinteuil et la musique à programme », in *Littérature et musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Actes publiés sous la direction de Pascal Dethurens, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, pp. 85-121.

ERGAL Yves-Michel, « Existe-t-il une écriture de la musique ? », in *Littérature et musique au XX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, pp. 223-229.

## **FICHES DE BIBLIOGRAPHIE COMMENTÉE**

---

**BARBARANT Olivier, « Madame Colette ou la mesure des différences »,  
*Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n°4, p189-218.***

En étudiant les affinités et les différences entre Colette et Aragon, notamment à partir de l'hommage que ce dernier lui a rendu lors de sa mort (intitulé « Mme Colette »), Olivier Barbarant montre la « musicale familiarité » qui unit ces deux auteurs. Si *La Fin de Chérie* a inspiré *Aurélien*, c'est également un paysage musical qui se transmet de l'auteur de *Sido* à Aragon. L'héritage d'un phrasé et l'importance du chant dans les deux œuvres m'a permis d'établir une filiation avec d'autres grands auteurs et notamment les romantiques ainsi que de voir dans la musique une tradition dans la modernité.

**CANTALOUBE-FERRIEU Lucienne, « Ce qui chante dans *Aurélien* », *Cahier textuel n°04/5, François Rabelais / Aurélien d'Aragon, 1989, pp.91-99.***

Riche en exemples tirés du roman *Aurélien*, cet article dessine un plan d'ensemble de l'usage que fait Aragon de la musique, surtout du chant et de la voix dans le roman réaliste.

Dans un premier temps, Lucienne Cantaloube-Ferrieu s'attache au lien étymologique entre chant et charme (*carmen*), afin de légitimer la romance qui s'intègre dans le roman avec l'histoire d'amour d'Aurélien et de Bérénice. Il y a donc bel et bien un lien entre la formation du couple et la musique, que nous abordons également, en le reliant aussi au rythme des phrases d'Aragon. Lucienne Cantaloube-Ferrieu pose les fondements de ce vers quoi tend ce mémoire, en montrant que la musique, si elle a d'abord vocation à restituer une atmosphère (et donc à contribuer à un « effet de réel »), forge aussi l'identité d'un personnage et fluctue selon sa vie (avec les modulations de sa voix). En outre, la voix dépasse parfois le conscient

pour devenir pour le lecteur *d'Aurélien* une sorte de geste inconscient pris sur le vif. Il y a donc des rapports à définir plus précisément entre la musique et l'inconscient des personnages.

**DAIX Pierre, *Aragon une vie à changer*, Paris, Flammarion, 1994, 2<sup>ème</sup> édition (1<sup>ère</sup> édition 1975), 565p.**

Difficile d'écrire la biographie de Louis Aragon, éminemment polémique qui a traversé le vingtième siècle sous toutes les secousses de l'Histoire, des deux Guerres Mondiales à mai 1968, en les restituant dans ses œuvres. Pierre Daix, proche collaborateur d'Aragon dans *Les Lettres Françaises* parvient néanmoins par les chemins détournés de l'œuvre d'Aragon à nous faire approcher un homme politique et poète des circonstances mais aussi poète d'Elsa et romancier, en étudiant le général et le particulier, sa vie privée et sa vie secrète, en mêlant anecdote et histoire.

Concernant le roman *Aurélien*, il montre la proximité du personnage de Bérénice avec les femmes que Louis Aragon a aimé, notamment Denise Lévy, dont le mari avait perdu la jambe lors de la Première Guerre Mondiale (tout comme Lucien Morel) et Nancy Cunard, riche héritière qui possédait un appartement sur l'île Saint-Louis. En outre, les nuits parisiennes d'Aragon, qui tiennent une large place dans *Aurélien*, sont également évoquées, avec une référence à la chanteuse Brick Top. A ceci s'ajoutent la mention du contexte d'écriture des œuvres (« La crise de 1942 ») et les actions résistantes d'Aragon lors de la Guerre.

Cet ouvrage m'a ainsi permis d'aborder mon mémoire avec des connaissances accrues sur le contexte d'écriture des œuvres du corpus, tout en constituant une base de données d'extraits d'œuvres et de poèmes relatifs à Aragon.

**FINCK Michèle, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei », essai de poétique du son*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004, 426p.**

Cet ouvrage apporte les fondements d'une nouvelle étude fondée sur les sons ainsi qu'une définition de la musique particulièrement utile autant pour la poésie que pour la prose. C'est à la fois un travail de théorie littéraire et d'ouverture sur les autres arts ainsi qu'une analyse dans le détail de la spécificité musicale des textes et de la conception de la musique post-moderne. Les définitions de la musique m'ont été particulièrement utiles pour tenter de percevoir où se place Aragon et comment il appréhende l'élément musical.

**FOLLET Lionel, *Aragon, le fantasme et l'histoire, incipit et production textuelle dans Aurélien*, Paris, les Editeurs Français Réunis, « Entaille/s », 1980, 146p.**

Dans le titre que choisit Lionel Follet se trouve déjà la notion de contradiction, « bloquée, non résolue, la dualité excluant tout troisième terme » que nous avons étudié à travers le thème de la musique. De plus, dans la partie intitulée « leurs pensées séparées », Lionel Follet évoque l'impossibilité d'une écoute qui fait écho à l'impossibilité du couple entre Bérénice et Aurélien, décrivant ainsi de l'« impossibilité de sortir de soi pour rencontrer l'autre », au cœur d'un certain individualisme (que l'on retrouve d'ailleurs non seulement chez Aurélien mais également chez Pierre Mercadier) qui rend tout amour impossible, inégal. Nous avons adopté un point de vue similaire, puisque le couple ne nous semble possible qu'au cours de rares moments de « grâce ». En outre, Lionel Follet nous fait observer la récurrence obsessionnelle du nom « Césarée » dans les sonorités tout au long du roman, et la musique tend en effet quelquefois vers l'obsession.

**IMBS Paul, « Notes sur la syntaxe du français contemporain dans *Aurélien* d'Aragon », *Le Français moderne*, t. XVI, 1948, pp.95-107, pp.191-209.**

Les travaux de Paul Imbs offrent un point de vue assez exhaustif du style employé par Aragon dans *Aurélien* à partir d'exemples types, et dans une recherche de classification des principales spécificités stylistiques, à rattacher à l'auteur comme à l'évolution de la langue parlée. C'est d'ailleurs en partie à l'étude du style que s'attache le troisième chapitre de ce mémoire, et il m'a donc fallu prendre appui sur certains points importants de cet article très méthodique.

Paul Imbs note, en effectuant le classement des divers styles présents dans *Aurélien*, qu'on peut étudier un « style prélogique et prégrammatical » qu'il associe d'ailleurs au surréalisme. L'écriture d'Aragon est également à l'image de la pensée spontanée, en constante fluctuation, et le roman semble ainsi se construire au fur et à mesure de la pensée en mouvement. La dissonance, la respiration et le rythme sont aussi des notions évoquées par Imbs que nous avons tenté d'étudier au cours de ce mémoire, même si Imbs détache le style de la musique, puisqu'il lui semble que la musicalité n'a pas été visée.

**PIEGAY-GROS Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, éditions Sedes, 1997,  
« Esthétique », 1997, 283p. (I, chap. III, pp.35-60)**

Dans cet ouvrage, Nathalie Piégay-Gros tente d'appréhender l'écriture d'Aragon, et tout particulièrement l'écriture romanesque, comme « une fabrique de l'identité », tout en montrant que l'œuvre de l'écrivain laisse planer une « tension entre la continuité et la contradiction, l'unité et la diversité ».

Le chapitre intitulé « l'unité du langage » montre bien la conception générique d'Aragon et son refus de la contradiction prose / poésie au profit de ce qu'il nomme la

« confusion des genres », tout en mettant en place les conséquences d'une telle conception sur son style. En effet, ce choix implique de rendre la prose musicale, et de ne pas se cloisonner au réalisme, afin de transformer le réalisme en poésie du concret. Le chant, en s'insinuant dans le roman, devient aussi chant de l'auteur. Par ailleurs, cette prose qui tend vers la poésie est limitée par le chant, et Nathalie Piégay-Gros parle de la musique comme d'un « seuil », d'une limite au langage, une « utopie de l'écriture ».

Ainsi, plusieurs points essentiels sont développés à travers ce parcours autour de l'esthétique d'Aragon, qui m'ont amenés à réfléchir à la musique comme ouverture sur l'infini dans le fini du langage ainsi qu'au rapport entre lyrisme et musique.

**SCHAFFNER Alain, « Flux, rythme et répétition dans *Aurélien* », *Les Formes du temps, rythme, histoire, temporalité*, textes réunis par Paule Petitier et Gisèle Séginger, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p211-221.**

En partant d'une étude du temps et de l'Histoire dans *Aurélien*, Alain Schaffner constate l'absence d'événements historiques, remplacés par un « temps hors de ses gonds » shakespearien. Le temps se manifeste néanmoins sous la forme du rythme physiologique, celui du cœur, associé au temps de l'amour. Or, ce temps de l'amour ne peut jamais parfaitement s'exprimer, sans cesse contrecarré par des événements extérieurs : la romance est toujours confrontée aux tempos syncopés du jazz, et le roman d'Aragon se transmue alors en « poème de la ruine ». Cet article met particulièrement en évidence le conflit entre romance et jazz en arrière-plan de la narration mais aborde moins l'union fugitive produite dans la musique, que nous tenterons de développer.

**TREVISAN Carine, « On entend un enfant », *Lire Aragon*, 2000, p153-163.**

Cet article évoque le traumatisme originel d'Aragon et notamment la figure de la mère. Carine Trévisan montre que dans les textes de l'écrivain transparaît cet innommable de l'enfance. La mère comme voix perdue m'a semblé une problématique intéressante, qu'on peut retrouver dans les œuvres de ce corpus.

# **ANNEXE**

---

Ci-joint quelques textes ou occurrences des musiques présentes dans les trois œuvres du corpus (non exhaustif). Elles permettent souvent de donner une idée plus précise des références musicales citées dans les textes, principalement du début du siècle, même si leurs sources ne sont pas toujours très sûres. Certaines nous ont d'ailleurs été utiles puisqu'elles constituent aussi des sortes d'intertextes musicaux des romans.

***Les Voyageurs de l'impériale*, p. 65 : « *Le Trouvère* », Verdi, opéra en 4 actes, 1857.**

***Les Voyageurs de l'impériale*, p. 102 : « *La Prière d'une vierge* », T. Badarzewska – Baranowska, 1856)**

Viens dérouler sur les monts et la plaine,  
Sur l'Océan, dont la vague, dont la vague  
[s'endort,  
Viens dérouler, ô nuit calme et sereine,  
Tes voiles noirs parsemés d'astres d'or.  
Daigne chasser tous les bruits de la terre;  
Que mon cœur prie en paix sous le ciel  
[bleu;  
Que dans l'espace, où plane un doux  
[mystère,  
Mon humble voix monte vers Dieu, vers  
[Dieu!

Ah! loin de moi la folle ivresse!  
Ah! loin de moi tout songe vain!  
Mon Dieu, je t'offre ma jeunesse;  
Verse dans mon cœur l'amour divin!  
Nuit radieuse, aux regards de topaze,  
Viens m'apporter d'ineffables, d'ineffables  
[frissons,  
Nuit dont l'éclat sait répandre l'extase,  
Sème dans l'air de célestes chansons.  
Je ne veux point à de terrestres fièvres  
Livrer mon âme, ouvrir mon faible cœur;  
Je ne veux point approcher de mes lèvres  
La coupe du plaisir menteur, menteur.

Ah! loin de moi la folle ivresse!  
Ah! loin de moi tout songe vain!  
Mon Dieu, je t'offre ma jeunesse;  
Verse en mon cœur l'amour divin!

***Les Voyageurs de l'impériale*, p. 102 : « *La Quadrille des lanciers* », 5 musiques, Olivier Métra, 1818.**

***Les Voyageurs de l'impériale*, p. 210: allusion à “coco”, Edouard Deramsart, paroles Demaine et Blondelet, 1878(?). <http://les-chats-noirs.over-blog.com/article-27679679.html>**

J'ai perdu mon pauvr' Coco,  
Coco mon chien que j'adore,  
Tout près du Trocadéro ;  
Il est loin s'il court encore.  
Je l'avoue, mon plus grand r'gret  
Dans ma perte si cruelle,  
C'est qu'plus mon homme me trompait...  
Plus Coco m'était fidèle !

Vous n'auriez pas vu Coco ?  
Coco dans l'Trocadéro  
Co dans l'Tro  
Co dans l'Tro  
Coco dans l'Trocadéro  
Qui qu'a qui qu'a vu Coco ?  
Eh ! Coco !  
Eh ! Coco !  
Qui qu'a qui qu'a vu Coco ?  
Eh ! Coco !

P't'êtr' ben qu'à l'Exposition,  
Comme il est de rac' très pure,  
Il a voulu, l'fanfaron,  
Comm' les autres fair' figure !  
A moins qu'ahuri d'Chaillot,  
Plût au ciel que je me trompe,  
Il ait comme un gros nigaud  
Piqué sa têt' dans la pompe !

Vous n'auriez pas vu Coco ?  
Coco dans l'Trocadéro  
Co dans l'Tro  
Co dans l'Tro  
Coco dans l'Trocadéro  
Qui qu'a qui qu'a vu Coco ?  
Eh ! Coco !  
Eh ! Coco !  
Qui qu'a qui qu'a vu Coco ?  
Eh ! Coco !

Tâchez-donc de le r'trouver ;  
Messieurs, à vous je m'adresse,  
Vous pouvez le caresser,  
Il rend caress' pour caresse !  
Sur son p'tit collier, l'on voit  
Son nom, le mien, sa demeure,  
Messieurs, rapportez-le-moi,  
J'y suis à n'importe quelle heure !

Vous n'auriez pas vu Coco ?  
Coco dans l'Trocadéro  
Co dans l'Tro  
Co dans l'Tro  
Coco dans l'Trocadéro  
Qui qu'a qui qu'a vu Coco ?  
Eh ! Coco !  
Eh ! Coco !  
Qui qu'a qui qu'a vu Coco ?  
Eh ! Coco !

***Les Voyageurs de l'impériale, p. 234 :***

- « *La Marseillaise* », Rouget de Lisle,  
1792.

- « *pizzicati du Ballet de Sylvia* », Ballet  
et 3 Actes, (Acte III), 1876.

- « *La Marche des petits Pierrots* »,  
(Auguste Bosc. ?)

[http://www.deljehier.levillage.org/textes/chansons\\_anciennes/la\\_marche\\_des\\_petits\\_pierrots.htm](http://www.deljehier.levillage.org/textes/chansons_anciennes/la_marche_des_petits_pierrots.htm)

Ils sont vraiment très rigolos  
A Paris les petits pierrots  
Qu'on voit dans les prom'nades  
Chantant des sérénades  
En grignotant des morceaux d'pain  
Ils ont l'air de s'fiche du prochain  
S'inquiétant guère  
Si l'ministère  
Tomb'ra demain  
S'maine et dimanche  
De branche en branche  
Ils pass'nt dans l'existence  
Avec insouciance  
Que leur importe  
Qu'la rente rapporte  
Ils aim'nt mieux chaque jour  
A leurs pierrettes faire un brin de cour  
Car on peut dire qu'les p'tits pierrots  
En amour ne sont pas manchots  
Ils sont d'allure farceuse  
Et d'nature très noceuse  
Quand ils désirent être galants  
Ils n'craign'nt pas les r'gards des passants  
Ni les gardiens méchants  
Ils rendent leurs p'tites pierrettes heureuses

Sans s'faire de bile aucune  
De l'aube au clair de lune  
Ils n'rêvent que d'rigolades  
De bambochades  
Et de cascades  
Qu'il tonne qu'il pleuve ou vente  
Rien ne les épouvante  
Ce sont les petits voyous de Paris  
Si réussis et dégourdis  
Christi !

On sait qu'ils sont fort audacieux

Et qu'ils n'ont jamais froid aux yeux  
Filous et rigolboches  
Ils viennent dans vos poches  
Lorsqu'en plein air on prend son r'pas  
Les p'tits pierrots arrivent en tas  
Sur vot' serviette  
Dans votre assiette  
Ils n'se gênent pas  
Bruyants convives  
Aux ailes vives  
Ils font mille culbutes  
Sans compter les disputes  
Pour une miette  
Qu'en l'air on jette  
On voit les p'tits les gros  
S'battant comme de sales petits pierrots  
Toujours joyeux toujours contents  
Ils fabriquent beaucoup d'enfants  
Possédant leur audace  
Et leur nature vivace  
Allons bourgeois trop au repos  
Travaillez à faire des marmots  
Et des petits pierrots  
Sans crainte allons suivez la trace

- « *Quand les lilas reflleuriront* »,  
(romance, chantée par Emile Mercadier,  
composée par Désiré Dihau et paroles de  
Georges Auriol, 1890.)

[http://www.chanson.udenap.org/paroles/quand\\_les\\_lilas\\_refleuriront.htm](http://www.chanson.udenap.org/paroles/quand_les_lilas_refleuriront.htm))

Quand les lilas reflleuriront  
Au vent les capuchons de laine  
Robes rouges nous revêtirons  
Quand les lilas reflleuriront  
Sur le tapis vert de la plaine  
Nous reviendrons danser en rond  
Quand les lilas reflleuriront  
Allez dire au printemps qu'il vienne

Quand les lilas reflleuriront  
Nous redescendrons dans la plaine

Cloches sonnez vos carillons  
Quand les lilas reflleuriront  
Les papillons qui se promènent  
Dans l'air avec les moucheron  
Comme nous danserons en rond  
Allez dire au printemps qu'il vienne

Quand les lilas reflleuriront  
Les filles près de la fontaine  
De leurs amoureux jaseront  
Quand les lilas reflleuriront  
Personne alors qui ne comprenne  
Les doux mots qu'elles parleront  
Quand les lilas reflleuriront  
*Allez dire à l'amour qu'il vienne*

Quand les lilas reflleuriront  
Parfumant l'air de leur haleine  
Combien *d'amoureux mentiront*  
Quand les lilas reflleuriront  
Pour tous ces baisers qui s'égrènent  
*Que de blessures saigneront*  
Quand les lilas reflleuriront  
*Allez dire à l'amour qu'il vienne*

***Les Voyageurs de l'impériale*, p. 507,  
*Petite brunette aux yeux doux* (paroles :  
Jacques Madeleine, musique Paul  
Delmet**

<http://brunilepics.skyrock.com/2575394605-Petite-Brunette.html> )

Furtive, hésitante, à l'orée  
de la forêt, chère adorée,  
Dites-le-moi, que cherchez-vous,  
Petite brunette aux yeux doux?

Est-ce le frisson du mystère  
tendre à mourir, et qu'il faut se taire?  
et n'avez-vous pas peur des loups.  
Petite brunette aux yeux doux?

Au bruit de mes pas, votre bouche  
Se crispe, d'un grand air farouche,  
Et votre œil flambe de courroux,  
Petite brunette aux yeux doux!

Ah! quand tout aime et que tout chante,  
pourquoi faites-vous la méchante  
Et pourquoi me repoussez-vous,  
Petite brunette aux yeux doux?

Le dieu charmant qui veut qu'on aime  
Est dans le bois ; il a mis même  
Des fleurs sur les branches de houx,  
Petite brunette aux yeux doux!

Oyez cela! dans les venelles  
De ces idylles éternelles  
Les oiseaux piaillent, font les fous,  
Petite brunette aux yeux doux!

La forêt est toute en extase,  
Une langueur tendre l'embrase,  
elle soupire à tous les coups,  
Petite brunette aux yeux doux!

Et si d'autres sous les ramures  
Mangent des fraises ou des mûres  
ils ne ferons que comme nous,  
Petite brunettes aux yeux doux!

*Les Voyageurs de l'impériale, p. 533, L'amour boiteux*  
<http://savigny.blogspot.fr/1247474/Chansons-et-poemes/>  
(Harry Fragson (1903), interprétée par Charlus)

1er couplet

Par un' soirée radieuse  
J'aperçus sautillant devant moi  
Un' jolie petit' boiteus'  
Qui me mit le coeur aux abois  
Je m'dis : c'te pauvre enfant  
N'a sùr'ment pas d'amant  
Ell' n'connait pas l'amour  
Si j'lui faisais la cour  
Ca s'rait un' bonne action  
J'vais lui peindre ma passion  
Et pour reposer ses p'tits pieds  
J'offre un sapin caoutchouté

Refrain

Et je m'disais la voyant si gentille  
C'est bien domm'ag' qu'ell' boit' comm' ça la pauvre fille  
Et qu'en marchant ell' danse la polka  
Mais quand elle est en fiacre on n's'en aperçoit pas

2ème couplet

Dans un bar de la Mad'leine  
Je lui fis faire un p'tit souper  
Ell' mangea sans perdre haleine  
De quoi nourrir quatr' cuirassiers  
J'lui fis boire du Bordeaux  
Du Madère, du Cliquot

Et du Saint Emilion  
Pour la remettre d'aplomb  
Je m'dis : 'cré nom d'un chien  
Elle boite et mang' bien  
De sort' qu'après ce p'tit gueul'ton  
Ell' faisait la roue dans l'salon

Refrain

Et je m'disais la voyant si gentille  
C'est bien dommag' qu'ell' boit' comm' ça la pauvre fille  
Mais c'qui m'consol' c'est qu'après un bon r'pas  
Quand ell'roul' sur la tête on n' s'en aperçoit pas

3ème couplet

J'l'emmèn' chez moi ru' Serpente  
J'étais emballé complètement  
J'trouvais un' saveur piquante  
A son gracieux déhanch'ment  
En montant l'escalier  
J'entendais sur l'palier  
Ses petits souliers neufs  
Fair' cinq et quatr' font neuf  
Ell' entr' dans mon log'ment  
Je l'embrass' tendrement  
Heureux d'voir qu'son pied dimanché  
Ne l'empêchait pas de marcher

Refrain

Et je m'disais la voyant si gentille  
C'est bien dommag' qu'ell' boit' comm' ça la pauvre fille  
Mais c'qui m'consol' et me tir' d'embarras  
C'est qu'quand elle est couchée on s'en aperçoit pas

4ème couplet

Le lendemain quand je m'éveille  
Je m'aperçois avec émoi  
Que la boiteus' de la veille  
Marchait aussi droit qu'vous et moi  
J'lui dis : comment qu'ça s'fait  
Hier soir tu boitais  
Tu n'boit's plus maintenant  
Vraiment c'est épatant  
C'est sans doute mes baisers  
Qui t'ont remis sur pied  
Te voilà guérie en un jour  
C'est un miracle de l'amour

Refrain

Ell'me répond j'vais t'raconter l'histoire  
Si je boitais c'est qu'hier soir un' vieill' poire  
M'avait donné un' thun' pour mes appas

Et que j'l'avais fourrée dans le fond de mon bas

***Les Voyageurs de l'impériale, p. 566, Ich grolle nicht (Heinrich Heine, Schumann, Dichterliebe, 1840, <http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2006/03/16/177-parlons-lied-iv-ich-grolle-nicht-robert-schumann-heinrich-heine-translation> )***

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,  
Ewig verlornes Lieb ! Ich grolle nicht.  
Wie du auch strahlst in Diamantenspracht,  
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,  
Ich sah dich ja im Traume  
Und sah die Nacht in deines Herzens Raume  
Und sah die Schlang, die dir am Herzens frisst  
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.  
Ich grolle nicht.

[J'ai pardonné, dût se briser mon cœur !  
Amour perdu à jamais ! J'ai pardonné.  
Si tu scintilles, en éclat de diamant,  
Aucun rayon dans la nuit de ton cœur, je le sais bien.

J'ai pardonné, dût se briser mon cœur !  
Car je t'ai vue en songe,  
J'ai vu la nuit qui règne dans ton sein,  
J'ai vu le serpent, qui te rongeaît au cœur,  
J'ai vu, mon amour, à quel point tu étais misérable.  
Je ne me plains pas.]

***Les Voyageurs de l'impériale, p. 566, Im wunderschönen Monat Mai (Heine, Schumann, [http://huuan.blog.lemonde.fr/huuan/2005/10/mac\\_37\\_2re\\_part.html](http://huuan.blog.lemonde.fr/huuan/2005/10/mac_37_2re_part.html) )***

Im wunderschönen Monat Mai,  
Als alle Knospen sprangen,  
Da ist in meinem Herzen  
Die Liebe aufgegangen

Im wunderschönen Monat Mai  
Als alle Vögel sangen,  
Da hab ich ihr gestanden  
Mein Sehnen und Verlangen

(En ce merveilleux mois de mai où naissent les bourgeons, voici que mon cœur s'est éveillé.  
En ce merveilleux mois de mai où chantent les oiseaux, voici que de ma flamme je lui ai fait l'aveu)

*Les Voyageurs de l'impériale, p. 662 Père Dupanloup (extrait sur la musique de Cadet Roussel d'une des versions, <http://www.greatsong.net/PAROLE-LE-TOP-DES-CHANSONS-COCHONNES,LE-PERE-DUPANLOU,101628884.html> )*

L'Père Dupanloup dans l'utérus, (bis)  
Etait déjà si plein d'astuces (bis)  
Que dans le ventre de sa mère  
Il suçait la pine de son père.

Refrain :  
Ah ! Ah ! Ah ! oui vraiment,  
L'Père Dupanloup est dégoutant.

L'Père Dupanloup monte en ballon, (bis)  
Mais il avait l'système si long (bis)  
Qu'à trois cents mètres dans l'atmosphère  
Ses couilles traînaient encore par terre.

Refrain

L'Père Dupanloup monte en bateau, (bis)  
La pine en l'air, les couilles sous l'eau, (bis)  
Les p'tits poissons, les grosses grenouilles  
Lui tripotaient la peau des couilles.

Refrain

***Aurélien, p. 112, Chanson de Johnny et Frankie (version d'Elvis Presley)***

Frankie and Johnnie were lovers  
Lordy oh how they did love  
Swore to be true to each other  
True as the stars above  
He was her man he wouldn't do her wrong

Frankie went down to the barroom  
Just for to get her some beer  
Said to the fat bartender  
has my lover Johnny been here  
he is my man he wouldn't do me wrong

I ain't gonna tell you no stories  
I ain't gonna tell you no lies  
I saw your Johnnie half an hour ago  
Making love to Nellie Bly  
He is your man but he's doing you wrong

Frankie went back to the hotel  
She didn't go for fun  
Frankie went back to get a hold of  
of Johnnie's shooting gun  
He was her man but he was doing her  
[wrong]

Frankie drew back her kimono  
pulled out her lil 44  
root to toot toot three times she shot  
right through the hardwood door  
She shot her man cos he was doin' her  
[wrong]

Roll me over easy  
Roll me over slow  
Honey don't roll me on my left side  
Cause the bullet hurts me so  
I was your man but I was doin you wrong

Roll out your rubber tyred hearses  
Roll our your rubber tyred hacks (?)  
Twelve men goin to the graveyard  
Eleven men coming back  
He was her man but her was doin her  
[wrong]

The sheriff arrested Frankie  
Threw her in jail the next day

Locked her up in a prison cell  
And threw the key away  
For shootin' her man cos he was doin' her  
[wrong]

This story ain't got no moral  
this story ain't got no end  
this story only goes to show  
that there ain't no good in men  
he was her man but he was doin her wrong.

**Aurélien, p. 341, Chanson Triste, mus. Henri Duparc, paroles Jean Lahors, 1868.**  
<http://artsongcentral.com/2007/duparc-chanson-triste/>

Dans ton cœur *dort* un clair de lune,  
Un doux clair de lune d'été,  
Et pour fuir la vie importune,  
Je me noierai dans ta clarté.

J'oublierai les douleurs passées,  
Mon amour, quand tu *berceras*  
Mon triste cœur et mes pensées  
Dans le *calme* aimant de tes bras.

Tu prendras *ma tête malade*,  
Oh! quelquefois, sur tes genoux,  
Et lui diras une ballade  
Qui semblera parler de nous;

Et dans tes yeux pleins de tristesse,  
Dans tes yeux alors je boirai  
Tant de baisers et de tendresses  
Que peut-être *je guérirai*.

**Aurélien, p. 424 Au pont de Minaucourt (paroles Abel Majurel 1915, musique de Vincent Scotto Sur les ponts de Paris)**

<http://www.troupesdemarine.org/traditions/chants/fiches/ch000054.htm> )

En avant d'un village  
Qu'on nomme Minaucourt  
Un pont donne passage  
Aux soldats nuit et jour,  
Dans les tranchées,  
Blottis, cachés se trouvent les abris de nos  
troupes  
Et des troupiers

Le cuisinier  
Tranquillement y fait la soupe.

*Au pont de Minaucourt*  
Nous vivons nuit et jour  
Depuis des mois c'est là notre demeure,  
Les uns y vivent et les autres y meurent  
Mais qu'importe la mort

Si nous sommes les plus forts  
N'avons pas le 155 court  
Au pont de Minaucourt.

Ce n'est pas un petit Nice  
Le pont de Minaucourt,  
Ici pas de caprices  
De plaisir et d'amour,  
De féminin  
Nous n'avons rien  
À part Rosalie baïonnette  
Mais aux abris  
Dans notre nid  
Elle repose la coquette,

Au pont de Minaucourt  
On n'y fait pas l'amour  
Dans ce pays nous cultivons la graine  
De cette fleur qu'on appelle la haine,  
Quand le printemps viendra  
Et qu'on avancera  
Combien de Boches resterons pour  
[toujours  
Au pont de Minaucourt.

Ce n'est pas par débîne  
Que je dis en ce jour  
Qu'on fait bonne cuisine  
Au pont de Minaucourt,  
Riz du Japon  
Et saucisson  
De l'Australie ou d'Amérique

**Aurélien, p. 436, Stances à Manon**  
**(Paroles de Maurice Boukay – Musique**  
**de Paul Delmet 1890, interprété par**  
**Mlle Marcelle Lender)**  
<http://www.archive.org/stream/stancesmanonch00bouk#page/38/mode/2up>

*Manon voici le soleil,*  
C'est le printemps, c'est l'éveil,  
C'est l'amour, maître des choses,  
C'est le nid dans le buisson,  
Viens éprouver le frisson,  
Du bleu, de l'or et des roses !

Quart de tacot  
De ça pas trop,  
Ça pourrait donner la colique,

Au pont de Minaucourt  
On mange nuit et jour,  
Il y en a même qui s'emplissent la panse  
Avec ce qu'ils ont acheté à Hans,  
On a du camembert,  
Et si on l'veut pas cher  
C'est qu'il s'en va tout seul par le plus court  
Au pont de Minaucourt.

Quand finira la guerre  
Et que nous reviendrons  
Chez nous la mine fière  
Alors nous conterons  
A nos parents  
A nos enfants  
Notre campagne et nos victoires,  
Ohé les gars, n'oubliez pas  
Surtout de leur conter l'histoire,

Du pont de Minaucourt  
Où pendant bien des jours  
Pendant des mois durant la grande lutte  
De l'Allemand précipitant la chute,  
Nous aurons travaillé,  
Souffert et bien lutté  
Souvenez-vous les amis pour toujours,  
Du pont de Minaucourt...

Laisse-moi, dans tes grands yeux,  
Goûter l'infini des cieux  
Et l'ivresse de ton âme...  
Laisse-moi, dans tes bras blancs,  
Bercer mes rêves troublants  
Et mon désir qui se pâme !

Verse, verse, tes baisers  
A mes sens inapaisés,  
Jusqu'à la dernière goutte...  
J'aime ton cœur inhumain ;  
Tu me trahiras demain,  
Mais ce soir je t'aurai toute !

Qu'importent les trahisons  
Des lèvres que nous baisons,  
Si les lèvres sont jolies !...  
Oublions les vains discours,  
Aimons-nous les jours sont courts  
Et c'est l'heure des folies !

**Aurélien, p. 436, *La petite tonkinoise*  
(Vincent Scotto, Henri Christiné, 1905  
interprété par Polin en 1906)**  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Petite\\_Tonkinoise](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Petite_Tonkinoise)

Pour qu'j'finisse mon service  
Au Tonkin je suis parti  
Ah! Quel beau pays mesdames !  
C'est l'paradis des p'tites femmes  
Elles sont belles et fidèles  
Et j'suis dev'nu l'chéri  
D'une p'tite femme du pays  
Qui s'appelle Mélaoli.

Je suis gobé d'une petite  
*C'est une Anna, c'est une Anna, une  
Annamite*

Elle est vive elle est charmante  
Est comme un z'oiseau qui chante  
Je l'appelle ma p'tite bourgeoise  
Ma Tonkiki, ma Tonkiki, ma Tonkinoise  
Y'en a d'autres qui m'font les doux yeux  
Mais c'est elle que j'aime le mieux.

L'soir on cause d'un tas d'choses  
Avant de se mettre au pieu  
J'apprends la géographie

**Aurélien, p. 438, *Le rêve passe* (Armand Foucher - Musique de Charles Helmer, G. Krier  
1906, chanté par Bérard) [http://www.chanson.udenap.org/paroles/reve\\_passe\\_le.htm](http://www.chanson.udenap.org/paroles/reve_passe_le.htm)**

Les soldats sont là-bas endormis sur la  
[plaine  
Où le souffle du soir chante pour les  
[bercer,  
La terre aux blés rasés parfume son  
[haleine,  
La sentinelle au loin va d'un pas cadencé.  
Soudain voici qu'au ciel des cavaliers sans  
[nombre

D'la Chine et d'la Manchourie  
Les frontières, les rivières  
Le Fleuve Jaune et le Fleuve Bleu  
Y'a même l'Amour, c'est curieux  
Qu'arrose l'Empire du Milieu.

*(Refrain)*

Très gentille, c'est la fille  
D'un mandarin très fameux  
C'est pour ça qu'sur sa poitrine  
Elle a deux p'tites mandarines  
Peu gourmande, elle ne d'mande  
Quand nous mangeons tous les deux  
Qu'une banane c'est peu coûteux  
Moi j'y en donne autant qu'elle veut.

Mais tout passe et tout casse  
En France je dus rentrer  
J'avais l'cœur plein de tristesse  
De quitter ma chère maîtresse  
L'âme en peine, ma p'tite reine  
Était v'nue m'accompagner  
Mais avant d'nous séparer  
Je lui dis dans un baiser.

Ne pleure pas si je te quitte  
Petite Anna, petite Anna, p'tite Annamite  
Tu m'as donné ta jeunesse  
Ton amour et tes caresses  
T'étais ma petite bourgeoise  
Ma Tonkiki, ma Tonkiki, ma Tonkinoise  
Dans mon cœur j'gard'rai toujours  
Le souv'nir de nos amours.

Illuminent d'éclairs l'imprécise clarté  
Et le petit chapeau semble guider ces  
[ombres  
Vers l'immortalité.

Les voyez-vous,  
Les hussards, les dragons, la Garde,  
Glorieux fous  
D'Austerlitz que l'Aigle regarde,

Ceux de Kléber,  
 De Marceau chantant la victoire,  
 Géants de fer  
 S'en vont chevaucher la gloire.  
 Mais le petit soldat  
 Voit s'assombrir le Rêve,  
 Il lui semble là-bas  
 Qu'un orage se lève,  
 L'hydre au casque pointu  
 Sournoisement s'avance ;  
 L'enfant s'éveille, ému,  
 Mais tout dort en silence  
 Et dans son cœur le songe est revenu.  
 Les canons !  
 Les clairons !  
 Écoutez !  
 Regardez !  
 Les voyez-vous,  
 Les hussards, les dragons, la Garde,  
 Ils saluent tous  
 L'empereur qui les regarde.

Et dans un pays clair où la moisson se  
     [dore,  
 L'âme du petit bleu revoit un vieux  
     [clocher.  
 Voici la maisonnette où celle qu'il adore  
 Attendant le retour, tient son regard  
     [penché.  
 Mais tout à coup... Douleur ! Il la voit plus  
     [lointaine,  
 Un voile de terreur a couvert ses yeux

[bleus.  
 Encore les casques noirs, l'incendie et la  
     [haine,  
 Les voilà ce sont eux !

Les voyez-vous,  
 Leurs hussards, leurs dragons, leur Garde,  
 Sombres hiboux  
 Entraînant la vierge hagarde.  
 Le vieux Strasbourg  
 Frémit sous ses cheveux de neige.  
 Mourez tambours,  
 Voici le sanglant cortège ;  
 Bientôt le jour vermeil  
 A l'horizon se lève  
 On sonne le réveil  
 Et c'est encore le Rêve.  
 Les Géants de l'An deux  
 Sont remplacés par d'autres.

Et ces soldats joyeux  
 France... ce sont les nôtres.  
 Blondes aimées ! Il faut sécher vos yeux.  
 Vos amis, les voici.  
 Les voyez-vous,  
 Les hussards, les dragons, l'Armée,  
 Ils mourront tous  
 Pour la nouvelle épopée.  
 Fiers enfants  
 De la race  
 Sonnez aux champs,  
 Le rêve passe.

***Aurélien*, p. 524, *My Old Kentucky Home*, (composée par Stephen Foster, 1853, hymne de l'état du Kentucky depuis 1928) <http://www.kdla.ky.gov/resources/kysong2.htm>**

The sun shines bright in the old Kentucky home,  
 'Tis summer, the darkies are gay;  
 The corn-top's ripe and the meadow's in the bloom,  
 While the birds make music all the day.  
 The young folks roll on the little cabin floor,  
 All merry, all happy and bright;  
 By 'n' by Hard Times comes a-knocking at the door,  
 Then my old Kentucky home, goodnight.

*Chorus*

Weep no more my lady  
 Oh! weep no more today!  
 We will sing one song for the old Kentucky home,  
 For the Old Kentucky Home far away.  
 They hunt no more for the possum and the coon,  
 On meadow, the hill and the shore,  
 They sing no more by the glimmer of the moon,  
 On the bench by the old cabin door.  
 The day goes by like a shadow o'er the heart,  
 With sorrow, where all was delight,  
 The time has come when the darkies have to part,  
 Then my old Kentucky home, goodnight.

*Chorus*

The head must bow and the back will have to bend,  
 Wherever the darky may go;  
 A few more days, and the trouble all will end,  
 In the field where the sugar-canes grow;  
 A few more days for to tote the weary load,  
 No matter, 'twill never be light;  
 A few more days till we totter on the road,  
 Then my old Kentucky home, goodnight.

*Chorus*

***Aurélien*, p. 481, A la Martinique (Paroles : Henri Christiné, Musique : Georges M. Cohan, 1912, interprètes : Charlus, Aimé Doniat) <http://paroles.abazada.com/chanson,a-la-martinique-chanson-negre,53858.htm>**

Y avait un négro  
 Tout jeune et déjà costaud  
 Qui venant de la Martinique  
 Entra comme chasseur  
 Chez une marchande de fleurs  
 Qu'avait une jolie boutique  
 Il eut comme vêtement  
 Un costume rouge éclatant  
 Elle lui dit :  
 C'est épatant  
 Ca t' rend plus joli  
 Que l' costume de ton pays  
 Le p'tit négro répondit

*A la Martinique, Martinique, Martinique*  
 C'est ça qu'est chic, c'est ça qu'est chic

Pas de veston, de col ni d' pantalon  
*Simplement un tout petit caleçon*  
 Y en a du plaisir, du plaisir, du plaisir  
 Jamais malade, jamais mourir  
 On ôte le caleçon pour dîner le soir  
 Et tout le monde est en noir

Au bout d' quelques jours  
 Il avait l' coeur plein d'amour  
 Pour sa patronne, mamzelle Blanche  
 N'ayant pas d'espoir  
 Il avait des idées noires  
 Qui lui causaient des nuits blanches  
 Tout en se moquant  
 Elle lui dit "Mets des gants blancs  
 D'mande ma main à mes parents

Puis, à la mairie  
Tu deviendras mon mari"  
Il dit : En v'là des chichis !

A la Martinique, Martinique, Martinique  
C'est ça qu'est chic, c'est ça qu'est chic  
Pas d' gants blancs, de mairie ni d' parents  
Ti me plais, j' te plais, t'y prends, j' t'y  
prends  
Y en a du plaisir, du plaisir, du plaisir  
Jamais malade, jamais mourir  
L' soir, on s'embrasse sous les palmiers  
Ça y est, on est mariés !

L' négro malheureux  
De plus en plus amoureux  
Dit un jour à sa patronne  
Moi beaucoup chagrin  
Toujours attendre demain  
Allons, dis-moi oui, mignonne  
Elle lui dit : Grand fou  
Faut d'abord gagner des sous  
Une femme ça dépense beaucoup  
Des robes, des manteaux,  
Des bijoux, des grands chapeaux  
Viens chez moi, répond l' négro

A la Martinique, Martinique, Martinique  
C'est ça qu'est chic, c'est ça qu'est chic

**Aurélien, p. 634, « Bubchen » (?)**

**Aurélien, p. 691, *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux* (par. André Hornez, mus. Paul Misraki, 1937., interprétée par Ray Ventura et ses collégiens)**

[http://fr.lyrics.wikia.com/wiki/Ray\\_Ventura\\_et\\_ses\\_Coll%C3%A9giens/Qu%27est-ce\\_qu%27on\\_attend\\_pour\\_%C3%AAtre\\_heureux\\_%3F](http://fr.lyrics.wikia.com/wiki/Ray_Ventura_et_ses_Coll%C3%A9giens/Qu%27est-ce_qu%27on_attend_pour_%C3%AAtre_heureux_%3F)

Qu'est-c' qu'on attend pour être heureux ?  
Qu'est-c' qu'on attend pour fair' la fête ?  
Y a des violettes  
Tant qu'on en veut  
Y a des raisins, des roug's, des blancs, des  
[bleus,  
Les papillons s'en vont par deux  
Et le mill'-pattes met ses chaussettes,  
Les alouettes  
S'font des aveux,

Les p'tites femmes se mettent simplement  
Une feuille de bananier par devant  
Y en a du plaisir, du plaisir, du plaisir  
Jamais malade, jamais mourir  
Et la feuille ça sert à rien du tout  
On sait bien ce qu'y a en d'ssous

Le petit négro  
Pour gagner des monacos  
S' mit à faire d' la boxe anglaise  
Souvent victorieux,  
Dans les combats très sérieux  
Il gagna bientôt d' la braise  
Devant tant d'ardeur  
La petite marchande de fleurs  
Finit par donner son cœur  
Le mariage se fit  
Dans le pays du mari  
Et l' soir des noces, il lui dit

A la Martinique, Martinique, Martinique  
C'est ça qu'est chic, c'est ça qu'est chic  
Moi acheter, car je suis connaisseur,  
Du terrain pour devenir planteur  
Y en a du plaisir, du plaisir, du plaisir  
Elle répondit dans un soupir :  
J' vois déjà que tu feras sûrement  
Un planteur épatant !

Qu'est-c' qu'on attend  
Qu'est-c' qu'on attend  
Qu'est-c' qu'on attend pour être heureux ?  
Quand le bonheur passe près de vous,  
Il faut savoir en profiter  
Quand pour soi, on a tous les atouts,  
On n'a pas le droit d'hésiter  
Cueillons tout's les roses du chemin,  
Pourquoi tout remettre à demain  
Qu'est-c' qu'on attend pour être heureux ?

Qu'est-c' qu'on attend pour être heureux ?  
 Qu'est-c' qu'on attend pour fair' la fête ?  
 Les maisonnettes  
 Ouvrent les yeux,  
 Et la radio chant' un p'tit air radieux,  
 Le ciel a mis son complet bleu  
 Et le rosier met sa rosette  
 C'est notre fête  
 Puisqu'on est deux.  
 Qu'est-c' qu'on attend ?  
 Oh dis !  
 Qu'est-c' qu'on attend ?  
 Oh voui !  
 Qu'est-c' qu'on attend pour être heureux ?

Qu'est-c' qu'on attend pour être heureux ?  
 Qu'est-c' qu'on attend pour perdr' la tête ?  
 La route est prête  
 Le ciel est bleu  
 Y a des chansons dans le piano à queue...  
 Il y a d'espoir dans tous les yeux  
 Y a des sourir's dans chaqu' fossette  
 L'amour nous guette  
 C'est merveilleux  
 Qu'est-c' qu'on attend  
 Qu'est-c' qu'on attend  
 Qu'est-c' qu'on attend pour être heureux ?

***La Mise à mort*, p. 14 « Du Mozart. Les Noces. » *Les Noces de Figaro*, opéra bouffe, Mozart, 1786.**

***La Mise à mort*, p. 16, 284, 285 « *Isolde* » *Tristan et Isolde*, action en 3 actes, Wagner, 1857-1859 (1865).**

***La Mise à mort*, p. 16, 62 : « *Le Temps des cerises* » (Jean-Baptiste Clément, mus. Antoine Renard, 1866.)**

Quand nous chanterons le temps des cerises, (Quand nous en serons au temps des cerises,  
 Et gai rossignol, et merle moqueur  
 Seront tous en fête !  
 Les belles auront la folie en tête  
 Et les amoureux, du soleil au cœur !  
 Quand nous chanterons le temps des cerises,  
 Sifflera bien mieux le merle moqueur !

Mais il est bien court, le temps des cerises  
 Où l'on s'en va deux, cueillir en rêvant  
 Des pendants d'oreilles...  
 Cerises d'amour aux robes pareilles,  
 Tombant sous la feuille en goutte de sang...  
 Mais il est bien court, le temps des cerises,  
 Pendants de corail qu'on cueille en rêvant !

(Cerises d'amour aux larmes pareilles)

Quand vous en serez au temps des cerises,  
 Si vous avez peur de chagrins d'amour,  
 Evitez les belles !  
 Moi qui ne crains pas les peines cruelles,  
 Je ne vivrai pas sans souffrir un jour...  
 Quand vous en serez au temps des cerises,  
 Vous aurez aussi des chagrins d'amour !

J'aimerai toujours le temps des cerises :  
C'est de ce temps-là que je garde au cœur  
Une plaie ouverte !  
Et Dame Fortune en m'étant offerte  
Ne saura jamais fermer ma douleur...  
J'aimerai toujours le temps des cerises  
Et le souvenir que je garde au cœur !

(Ne pourra jamais calmer ma douleur)

***La Mise à mort*, p. 17 : « Im wunderschönen Monat Mai » (poème de Heine – Schumann, Dichterliebe, 1840.)**

***La Mise à mort*, p. 26,30, 34, 36(Desdémone), 46, 96 (Desdémone de Rossini), 97, 121, 124, 130, 169, 262, 273, 367(Rossini) : Othello, Othello ou le maure de Venise (opéra en 4 actes, Verdi, 1887.)**

***La Mise à mort*, p. 41, 71-72, 79, 83, 122 : Onéguine, opéra en 3 actes et 7 tableaux (AI, lettre de Tatiana) Tchaïkovski, 1877-1878 (1879) d'abord Pouchkine.**

***La Mise à mort*, p. 42 : La Traviata, opéra en 3 actes, Verdi, 1853. (drame romantique \_ La dame aux camélias)**

***La Mise à mort*, p49 : Fleur Bleue, Charles Trenet, 1937 (<http://www.charles-trenet.org/index2.html#f>)**

Un doux parfum qu'on respire  
C'est fleur bleue  
Un regard qui vous attire  
C'est fleur bleue  
Des mots difficiles à dire  
C'est fleur bleue  
C'est fleur bleue  
Une chanson qu'on fredonne  
C'est fleur bleue  
Un jeune amour qui se donne  
Deux grands yeux qui s'abandonnent  
C'est fleur bleue

On envoie des pneumatiques  
A fleur bleue  
Les dimanches sont poétiques  
Tout fleur bleue  
On se met du cosmétique  
Dans les cheveux,  
Pui parbleu,  
Pour fleur bleue  
On jure que l'on s'adore  
Tous les deux

Et l'on jurerait encore  
Si fleur bleue  
Ne vous plaquait, ça c'est vache  
Pour un dragon à moustaches  
Ah! Morbleu!...

Elle n'est pas revenue  
Mystérieux  
Oui à jamais disparue  
Sans adieu  
Et je suis seul dans la rue  
Larmes aux yeux,  
Larmes aux yeux,  
Larmes aux yeux.  
Mais soudain le cœur bat vite  
Ah, mon Dieu :  
La voilà c'est la petite  
L'air joyeux  
Non ce n'est pas elle, quel drame  
C'est une assez grosse dame  
Pas fleur bleue.

Alors le printemps l'automne  
Sans fleur bleue

Coulent des jours monotones  
Ciel pluvieux  
Et cet air que je fredonne  
Sans fleur bleue, devient vieux, ennuyeux  
Pourtant ne soyons pas triste  
Pour fleur bleue  
J'en ai là tout une liste

C'est bien mieux  
Amourettes passagères  
Joies peines de cœur légères  
Oui, fleurs bleues.

Refrain

***La Mise à mort, p. 67, L'accordéoniste, Michel Emer, interprété par Edith Piaf, 1940.***

La fille de joie est belle  
Au coin de la rue Labat  
Elle a une clientèle  
Qui lui remplit son bas  
Quand son boulot s'achève  
Elle s'en va à son tour  
Chercher un peu de rêve  
Dans un bal du faubourg  
Son homme est un artiste  
C'est un drôle de petit gars  
Un accordéoniste  
Qui sait jouer la java

Elle écoute la java  
Mais elle ne la danse pas  
Elle ne regarde même pas la piste  
Et ses yeux amoureux  
Suivent le jeu nerveux  
Et les doigts secs et longs de l'artiste  
Ça lui rentre dans la peau  
Par le bas, par le haut  
Elle a envie de chanter  
C'est physique  
Tout son être est tendu  
Son souffle est suspendu.  
C'est une vraie tordue de la [musique](#)

*La fille de joie est triste*  
Au coin de la rue Labat  
Son accordéoniste  
Il est parti soldat  
Quand y reviendra de la guerre  
Ils prendront une maison  
Elle sera la caissière  
Et lui, sera le patron  
Que la vie sera belle

Ils seront de vrais pachas  
Et tous les soirs pour elle  
Il jouera la java

Elle écoute la java  
Qu'elle fredonne tout bas  
Elle revoit son accordéoniste  
Et ses yeux amoureux  
Suivent le jeu nerveux  
Et les doigts secs et longs de l'artiste  
Ça lui rentre dans la peau  
Par le bas, par le haut  
Elle a envie de pleurer  
C'est physique  
Tout son être est tendu  
Son souffle est suspendu  
C'est une vraie tordue de la musique

La fille de joie est seule  
Au coin de la rue Labat  
Les filles qui font la gueule  
Les hommes n'en veulent pas  
Et tant pis si elle crève  
Son homme ne reviendra plus  
Adieux tous les beaux rêves  
Sa vie, elle est foutue  
Pourtant ses jambes tristes  
L'emmenent au boui-boui  
Où y a un autre artiste  
Qui joue toute la nuit

Elle écoute la java...  
... elle entend la java  
... elle a fermé les yeux  
... et les doigts secs et nerveux ...  
Ça lui rentre dans la peau

Par le bas, par le haut  
Elle a envie de gueuler  
C'est physique  
Alors pour oublier  
Elle s'est mise à danser, à tourner

Au son de la [musique](#)...

...  
ARRÊTEZ !  
Arrêtez la [musique](#) ! ...

***La Mise à mort*, p. 92 : « Louise » chantée par Maurice Chevalier, 1929.**

***La Mise à mort*, p. 97, *Falstaff*, opera en 3 actes, Verdi.**

***La Mise à mort*, p. 119 « Chanson perpétuelle », mélodie Ernest Chausson, poème Charles Cros, 1898.**

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Chanson\\_perp%C3%A9tuelle](http://fr.wikipedia.org/wiki/Chanson_perp%C3%A9tuelle)

Bois frissonnants, ciel étoilé  
Mon bien-aimé s'en est allé  
Emportant mon cœur désolé.

Vents, que vos plaintives rumeurs,  
Que vos chants, rossignols charmeurs,  
Aillent lui dire que je meurs.

Le premier soir qu'il vint ici,  
Mon âme fut à sa merci;  
De fierté je n'eus plus souci.

Mes regards étaient pleins d'aveux.  
Il me prit dans ses bras nerveux  
Et me baisa près des cheveux.

J'en eus un grand frémissement.  
Et puis je ne sais plus comment  
Il est devenu mon amant.

Je lui disais: "Tu m'aimeras  
Aussi longtemps que tu pourras."  
Je ne dormais bien qu'en ses bras.

Mais lui, sentant son cœur éteint,  
S'en est allé l'autre matin  
Sans moi, dans un pays lointain.

Puisque je n'ai plus mon ami,  
Je mourrai dans l'étang, parmi  
Les fleurs sous le flot endormi.

Sur le bord arrivée, au vent  
Je dirai son nom, en rêvant  
Que là je l'attendis souvent.

Et comme en un linceul doré,  
Dans mes cheveux défaits, au gré  
Du vent je m'abandonnerai.

Les bonheurs passés verseront  
Leur douce lueur sur mon front,  
Et les joncs verts m'enlaceront.

Et mon sein croira, frémissant  
Sous l'enlacement caressant,  
Subir l'étreinte de l'absent.

***La Mise à mort*, p. 130 : *Pyrame et Thisbé*, *Werther* (Massenet, drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux, 1892)**

***La Mise à mort*, p. 238, 250, 253, 255, chanson du fossoyeur (*Hamlet*, Shakespeare, 1603)**

***La Mise à mort*, p. 276: mention du *cante jondo*, *fado*, *jazz*, *Parsifal* (Wagner), *Beatles*, *Johnny Hallyday*.**

***La Mise à mort*, p. 283: mention de Eichendorff, *in der Fremde*, *Liederkreis*, Schumann, 1840.**

***La Mise à mort*, p. 284, *La Périchole*, opéra-bouffe, Offenbach, 1868.**

***La Mise à mort*, p. 285 „Sérénade à Ninon“, Musset, 1832 (chanson César Franck ?) interprétée dans *A quoi rêvent les jeunes filles*.**

***La Mise à mort*, p. 285 *die Zauberflöte* (Mozart, 1791, opéra 2 actes.)**

***La Mise à mort*, p. 285, Noël des enfants, (Debussy, 1915)**

[http://www.recmusic.org/lieder/get\\_text.html?TextId=4341](http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=4341)

Nous n'avons plus de maisons!  
Les ennemis ont tout pris,  
Jusqu'à notre petit lit!  
Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi.  
Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ!  
Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!

Nous n'avons plus de maisons!  
Les ennemis ont tout pris,  
Jusqu'à notre petit lit!

Bien sûr! papa est à la guerre,  
Pauvre maman est morte  
Avant d'avoir vu tout ça.  
Qu'est-ce que l'on va faire?  
Noël! petit Noël! n'allez pas chez eux,  
N'allez plus jamais chez eux,  
Punissez-les!

Vengez les enfants de France!  
Les petits Belges, les petits Serbes,  
Et les petits Polonais aussi!  
Si nous en oublions, pardonnez-nous.  
Noël! Noël! surtout, pas de joujoux,  
Tâchez de nous redonner le pain quotidien.

Nous n'avons plus de maisons!  
Les ennemis ont tout pris,  
Jusqu'à notre petit lit!  
Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi.  
Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ!  
Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!  
Noël! écoutez-nous, nous n'avons plus de petits sabots:  
Mais donnez la victoire aux enfants de France!

*La Mise à mort*, p. 289, Mozart, *La Reine de la Nuit (La flûte enchantée 1791.)*

*La Mise à mort*, p. 290,291, 321 : „Die Forelle“, Schubert, 1819.

*La Mise à mort*, p. 295 „3 Morceaux en forme de poire“, Erik Satie.

*La Mise à mort*, p. 301,327 *Heidenröslein*, (Lied, poème de Goethe, mis en musique par Schubert, 1815, « Petite Rose sur la lande ») <http://poethique.over-blog.fr/categorie-11300675.html> )

*Sah' ein Knab ein Röslein stehn,  
Röslein auf der Heiden,  
War so jung und morgenschön,  
Lief er schnell, es nah zu sehn,  
Sah's mit vielen Freuden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.*

Knabe sprach: Ich breche dich,  
Röslein auf der Heiden!  
Röslein sprach: Ich steche dich,

Daß du ewig denkst an mich,  
Und ich will's nicht leiden,  
*Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.*

Und der wilde Knabe brach  
's Röslein auf der Heiden;  
Röslein wehrte sich und stach,  
Half ihm doch kein Weh und Ach,  
Mußt es eben leiden.  
*Röslein, Röslein, Röslein rot,*

*Röslein auf der Heiden.* »

(Un petit garçon vit une rose se dresser,  
Petite Rose sur la lande,  
Elle était si jeune et belle comme le matin,  
Il courut pour la voir de plus près,  
Et la vit avec beaucoup de bonheur.  
Petite Rose, petite rose, petite rose rouge,  
Petite rose sur la lande.

Le garçon dit : je vais te briser,  
Petite rose sur la lande !  
La petite rose dit : je vais te piquer,  
Pour que tu penses à moi éternellement,  
Et je ne le souffrirai pas.

***La Mise à mort, p. 310 La Madelon.***

Pour le repos, le plaisir du militaire  
Il est là bas à deux pas de la forêt,  
Une maison au mur tout couvert de lierre  
Au " Tourlourou ", c'est le nom du cabaret.  
La serveuse est jeune et gentille,  
Légère comme un papillon,  
Comme son vin son œil pétille,  
Nous l'appelons la Madelon.  
Nous y pensons le jour, nous en rêvons la nuit,  
Ce n'est que Madelon mais pour nous c'est l'Amour.

[Refrain:]

Quand Madelon vient nous servir à boire,  
Sous la tonnelle on frôle son jupon,  
Et chacun lui raconte une histoire,  
Une histoire à sa façon, la Madelon.  
La Madelon pour nous n'est pas sévère,  
Quand on lui prend la taille ou le menton,  
Elle rit c'est tout l'mal qu'elle sait faire,  
Madelon, Madelon, la Madelon.

Nous avons tous au pays une payse,  
Qui nous attend et que l'on épousera.  
Mais elle est loin, bien trop loin pour qu'on lui dise,  
Ce qu'on fera quand la classe rentrera.  
En comptant les jours on soupire,  
Et quand le temps nous semble long,  
Tout ce que l'on n'peut pas lui dire,

Petite Rose, petite rose, petite rose rouge,  
Petite rose sur la lande.

Et le sauvage garçon brisa  
La petite rose sur la lande;  
La petite rose se défendit et piqua;  
Mais aucun cri, aucun gémissement ne  
l'aida,  
Elle dût le subir.  
Petite Rose, petite rose, petite rose rouge,  
Petite rose sur la lande.)

On va le dire à Madelon.  
On l'embrasse dans les coins, elle dis "Veux-tu finir !",  
On s'figure que c'est l'autre, ça nous fait bien plaisir.

[au Refrain]

Un caporal en képi de fantaisie,  
S'en vint trouver Madelon un beau matin,  
Et fou d'amour lui dit qu'elle était jolie,  
Et qu'il venait pour lui demander sa main.  
La Madelon pas bête en somme,  
Lui répondit en souriant,  
Comment n'épouserai-je qu'un seul homme,  
Quand j'aime tout un régiment.  
Mes amis vont venir, tu n'auras pas ma main,  
J'en ai bien trop besoin pour leur servir du vin.

[au Refrain]

*La Mise à mort*, p. 333, *Les terrasses des audiences du clair de lune*, Debussy, 1910-12.

*La Mise à mort*, p. 365 : *Le Trouvère* de Verdi, 1857.

# TABLE DES MATIÈRES

---

Sommaire.....	3
Introduction .....	4
Présentation du corpus.....	11
Etat de la question .....	14
Chapitre I.....	18
La musique subordonnée au roman réaliste.....	18
A. La musique comme cadre.....	19
1. La musique « dans l'air du temps » .....	20
2. Une diversité de communautés musicales.....	23
B. Transposition musicale des mutations mondiales.....	27
1. Culture et clichés diffusés par la musique .....	28
2. La perte d'une hiérarchie stable de la société : des valeurs stables de la musique savante à la diversité chaotique des musiques populaires .....	31
3. La musique annonce ou actualise la guerre .....	35
C. Le rapport de la Musique à l'art réaliste.....	39
1. Le musicien, type réaliste grotesque .....	40
2. Vers une définition réaliste du romancier (réaliste).....	44
3. La musique et le roman : de l'artifice à l'Art .....	46
Chapitre II.....	52
Dire la musique : un absolu hors d'atteinte.....	52
A. La musique ou l'essai de définir l'indéfinissable .....	53
1. Un constat d'échec : une impossible définition .....	53
2. Une possibilité de définition : l'union des contraires ?.....	58
3. La volonté affirmée de définir .....	60
B. La musique déifiée .....	63
1. La révélation .....	64
2. Une transposition de la quête musicale : la femme-musique et l'impossible possession .....	68
3. La profession de foi de l'homme, une acceptation de la possession par la femme-musique.....	71

C. Les Dangers de la Musique .....	76
1. La musique enivrante : de l'enthousiasme au fanatisme.....	77
2. Une musique diabolique et fatale.....	81
Chapitre III. ....	87
Tentative d'équilibrage et d'union entre musique et roman réaliste .....	87
A. Musique de l'Inconscient : Ouverture du Roman vers un Espace secret.....	89
1. La musique du souvenir et du lien maternel : un retour à l'enfance et au bonheur .....	89
2. La musique obsédante des hantises .....	96
3. L'écriture à double face de la musique .....	101
B. Essai d'unir forme musicale et forme romanesque.....	106
1. Narration et « parenthèse musicale » .....	107
2. Des références musicales comme intertexte.....	111
3. Le pouvoir incantatoire du mot .....	115
C. Une musique intimiste.....	121
1. L'impossible communication dans le couple .....	122
2. La musique rythmée et « cœur-à-cœur » amoureux .....	125
3. Un rythme physiologique pour donner corps aux romans.....	134
Conclusion .....	140
Bibliographie Générale.....	142
I. Œuvres de Louis Aragon :.....	143
A. Œuvres du corpus :.....	143
B. Autres œuvres de Louis Aragon : .....	143
II. Publications consacrées à l'œuvre d'Aragon : .....	144
A. Critiques et études circonscrites aux œuvres du corpus:.....	144
B. Publications ouvertes sur l'ensemble de l'œuvre d'Aragon : .....	144
III. Publications générales.....	146
A. Biographies, témoignages et entretiens concernant Aragon : .....	146
B. Ouvrages et articles consacrés à la musique et à la littérature :.....	146
Fiches de Bibliographie commentée .....	148
Annexe.....	155
Table des matières.....	177