



HAL
open science

Robes, cravates et casquette: la mode dans "Aurélien" (1944) de Louis Aragon

Corinne Grenouillet

► **To cite this version:**

Corinne Grenouillet. Robes, cravates et casquette: la mode dans "Aurélien" (1944) de Louis Aragon. Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique, 2015, 129 ("Un usage politique du vêtement"), pp.73-92. hal-03147467

HAL Id: hal-03147467

<https://hal.science/hal-03147467>

Submitted on 19 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique

129 | 2015 :

Un usage politique du vêtement (XVIIIe-XXe siècles)

DOSSIER

Robes, cravates et casquette : la mode dans *Aurélien* (1944), de Louis Aragon

CORINNE GRENOUILLET

p. 73-92

Résumé

Dans *Aurélien*, que Louis Aragon publie en 1944, les nombreuses descriptions de vêtements, en particulier féminins, servent la reconstitution des Années folles et participent de la poésie du roman. Des robes de mots habillent les mondaines et les élégantes. Elles se réfèrent aux créations des grands couturiers de l'époque, comme Paul Poiret ou Madeleine Vionnet. La mode masculine, elle, oppose les cravates des bourgeois à la casquette, isolée, d'un jeune ouvrier. Aragon se révèle, avant la lettre, un sociologue du vêtement, sensible à sa valeur de distinction.

Entrées d'index

Mots-clés : politique, vêtement, mode, Aragon, Aurélien, Paul Poiret, Chanel, Vionnet, réalisme

Keywords : politique, vêtement, mode, Aragon, Aurélien, Paul Poiret, Chanel, Vionnet, réalisme

Géographie : France

Chronologie : XXe siècle

Schlagwortindex : politique, vêtement, mode, Aragon, Aurélien, Paul Poiret, Chanel, Vionnet, réalisme

Palabras claves : politique, vêtement, mode, Aragon, Aurélien, Paul Poiret, Chanel,

Vionnet, réalisme

Texte intégral

- 1 Publié en 1944, *Aurélien* met en scène un ancien combattant, un trentenaire élégant mal revenu de la Grande Guerre et qui parvient difficilement à se réacclimater à la vie sociale, une vie mondaine et parisienne. L'incipit, fameux, s'ouvre sur des considérations vestimentaires :
- 2 « La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. Elle lui déplut, enfin. Il n'aima pas comment elle était habillée. Une étoffe qu'il n'aurait pas choisie. Il avait des idées sur les étoffes. Une étoffe qu'il avait vue sur plusieurs femmes. Cela lui fit mal augurer de celle-ci qui portait un nom de princesse d'Orient sans avoir l'air de se considérer dans l'obligation d'avoir du goût » (chapitre 1)¹.
- 3 Aurélien se souvient d'avoir perçu Bérénice comme une femme ordinaire, car porter une étoffe commune signifie à ses yeux un manque de goût. Le terme d'*étoffe* montre l'attention minutieuse du personnage au tissu qui constitue la matière du vêtement. Il revient à la fin du chapitre :
- 4 « Il cherchait d'ailleurs à se rappeler les traits de cette Bérénice. S'il n'y arrivait pas, il retrouvait désagréablement le dessin de l'étoffe de son costume. D'un vilain beige, avec cette côte pelucheuse... »
- 5 Bérénice disparaît derrière le souvenir de la texture et de la couleur du vêtement qui, seules, subsistent dans la mémoire de l'amoureux. Lorsqu'Aurélien la recevra dans sa garçonnière (chap. 41), il retrouvera avec déplaisir « ce costume du premier jour, dont il n'aimait pas l'étoffe, la couleur beige. Et le sempiternel taupé... ».
- 6 En prêtant à son personnage des *idées sur les étoffes* – et des idées qui sont celles de son monde – Aragon fait pénétrer son lecteur dans un univers où la mode, le vêtement, la façon de se parer sont des marques de distinction². Bérénice est d'ailleurs une petite provinciale, bien peu au fait des pratiques de la capitale : tout, dans sa façon d'être, révèle qu'elle vient d'un espace social autre que celui d'Aurélien. Ce dernier est un héritier, à tous les sens du terme : il vit de ses rentes et il a hérité d'une culture classique, celle d'Aragon lui-même ou de Drieu La Rochelle, son autre modèle. Le réalisme d'Aragon dans *Le monde réel* est d'abord économique : le lecteur est toujours informé des conditions de vie économique des personnages. Il apprend donc qu'Aurélien a hérité d'une partie de la fortune des Leurtillois, non de l'usine de son père (revenue à sa sœur), mais d'une terre dont il touche le fermage, ce qui le dispense de faire quoi que ce soit en lui assurant de quoi vivre largement dans son petit appartement de l'île Saint-Louis. Il possède même une automobile, une cinq-chevaux, avec laquelle il emmène ses conquêtes loin de Paris. Aurélien maîtrise aussi parfaitement les usages de la société dans laquelle il vit, notamment les codes vestimentaires. En cela, il est également un héritier.
- 7 Après les tranchées, « huit années de service » en tout³, Aurélien, irrésolu, incapable de trouver « l'emploi de son énergie », se laisse porter par la vie, les rencontres sans lendemain, les soirées mondaines, les vernissages. Il a peu de centres d'intérêt : les femmes, leurs robes, ses propres cravates... Nous sommes en 1921-1922 ou en 1922-1923, selon la version du roman⁴.
- 8 Aragon recrée autour de ce dandy, et à presque vingt années de distance – il écrit le roman entre 1940 et 1942 –, la mondanité parisienne qu'il a connue dans sa jeunesse surréaliste. L'évocation de la mode des années 1920 contribue au puissant effet de réel que dégage le texte, l'inscrivant dans une filiation avec

les grands romans réalistes du XIX^e siècle⁵, mais elle participe aussi d'une forme d'onirisme poétique. Une scène emblématique donne une image vestimentaire de la lutte des classes, on le verra plus loin. Car si la cravate est au cœur du roman, la casquette – de l'ouvrier, bien sûr – y montre aussi le bout de sa visière.

- 9 Le tour d'horizon – trop rapide – de la garde-robe romanesque d'*Aurélien* montrera que la précision des descriptions de vêtements, largement nourrie de la mémoire sentimentale d'Aragon, sert l'illusion référentielle, qu'elle participe à la construction des personnages autant qu'elle traduit un regard sociologique sur l'art de s'habiller.

Les robes des femmes « du genre cher »

- 10 Quelques scènes clés fournissent l'occasion de décrire des tenues élégantes. La soirée chez Mary de Perseval (chap. 6 et 7), le vernissage du peintre Zamora (chap. 40), la soirée déguisée chez le duc de Valmondois (chap. 68) et plusieurs soirées au Lulli's – une boîte de nuit que fréquente Aurélien – présentent la caractéristique de réunir de nombreux personnages dans un cadre mondain. Ces soirées renvoient à des souvenirs biographiques précis : le personnage de Mary repose principalement sur Irène Hillel-Erlanger, auteur d'un scénario et de *Voyages en kaléidoscopie* (1919), qui fut quelque temps la maîtresse du jeune Aragon. Née en 1878, elle avait 19 ans de plus que lui et mourut en 1920. Elle publia quelques textes dans *Littérature*, la revue des surréalistes. D'un milieu très aisé, Irène Hillel-Erlanger tenait salon comme Mary et accueillait artistes et actrices : l'actrice Ève Francis y lisait des poèmes de Rimbaud⁶. Le vernissage de Zamora, lui, est largement inspiré du vernissage de Francis Picabia le 9 décembre 1920, dans une galerie tenue à Paris par le libraire Povolovsky. Enfin, la soirée chez le duc de Valmondois est inspirée des fêtes somptueuses données par le comte et la comtesse Étienne de Beaumont, qui seront à l'origine des personnages du comte et de la comtesse d'Orgel sous la plume de Raymond Radiguet (EAH⁷, p. 167). Quant au Lulli's, il fait écho au Zelli's, dancing à la mode situé rue Fontaine, où Aragon, Jacques Baron et d'autres noctambules passaient une partie de leurs nuits dans une ambiance de jazz. Les soirées fictives d'*Aurélien* reconstruisent donc le souvenir des soirées réelles du jeune Aragon, âgé de 22 ou 23 ans à l'époque.
- 11 La participation à ces soirées exige qu'hommes et femmes « s'habillent ». « Tenue smoking » précise l'aristocrate Mary de Perseval sur le carton d'invitation qu'elle envoie à Aurélien. Les femmes – actrices, aristocrates, grandes bourgeoises – y font des « entrées » remarquées (chap. 6 et 7), tandis que Bérénice s'impose par sa seule présence : « Bérénice se trouva le centre de l'attention » (chap. 6). Les robes sont, elles aussi, une pièce dans l'élaboration de ce contraste entre les personnages féminins. Objet de convoitise sexuelle, la femme est d'abord une robe, qu'Aragon s'emploie à décrire avec un plaisir visible, entrant dans le détail des étoffes, des accessoires, des chaussures.
- 12 Diane de Nettencourt, que le lecteur du *Monde réel* a pu découvrir dans la première partie des *Cloches de Bâle*, est de grand prix sur le marché des biens érotiques :
- 13 « C'est à ce moment, comme il va prendre le verre tendu, qu'Aurélien aperçoit Diane. Il y a bien six mois qu'il n'a pas rencontré M^{me} de Nettencourt. Elle est là, plus belle que jamais. Elle sourit de toutes ses dents. Elle a comme

toujours la plus belle robe de la soirée. On ne voit qu'elle. À trente-cinq ans, plus pleine et plus mûre, elle éclipse la femme qu'elle était à vingt ans. Elle est en blanc avec des bijoux rouges, qui saignent à ses poignets, à son cou, sur son cœur. Et une grande botte de roses dans les bras. Parce que, à chaque instant du monde, quelqu'un lui donne des roses. Elle est ce qu'il y a de plus cher et de plus insolent à Paris » (chap. 40).

14 Mary, elle, apparaît dans une robe gainée d'or, une des cinq robes décrites dans le roman, sans qu'elle soit référée à un couturier précis, dont des lecteurs avertis auront peut-être identifié la ligne : l'écriture d'Aragon, souvent allusive, fonctionne ici sur la base de la connivence avec ses lecteurs. Et l'ancien noctambule parisien et mondain s'adresse aussi à des gens du « monde ».

15 « Elle descendait l'escalier dans une robe d'or, montante, sans manches, qui faisait fourreau, et elle portait sur ses cheveux un petit bonnet doré, avec des sortes de courtes ailes sous lesquelles bouffait la chevelure de feu sombre. Aurélien eut cette impression que dans le visage très blanc on ne voyait que la bouche, qui était comme un trait fin de rouge. Elle arrivait la main droite tendue, la gauche soulevant légèrement la robe courte, mais à traîne. Elle montrait, ce faisant, ses jambes. Mais quand elle fut enfin descendue, Aurélien la vit avancer avec saisissement, car elle ne marchait pas, elle avançait. Avec cette autorité du corps, cette façon dansante des petits souliers or et noir aux talons à défier l'équilibre qui rend certaines femmes irrésistibles. Il pensa, assez irrévérencieusement : "La voiture de Madame est avancée"... et ses yeux tombèrent lourdement sur cette gorge apprêtée, tendue, qui venait vers lui dans sa gaine d'or » (chap. 6).

16 Diane est en blanc avec des « bijoux rouges, qui saignent » ; Mary arbore un visage blanc avec une bouche que fait ressortir un « trait fin de rouge », point commun entre ces deux séductrices. Bérénice a, elle aussi, des lèvres rouges, mais elles n'ont pas besoin de maquillage : « La bouche aussi surprenait : les lèvres si hautes, on n'osait pas penser épaisses, et naturellement rouges dans ce visage de pâleur » (chap. 2). La notation n'est pas gratuite : comme le choix d'un couturier (voir ci-après), l'absence de maquillage isole Bérénice dans sa singularité. Quant à la robe de Mary, elle renvoie à trois tendances attestées dans les années folles, qui se sont fondues en une création originale : la robe courte, à la mode dans les années 1920 où le corps des femmes se dénude peu à peu, la robe fourreau, et la robe à traîne. Le « petit bonnet doré, avec des sortes de courtes ailes » est un accessoire dans le goût de l'époque, qui raffolait des aigrettes fichées sur le crâne.

17 Quant aux « petits souliers or et noir aux talons à défier l'équilibre », Aurélien note qu'ils viennent de chez Helster, en réalité *Hellstern & Sons*, maison de chaussures de luxe située au 23 place Vendôme ; cette reconnaissance immédiate atteste de ses compétences dans le domaine de l'élégance :

18 « Celle-ci, il en revoyait les jambes, les souliers de chez Helster, il en ressentait les mains pleines de bagues » (chap. 7).



Chaussure Hellstern, 1925-1930, Musée international de la chaussure.

- 19 Cette description si détaillée laisse penser qu'Aragon se souvient avec précision d'une tenue vue lors d'une soirée de sa jeunesse.
- 20 La deuxième description de robe, dans le même chapitre, commence après l'évocation de l'arrivée « cyclonique » de l'actrice Rose Melrose, qui porte les cheveux courts à la garçonne, comme toutes les femmes du roman (exceptée Blanchette), à commencer par Bérénice, dont la nuque concentre l'attention du chasseur de femmes qu'est Aurélien :
- 21 « Elle avait ses yeux de myope aux longs cils à peine fendus, la tête en arrière rejetée, le menton assez fort pointant, et cet immense cou qui semblait, à cause du décolleté étroit de la robe, descendre entre les seins, entre l'emplacement des seins. [...] Il [Aurélien] savait qui elle était, cette dernière venue dans sa robe de velours vert d'eau, plus longue qu'on ne les portait cette année-là, une robe qui aurait fait de toutes les autres femmes un paquet, avec ses plis tout autour de la taille, tout de suite lâchés et allant se briser aux chevilles comme la pierre des statues. Et ce ruban noir qui encerclait les cheveux coupés, ces cheveux de garçon fou dont on se souvenait à cause de d'Annunzio » (chap. 6, je souligne).
- 22 Cette robe à plis descendant sur les chevilles, son hôtesse la reconnaît immédiatement :
- 23 « Quelle robe incroyable... incroyable... l'antique ! tout simplement l'antique... Vionnet, comme toujours ? Je m'en doutais... Il n'y a qu'elle. Moi, si j'avais une robe comme ça, j'aurais l'air d'une marchande des Halles... Mais cette Rose ! Elle la porte comme si de rien n'était ! »
- 24 On songe à la robe dite « Quatre mouchoirs », qui faisait bien des plis autour de la taille, « se brisant aux chevilles comme la pierre des statues » : cette robe, constituée de deux grands mouchoirs superposés, attachés dans les coins supérieurs et assemblés sur les côtés, accorde sa primeur au tombé du tissu et recourt à la ceinture à la place du corset.



Robe de Madeleine Vionnet, hiver 1920, dite « Robe Quatre mouchoirs »⁸

- 25 Madeleine Vionnet, élève de Jacques Doucet, trouvait son inspiration dans la Grèce antique, et nombre de ses créations furent réalisées dans des teintes pastel. Elle utilisa la coupe en biais réservée jusque-là au tissu de doublure, qui permet à la robe d'être au plus près du corps, et développa l'art du drapé. Les « plis » sont de nouveau mentionnés lorsque le personnage s'apprête à déclamer *Aube* de Rimbaud :
- 26 « La grande actrice s'était laissé convaincre. Elle se leva, elle tenait son cou dans ses mains, comme pour chauffer sa gorge, avec un geste des épaules qui voulait sans doute dire : ça ira comme ça ira... Elle était à côté d'une haute lampe sur pied, dont l'abat-jour blanc et or laissait passer d'en dessous un jour filtré vers sa figure. Mais son corps inondé directement de lumière semblait dans les plis de la robe l'essentiel, l'inconscient essentiel des paroles qui venaient de la tête. Il y eut le bruit de soie précipité que fit la robe de Blanchette s'asseyant, le vague oscillement des hommes pour mieux voir, et un crépuscule

d'attention descendit sur les visages » (chap. 6).

27 La couleur de la robe, vert d'eau, n'est pas choisie au hasard : elle se rattache au thème aquatique du roman, auquel renvoient plus loin *L'eau était morte* et *Wasserfall*, deux citations du poème de Rimbaud.

28 La robe portée par Bérénice Morel lors de cette même soirée est elle aussi l'objet de l'attention de Mary de Perseval, qui l'accueille.

29 « – C'est cela... M^{me} Morel... Où ai-je la tête ? Moi qui n'ai donné cette soirée que pour elle, que pour elle ! Est-elle charmante ! Montrez-vous... qu'on vous regarde, madame, quelle jolie robe ! »

30 « Oui, c'était une jolie robe, noire dans le bas, avec un dessin de raies blanches de plus en plus larges en montant, comme des halos autour d'une pierre jetée dans l'eau, et qui finissait blanche sur le décolleté de Bérénice, plus blanc que le satin même, avec un petit mantelet noir jeté sur les épaules. Peut-être était-ce la robe, peut-être était-ce la femme qui retenait ce corps plus charnu, plus plein que ne le faisait attendre un visage sans harmonie. En tout cas, M^{lle} Agathopoulos pinça les lèvres, et tous les hommes regardèrent Bérénice (M^{me} Lucien Morel, pensa Aurélien). Elle dit, comme une petite fille, avec une subite résolution et un mouvement de la bouche qui ressemblait à un baiser :

31 « – Lotus... »

32 M^{me} de Perseval s'étonna : « Comment ? Que dit-elle ?

33 – Lotus... »

34 On avait bien entendu. La maîtresse de maison, de cet air des grandes personnes qui renoncent à comprendre un enfant, tourna son interrogation muette vers M^{me} Barbentane, laquelle était habillée d'un fourreau gris avec le dos nu, et une de ces petites traînes qu'on faisait alors, carrée, juste assez grande pour qu'on s'y prit les pieds.

35 « – Elle dit *Lotus*, – expliqua Blanchette – c'est le nom de la robe dans la collection du couturier...

36 – Ah bien... C'est de chez qui ?

37 – Poiret ! »

38 Bérénice avait crié le nom avec une précipitation qui lui fit monter le rouge aux joues. Elle était fière d'avoir une robe de Poiret. Les yeux brillants, M^{me} de Perseval hocha la tête :

39 « J'aurais dû m'en douter... »

40 Aurélien sentit ce qu'il y avait dans ce bout de phrase de critique et de mésestime pour cette petite provinciale qui court naturellement chez Poiret. On ne pouvait pas savoir que c'était une idée de Blanchette, qui avait donné cette robe à la cousine de son mari tout exprès pour cette soirée » (chap. 6).

41 Le couturier Paul Poiret ne semble jamais avoir baptisé une robe *Lotus*, malgré son goût de l'exotisme, des voyages et des vêtements folkloriques, mais il présenta durant l'hiver 1921-1922 une collection inspirée par l'Égypte ancienne – la tombe de Toutankhamon venait d'être découverte – où figuraient les modèles *Égyptienne* et *Sésostris* (EAH) et en 1920 il avait baptisé *Mandarin* un manteau et *Han Kéou* une robe inspirés de la Chine, pays dans lequel le lotus est vénéré⁹.



Paul Poiret, robe du soir ornée de motifs d'inspiration égyptienne, photographie de Boris Lipsinski, 1923¹⁰.

- 42 La « pierre jetée dans l'eau » s'inscrit dans la continuité poétique du thème aquatique. Le lotus sacré est d'ailleurs une fleur d'eau et le « lotus bleu » désigne un nénuphar. Ce motif de la pierre tombant dans l'eau annonce aussi celui de la noyade, qui sera constamment associé à Bérénice, en qui Aurélien reconnaît « l'inconnue de la Seine », cette jeune noyée dont on ne connaît que le visage de plâtre, moulé à la morgue selon une légende. La robe recèle donc un pouvoir évocatoire qui se marie intimement au thème principal du roman. Le décolleté de Bérénice « plus blanc que le satin » s'inscrit dans deux paradigmes poétiques, celui de la statue et celui d'une érotisation du corps semi-dénudé : les parties du corps qui s'offrent au regard sont blanches, car le bronzage commence seulement à entrer dans les mœurs et la beauté féminine se mesure encore à l'absence de hâle, signe de travaux physiques réalisés en extérieur. Aragon distingue ses personnages féminins avec une grande

subtilité : Mary de Perseval, figure de la snob, méprise qu'on puisse se précipiter chez le célèbre couturier qui avait connu son apogée avant la Première Guerre et qu'elle juge sans doute déjà démodé : dès les années 1920, en effet sa clientèle délaisse Poiret pour un style moins extravagant et moins théâtral, celui qu'inaugure Coco Chanel par exemple, ou pour des robes plus près du corps. Aurélien, parce qu'il fait partie du même monde que Mary, perçoit la nuance de « critique et de mésestime » dans ses propos, laquelle échappe à Bérénice. Cette dernière est décrite comme une « petite fille », qui conjugue un charme légèrement – et inconsciemment – érotique avec la fraîche spontanéité d'une enfant. Pour elle, « Lotus », c'est tout simplement une merveille.

43 Aux côtés de la robe *Lotus*, la robe de Blanchette, pourvue d'une petite traîne, introduit un leitmotiv qu'on retrouve dans les robes « mi-courtes » augmentées de « petites queues » signalées lors d'une soirée au Lulli's. Les vêtements des danseuses forment alors un tableau chatoyant aux couleurs sensuelles :

44 « Tout le tableau mariait les vêtements sombres des hommes aux couleurs d'arc-en-ciel des robes du soir, saumon, pistache, framboise, aigue-marine, blanc taché de paillettes, et les lamés de métal, les écharpes roulant des fumées roses ou des eaux bleues sur les décolletés pêche ou laiteux, ou chair de brioche, ou mousse au champagne... Quelle drôle de chose, ces petites queues rajoutées aux robes du soir, mi-courtes ! Ça donnait un scintillement embarrassé aux démarches, une importance bizarre aux souliers de soir qui avaient l'air de vouloir s'y prendre, les déchirer... » (chap. 11).

45 Quant à la robe portée par Blanchette lors de la soirée déguisée chez le duc de Valmondois, sur le thème de l'or – matière ô combien symbolique du monde des dominants économiques – elle s'inscrit dans une double référence aux deux grands couturiers de l'époque : Chanel, à qui elle est attribuée, et Paul Poiret, célèbre pour les bals à thème qu'il donnait à Paris en 1921 autour de couleurs, tels les bals « blancs et noir », « arc-en-ciel » ou « rouge et violet », et pour les costumes qu'il réalisa pour le théâtre (EAH, p. 167). Avant-guerre, il donna la fête mégalomane de la « 1 002^e nuit », où il apparaissait en sultan aux côtés de sa femme portant une jupe évasée en tissu d'or. Dans le roman, c'est le mari de Blanchette, le manipulateur Edmond Barbentane, qui avait « inventé » que sa femme « serait en Danaé » :

46 « Il avait donné des soins extraordinaires à cette robe, qu'il avait voulu qu'elle commandât chez Chanel, et pour laquelle il avait longuement parlé lui-même avec la grande couturière, dont il avait suivi les essayages avec une surprenante passion. Il connaissait merveilleusement Blanchette. Il savait comme personne ce qui lui allait bien et ce qui lui allait mal. Il jouissait grandement du pouvoir qu'il avait de faire, sans que ni Blanchette le sût ni la couturière, que la robe entreprise, pour un détail, fit de sa femme un être sans charme, ou presque une beauté. Il se montait un peu là-dessus, accablant d'indications l'essayeuse, jetant le trouble dans le cœur de Blanchette qui se demandait d'où, et pourquoi, cet intérêt tatillon ; et feignait à ses propres yeux d'hésiter encore à savoir s'il allait par cette robe ruiner définitivement la chance de Blanchette auprès d'Aurélien, ou la favoriser au contraire... Blanchette en devenait nerveuse, qui aurait comme à l'habitude tellement préféré s'en remettre à Chanel, et pour qui ce bal doré à Louveciennes n'était guère qu'un ennui mondain, une soirée dont elle se serait passée bien volontiers » (chap. 69).

47 Voici maintenant la description de cette robe, elle aussi objet de commentaires élogieux de la part des invités à la fête :

- 48 « Votre robe est ravissante, dit Trevelyan. La seule qui ne fasse pas chienlit...
- 49 « Blanchette sourit à cette exagération. Elle passa la main sur les gros sequins de carton qui pleuvaient autour d'elle, et s'assura que ses bijoux de théâtre, le collier, les bracelets, le diadème, tout cela tenait bien. Toutes ces pierres de couleur, c'est bien le goût de Chanel. La robe venait de chez Chanel. Avant de sortir, elle était allée se montrer à Adrien. Son émerveillement l'avait amusée. Très sincèrement Adrien l'avait trouvée belle. Il s'habitua à son hôtesse, mais cette apparition de la richesse, cette Danaé couverte d'or et de pierreries lui avait été au cœur » (chap. 68).
- 50 Bien que Paul Poiret (et non Chanel) ait baptisé une robe *Danaé*, la robe de Blanchette est une invention d'Aragon, dont la valeur est clairement symbolique ; en son déguisement de Danaé – la jeune femme, emprisonnée par son père, avait été séduite par Zeus qui avait lâché sur elle une pluie d'or – Blanchette allie la richesse et la séduction. C'est vers Coco Chanel qu'Edmond s'est tourné pour faire de sa femme l'incarnation de la richesse. Les « pierres de couleur [...] bien dans le goût de Chanel » rappellent combien Chanel aimait recourir à de faux bijoux, « mêlant pierres semi-précieuses, strass et fausses perles¹¹ » en un moment où elle venait de découvrir Venise et l'art byzantin.
- 51 Mademoiselle Chanel est restée dans les esprits la couturière qui a promu une mode facile à porter pour les femmes, loin de la sophistication d'un Paul Poiret, et à laquelle est associé le « genre pauvre ». En 1925, elle invente la « petite robe noire », qui devient un classique. Pourtant, si Aragon lui attribue la paternité d'une robe d'or éclatante, c'est peut-être en écho à l'hostilité de Chanel au Front populaire et au licenciement de toutes ses couturières au moment de la fermeture de sa maison de couture au début de la guerre : Chanel a choisi son camp, celui de l'or, et Aragon le rappelle indirectement ici¹².
- 52 Le goût pour les perles artificielles se retrouve dans la tenue de Simone, entraînée au Lulli's et accessoirement maîtresse d'Aurélien. Dans le passage qui suit, sa robe suscite un sifflement d'admiration :
- 53 « – Roger ! »
- 54 Aurélien se retourne. C'est Simone. Pour elle, comme pour Riquet, il s'appelle Roger. Mazette, elle a une robe neuve. La couleur à la mode... le bleu Patou... et des perles fausses. Ça doit être le marin de l'autre soir... Elle a pu se jucher sur un tabouret, elle. Elle fait déplacer son voisin, un type chauve avec du poil aux oreilles (c'est mal distribué, pense Aurélien), pour permettre à son AMI, dit-elle, de venir lui parler... « – Qu'est-ce que tu prends ? Pour une fois, c'est moi qui offre !
- 55 Il siffle d'admiration : « – Tu es pleine aux as, alors ? Quelle robe, ma chère ! »
- 56 Elle est toute contente qu'il l'ait remarquée : « – Fameux, hein ? Un modèle de grande maison... Je ne sais plus trop. C'est rue de Clichy, tu sais, cette boîte où ils ont des modèles portés par les mannequins... Alors moi, tu comprends, j'ai la taille qu'il faut... Et si j'ai de la perlouse, dis donc ! C'est le grand chic, cette saison... Même les personnes qui en ont des vraies, des perles, eh bien, elle les ont remplacées par des au mètre... oui ! » (chap. 26).
- 57 Quoique beaucoup moins fortunée que les femmes « du genre cher », Simone est elle aussi habillée au goût du jour : le « bleu Patou » est une allusion au célèbre couturier Jean Patou, qui avait ouvert sa maison en 1919. Mais la robe de Simone, si elle est un « modèle de grande maison », n'est peut-être pas une création originale. L'allusion à la boîte de la rue de Clichy « où ils ont des modèles portés par des mannequins » renvoie peut-être à une ces nombreuses boutiques de « revendeurs à la toilette » du quartier du Lulli's, qui proposaient des imitations de modèles à la mode et des robes qu'on appellerait aujourd'hui

« dégriffées ». La rue Fontaine, où se trouvait le Zelli's, comportait avant-guerre plusieurs boutiques de lingerie « cherchant à imiter les lingers les plus luxueuses¹³ ». Les mannequins – de couturier – en vitrine font partie de la modernité urbaine depuis l'invention des grands magasins et ont fasciné les surréalistes.

58 Ces quelques robes dessinent un monde voué à l'élégance et modelé par l'esprit de distinction d'une classe sociale. La vêtue féminine est l'objet d'une attention toute particulière. L'ensemble du roman fourmille de détails intéressants que nous ne pouvons tous relever : le domaine des parfums et des cosmétiques, par exemple, est bien représenté avec l'ouverture d'un salon de beauté par Rose Melrose, et l'invention par son mari d'une gamme de produits de beauté inspirée des créations et de la carrière d'Helena Rubinstein (chap. 11 et 26, cf. EAH, p. 147). Le nom même du personnage fait penser au motif floral si présent dans la parfumerie de Poiret, qui avait lancé en 1911 les parfums de Rosine (du nom de sa fille aînée) et a peut-être été inspiré par le magasin de lingerie Melrose situé boulevard Joffre à Nice, ville où Aragon a écrit une partie du roman (EAH, p. 144). Non seulement l'univers des parfums détermine un élément important de l'intrigue, mais il est au cœur de l'invention onomastique.

59 Enfin, une courte scène montre Aurélien suivre une femme dans la rue et l'accompagner dans les magasins du Louvre. Au même titre que Mary ou Diane, cette femme appartient au « genre cher » :

60 « Une jolie fille, cette fois. Terriblement coquette. Bien mise, trébuchant sur ses hauts talons. Avec des fourrures. Dans le genre cher. Elle s'arrêtait aux étalages, exactement comme si elle s'était pris le pied dans un grillage. Alors Aurélien la regardait de profil en faisant mine de s'absorber dans la contemplation des sacs à main, des chemises-culottes, des dentelles. Un autre jour, il l'aurait peut-être classée dans les folies, enfin il devait y avoir des gens pour qui elle était une folie... Elle lui fit traverser les magasins du Louvre et ça, je dois dire, c'était quelque chose : cette façon de toucher les étoffes, de sauter d'un objet à l'autre, de revenir sur ses pas pour rien, de bondir vers n'importe quoi comme si c'était la terre promise, pour regarder autre chose, et de bousculer les gens avec le plus grand naturel ! » (chap. 16).

61 Dans ce passage, qui semble récrire la « folie » des clientes du *Bonheur des dames* de Zola, Aurélien se montre fasciné par la jolie fille qui furète dans les articles de mode. La scène révèle l'aisance d'Aurélien à se fondre dans un univers féminin et à imiter le comportement d'une cliente de grands magasins.

62 Avant de quitter les environs de la mode et de la haute couture féminine, signalons qu'Aragon a pris soin d'introduire dans son roman un personnage de couturier. Charles Roussel, « un homme de soixante ans, la barbe en collier, les cheveux blancs, lisses, grand et n'ayant pas oublié qu'il avait été un bel homme, soigné comme un caniche et habillé avec une recherche qui frisait le mauvais goût à force de distinction » (chap. 28), repose sur le « pilotis » du couturier et mécène Jacques Doucet. Celui-ci aida Aragon et Breton jusqu'en 1927 en les chargeant d'augmenter ses collections de livres, de manuscrits et d'objets d'art (EAH, p. 151). Aragon n'est pas tendre avec ce personnage, qu'il décrit comme un homme d'une curiosité malsaine et diffusant ses commérages. Quant à Paul Poiret, il fait une courte apparition en personne au cours du vernissage Zamora, Aragon – comme Balzac – s'amusant à mêler dans son récit personnages fictifs et réels :

63 « C'est Poiret, ce barbu qui entre, il a grossi, il est en tweed clair comme pour le golf, avec une écharpe de laine rose bonbon au cou, et à côté de lui une fille bien en chair, des yeux monstres peints d'un triple trait bleu-noir, un chapeau

de paille étrange à la veille de Noël, et les jambes nues » (chap. 40).

64 Là aussi, Aragon fait appel à des souvenirs très précis : le projet d'histoire littéraire qu'il envisage dans les années 1920 (et qui fut publié par Marc Dachy en 1994) évoque aussi l'écharpe de laine rose que Poiret portait au vernissage Zamora¹⁴. La personne autant que l'univers de ce couturier semble avoir donc largement inspiré l'écrivain.

L'homme aux mille cravates

65 Il convient de dire un mot de l'élégance masculine. Aragon, toutes les photos le prouvent, était lui-même un élégant et un dandy, en particulier dans la période surréaliste qu'il fait renaître dans *Aurélien*. La légende veut qu'il ait possédé mille cravates¹⁵. Comme son créateur, le personnage éponyme aime s'habiller et prendre soin de sa personne : son pyjama « à raies gris perle et gris fer » indique que son élégance ne s'arrête pas au seuil de sa garçonnière, où il dispose d'ailleurs d'une baignoire munie d'un « appareil à gaz » pour l'eau chaude, ce qui révèle le standing dans lequel il vit. Une scène le montre nettoyant « avec une rage minutieuse », au moyen d'un savon noir rapporté tout exprès de Londres, « ce corps qu'il n'avait pas choisi » (chap. 27). C'est qu'à ce moment Aurélien a rendez-vous avec Bérénice. Aragon prête à son personnage un grand souci dans le choix de sa tenue, inquiétude qu'on pourrait aujourd'hui qualifier de « genrée » et construite comme telle : Aurélien a un comportement féminin.

66 « Il sortait son linge, il le regardait avec un soin minutieux, pas cette chemise, celle-ci peut-être... » (chap. 27).

67 Le choix de la cravate concentre son attention :

68 « Si je mets cette chemise-là, je prendrai le costume gris-bleu, et la dernière cravate de chez Pile... Non, je n'ai pas de chaussettes qui aillent bien avec... Alors si je prends la foncée de Hilditch and Key... Après tout, pour qui est-ce que je m'habille ? Pour moi ou pour elle ? Qu'est-ce qu'elle aime, Bérénice ? Je n'en sais rien. Je ne sais rien d'elle. Les chaussettes écossaises vont lui paraître excentriques. Il y a moins de risque avec les tons éteints, une cravate foncée... » (chap. 27).

69 Dans le roman, la cravate est à l'homme ce que la robe est à la femme : l'expression de l'élégance et de la distinction bourgeoise, ou aristocratique. *Hilditch and Key* était un « chemisier-spécialiste » sis au 59 rue du Mont-Cenis, où l'on peut imaginer qu'Aragon se rendait lui-même pour choisir ses propres cravates. Aurélien en possède – tout comme son créateur – une « collection multicolore » (chap. 13), qui rend nécessaire l'utilisation d'un « appareil à cravates » dans son armoire.

70 Quand Edmond, ami d'Aurélien et autre figure d'homme élégant dans le roman, envisage son propre avenir, il songe aux deux éléments qui le distinguent socialement (les cravates et la voiture) et à la nécessité d'avoir de l'argent – c'est-à-dire une femme riche – pour les acquérir :

71 « Je serai joli, à quarante ans passés... Pour ne pas perdre mes habitudes, avoir des cravates, ma voiture, il me faudra chercher une autre Blanchette, et à quarante ans, je serai obligé de prendre une vieille dame » (chap. 32).

72 Dans le monde bourgeois que fréquente Aurélien, la cravate est obligatoire. Lors des soirées, elle peut être blanche comme celle de Serge Diaghilev lors de l'exposition Zamora (chap. 40), mais n'en pas porter relève de la provocation dadaïste :

73 « Tiens, Paul Denis n'a pas de cravate. Il paraît que c'est le mot d'ordre des

Dadas, ce soir. Pas de cravate. Le petit gros, là-bas, avec ses yeux à fleur de tête. On en voit circuler une demi-douzaine, qui parlent fort, et qu'on reconnaît à ce signe distinctif. Des jeunes gens pas très bien habillés. Avec des femmes disparates » (chap. 40).

74 L'absence de cravate peut donc constituer un sujet de conversation :

75 « Diane s'amuse : – Où avez-vous oublié votre cravate, cher monsieur ? » (chap. 40).

76 Loin du nœud papillon cousu auquel on la réduit souvent, la « cravate papillon » résulte d'un nouage relativement sophistiqué de la cravate¹⁶. Celui qui porte une telle cravate dans le roman n'est pas un élégant ; il s'agit d'un camarade de régiment rencontré par hasard dans un restaurant, auteur d'un journal de tranchées qu'il a continué dans le civil, une sorte de *Crapouillot* :

77 « Un petit homme roux, avec des favoris courts, le col un peu trop haut, la cravate papillon, le veston exagéré, les parements trop larges. Bohème et cossu. »

78 Ici, l'adverbe *trop* et l'adjectif *exagéré* indiquent qu'Aurélien considère Fuchs comme un homme un peu trop voyant. Le roman ne se contente pas d'offrir des descriptions de vêtements, il propose toujours un jugement, implicite ou non, sur eux.

79 Les cravates d'Aurélien sont elles aussi appréciées, par un connaisseur de surcroît, Edmond toujours, dont voici le point de vue en focalisation interne :

80 « Il venait de sortir quand Simoneau introduisit Aurélien. Un Aurélien aux traits tirés. Chez qui se faisait-il habiller ? Il avait toujours de très jolies étoffes. Il aurait gagné à porter des cravates plus gaies. Il faudra que je dise à Bérénice... » (chap. 43).

81 Edmond sait en effet de quoi il parle :

82 « Il est de fait qu'il a les plus beaux caleçons des deux mondes. Sans parler des chemises, des chaussettes. Avec ça qu'il est soigné comme une fille et musclé comme un charretier » (chap. 32).

83 Les deux personnages ont en commun d'avoir fait la guerre : ils se sont rencontrés « un soir d'été 1916, dans les Hauts de Meuse » (chap. 3). À travers leur goût pour l'élégance, Aragon signale les effets de la guerre sur des hommes qu'elle a contribué à déviriliser, d'où l'ambiguïté d'Edmond, à la fois « sportif », « musclé comme un charretier » et « soigné comme une fille », et de plusieurs personnages d'anciens combattants, amputés, amoindris dans leur capacité à chasser le gibier féminin ou quittés par leurs femmes. Le thème, poétique, de la castration intervient dès l'incipit, autour d'une rêverie sur Césarée¹⁷, et se développe dans l'ensemble du texte.

Où la casquette montre le bout de sa visière

84 Aurélien pousse l'élégance décorative jusqu'à arborer une perle sur sa cravate, ce qu'il regrette le jour où il rencontre l'ouvrier Riquet, passionné de natation. La scène de la rencontre entre le bourgeois et le jeune monteur-ajusteur des Buttes-Chaumont dans une piscine de la rue Oberkampf a souvent été commentée, récemment par Nelly Wolf¹⁸ : si Riquet nage sans style, à l'inverse d'Aurélien qui veut lui donner des conseils, c'est lui, le prolétaire, qui gagne symboliquement la compétition qui l'oppose au bourgeois. Aurélien se baigne vêtu d'une tenue empruntée à la caisse : « Dans le petit caleçon coulissant qui faisait des plis autour du ventre, Aurélien se sentit plus nu que

dans sa nudité » (chap. 21). Cette tenue lui permet de passer inaperçu dans ce quartier « populeux », la piscine Oberkampf¹⁹ se distinguant des « cuvettes pour gens chic qui lui étaient toujours suspectes pour la propreté » :

85 « Ici, un écriteau : “Passer sous la douche avant d’entrer dans l’eau” édictait une loi implacable qui n’eût pu s’imposer à ce public qu’on supposait posséder des salles de bains. »

86 Aurélien goûte alors un « anonymat social » qui lui rappelle les tranchées : « La nudité rétablissait le miracle de l’uniforme ». Mais à la sortie, les vêtements réendossés trahissent l’origine sociale de celui qui les porte. Et c’est là qu’intervient l’unique casquette du roman :

87 Quand Riquet a revu son nouvel ami habillé, lui qui avait son vieux pantalon rayé, tout esquiné, et une veste bleue, et la casquette, il a fait entendre un sifflement. Désappointé. « – Moi qui t’offrais... qui vous offrais à boire ! »

88 Par les jeux des discours rapportés – direct et indirect libre –, Aragon traduit le malaise suscité par une lutte des classes qui détermine les relations humaines au-delà des individus :

89 Riquet louche sur les fringues de son compagnon : « – Alors, on est capitaliste ?... Dit comme ça, ça a l’air moins grave. Oui. Pas vraiment ? Si vraiment... « – Et à quoi vous travaillez ? » Voilà le difficile à expliquer. S’il lui dit qu’il ne fait rien... Ça le dégoûte de mentir : « – Je vis de mes rentes... » Ça a eu un effet absolument inattendu. Un effet de comique nerveux qui ne s’arrête plus. Il en pleurerait de rire, Riquet. Rentier ! Monsieur est rentier ! Puis il se rappelle que ce rentier lui paye un verre. Il s’excuse, il devient la politesse même, il boit son verre d’un air appréciatif, pour faire honneur. Il reparle de la nage. De cette nage turque... non : grecque, que monsieur m’a montrée... « – Ah bien, Riquet, si tu m’appelles monsieur parce qu’on s’est fringué... tu ne me tutoies déjà plus... » *Fringué* est clairement un mot dit pour se mettre à la portée de Riquet. Celui-ci le sent. Il dit que ce n’est pas parce qu’on s’est *rhabillé*, et il souligne de la voix le *rhabillé*, qu’il dit monsieur à Roger... et le nom de Roger tombe comme un raffinement d’amabilité, tandis qu’Aurélien en rougit un peu... mais s’il lui dit monsieur à Roger, c’est parce que Roger est un monsieur, voilà tout : on n’y peut rien, on est un monsieur ou on n’est pas un monsieur... Tout de même, intéressé, il retrouve le tutoiement pour lui dire : « – Mais alors, explique un peu... Tu ne fais rien, rien du tout toute la journée ?... Vrai ?... À quoi alors tu passes ton temps ? Moi, je ne pourrais pas. J’ai été chômeur... Il faut de la santé pour être chômeur toute la vie... » (chap. 21)

90 Ce qui oppose clairement les deux hommes est le fait que l’un travaille – et y trouve une certaine satisfaction – tandis que l’autre vit de ses rentes, en somme du produit du travail de l’autre. Marx dirait que l’un et l’autre, prolétaire possesseur de sa seule puissance de travail et détenteur du capital, figurent les « rapports de production » spécifiques qui règlent la structure économique de la société bourgeoise.

91 Quand Aurélien repensera au « symbolique M. Riquet », au moment de la Coupe de Noël (des nageurs traversent les eaux glacées de la Seine), il songera que les qualités de ce dernier, l’énergie, le sentiment du devoir, le désir de dignité, lui font « désagréablement défaut » (chap. 44). Les pensées du personnage font entendre la mythification du peuple et les convictions politiques de l’auteur. Le militant n’a pas – tout à fait – disparu derrière le peintre frivole de la vie élégante et des robes de haute couture.

92 Le malaise éprouvé par Aurélien, qui cherche à dissimuler son identité bourgeoise – il se fait appeler Roger par Riquet²⁰, prénom moins marqué socialement –, est signalé par un autre détail du texte : craignant d’être volé,

Aurélien pique sa perle de cravate « sous le revers de son veston ». Comme Aurélien, dans ce passage du moins, Aragon aurait certainement aimé se fondre dans l'anonymat social, et surtout dans la grande masse ouvrière supposément porteuse de l'avenir et de l'histoire. Dans les années 1930, Aragon avait acquis une casquette qu'il portait lors de ses activités militantes, la troquant pour un couvre-chef plus bourgeois lorsque sa sécurité l'imposait²¹. Un « photomaton » vers 1929 le montre vêtu de ce couvre-chef. On raconte que, militant de fraîche date, il aurait trouvé une solution pour que sa casquette ne paraisse pas sortir d'un magasin : il dormait dessus. Cette anecdote, dont l'authenticité n'est pas assurée, semble probable dans la mesure où la question vestimentaire s'est posée pour Aragon dès qu'il a voulu « rejoindre le parti de la classe ouvrière ». Car plus qu'un autre, il a ressenti la fonction sociale distinctive attachée aux vêtements.



© Georges Meguerditchian – Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP, © droits réservés
Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle.

93 Certains lecteurs militants attendaient de l'écrivain, revenu à Paris en 1944 auréolé du prestige de résistant et de grands poètes national, un texte frappé du sceau de l'engagement politique. Ils n'apprécièrent pas *Aurélien*. Aragon s'en

moqua en 1958 : « On me disait déjà d'*Aurélien* avec ce visage offusqué des gens qui savent et vivent hors du péché : mais comment, comment avez-vous pu écrire *cela* de 1941 à 1943 ? dans un pareil temps n'y avait pas mieux à faire ? »²² La gratuité, la précision et la récurrence des descriptions de vêtements n'ont pas comblé les attentes des lecteurs les plus militants : quoi de plus frivole en effet ? Le critique Armand Hoog a même ce roman vu une forme de « complaisance » de l'auteur envers un monde qu'il ne pouvait que détester²³. Et il est vrai qu'*Aurélien*, le livre de prédilection d'Aragon, laisse entendre une forme de jubilation dans la reconstitution de « la décadente bourgeoisie des gens inutiles ou néfastes » (A. Hoog). C'est que l'écrivain, de mémoire – il ne dispose au moment de l'écriture d'aucune autre source – retrace, et sans doute revit, en dehors de toute considération idéologique, son histoire personnelle au cœur des années 1920, c'est-à-dire sa jeunesse.

⁹⁴ La mémoire de cette histoire est une mémoire culturelle, dans laquelle il faut inclure la mode et la haute couture, qu'Aragon évoque avec une précision de détails hors du commun. Si sa mémoire visuelle est si précise, c'est parce qu'elle repose sur une mémoire affective et sentimentale : il a peut-être vu la robe quatre-mouchoirs sur Ève Francis, dont il appréciait le compagnon, Louis Delluc ; la robe de Mary a peut-être été portée par Irène Hillel-Erlanger, qu'il aimait. Son goût de la description du vêtement – notamment féminin – est lisible dans tous les autres romans du *Monde réel* qui rappellent l'émerveillement de l'enfant et de l'adolescent devant l'infinie variété des femmes et la découverte de l'érotisme.

⁹⁵ Quelles sont les fonctions des descriptions de vêtements ? Elles ne sont pas différentes de celles qu'elles revêtent dans la grande littérature réaliste, en particulier dans les romans de Zola, qu'Aragon appréciait au plus haut point et qui constituent souvent des références intertextuelles implicites – qu'on songe aux robes de Renée dans *La Fortune des Rougon*. Elles participent de l'effet de réel, de la recreation, pittoresque pour un lecteur d'aujourd'hui, des Années folles ; elles interviennent aussi dans la construction sémiotique des personnages et du « personnel »²⁴ romanesque (la robe de Bérénice/Poiret vs les robes de Rose/Vionnet ou de Blanchette/Chanel) ; elles revêtent un rôle poétique (l'eau/la statue) et approfondissent le traitement symbolique des grands thèmes du roman (l'homme dévirilisé) : la robe littéraire est en effet d'abord tissée de mots. Enfin, elles témoignent d'une hypersensibilité d'Aragon au marquage social effectué par le vêtement : autant qu'en dandy et en poète, c'est en sociologue de son temps qu'il dépeint robes, cravates et casquette.

Notes

1 Nous nous référons à la version d'*Aurélien* revue par l'auteur en 1966 et qui comporte 78 chapitres, suivis d'un épilogue de 8 chapitres, dans lesquels il est facile de se repérer car ils sont courts. Nous indiquons le chapitre d'où sont tirées les citations, laissant le lecteur se reporter à l'édition Folio (Gallimard, 1988) ou à l'édition Pléiade (Gallimard, 2003).

2 Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

3 Après avoir accompli ses trois ans de service militaire et participé à la guerre, Aurélien est démobilisé en 1919.

4 La première version du roman (1944) est retouchée lors de la réédition du texte dans les *Œuvres romanesques croisées* (Robert Laffont) en 1966 ; Aragon modifie la datation d'une année, non sans certaines incohérences de détails.

5 Shoshana-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon : le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Bern, Berlin, Bruxelles [etc.], Peter Lang, 2005.

6 Lionel Follet, « Aragon et Louis Delluc », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 6, p. 221-222. Que Lionel Follet soit remercié chaleureusement pour ses conseils et les références précieuses qu'il m'a fournies.

7 Étienne-Alain Hubert, « Autour d'Aurélien, éléments pour une annotation », dans *Cahiers textuel 34/44. François Rabelais, « Aurélien » d'Aragon*, Paris, Univ. Paris 7/UFR Science des textes et documents, 1989, p. 141-171. Désormais EAH suivi de la page.

8 Source. : <<https://mabooklist.wordpress.com/2010/02/03/madeleine-vionnet-moderne-avant-tout/>> ; Pamela Golbin (dir.), *Madeleine Vionnet, puriste de la mode*, Union centrale des arts décoratifs, 2009, 304 p.

9 Yvonne Deslandres, *Paul Poiret (1879-1944)*, Paris, Éditions du Regard, 1987, p. 161.

10 Source : <<http://theredlist.com/wiki-2-23-1249-1252-view-1910s-profile-paul-poiret-3.html>>

11 « Coco Chanel », <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Coco_Chanel&oldid=116306039> (Page consultée le 4 juillet 2015).

12 Je remercie Annie Burger-Roussennac pour cette suggestion.

13 « Pour quatre francs quatre-vingt-quinze, vous pouvez avoir une chemise toute ajourée et ornée de beaux rubans roses ; la dentelle, il est vrai, est un peu grosse et les dessins n'en sont pas du travail le plus fin ; mais tout ce luxe de pacotille convient si bien aux petites femmes qui l'admirent et l'achètent pour s'en parer ! » André Warnod, *Bals, cafés et cabarets*, Figuière et Cie, 1913, p. 5, cité par Céline Cachat, « Aurélien : le kaléidoscope et le mentir-vrai », <<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article345#nh28>>, 2010, consulté le 6 juillet 2015.

14 Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, édité par Marc Dachy, Gallimard, 1994, p. 112 et 116.

15 Elle trouve son origine dans un témoignage d'André Breton que rapporte Maxime Alexandre (*Mémoires d'un surréaliste*, La Jeune Parque, 1968, p. 169-170). André Thirion reconnaît l'installation d'Aragon rue du Château à la « centaine de cravates pendues dans l'armoire » (*Révolutionnaires sans révolution* [1972], Actes Sud, 1999, p. 231).

16 François Chaille, *L'Abécédaire de la cravate*, Flammarion, 1997, p. 117.

17 Voir Lionel Follet, « Aurélien » : *le fantasme et l'histoire*, Paris, Les Belles-Lettres, coll. « Les Annales littéraires », 1988, p. 40-56.

18 Nelly Wolf, *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

19 Cette piscine municipale, sise au 160 rue Oberkampf, est classée dans les « piscines populaires » par le *Guide des plaisirs à Paris* (nouvelle édition, 1931). Aragon s'y est beaucoup rendu au moment où il écrivait en 1925 « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », la deuxième partie du *Paysan de Paris* (EAH, p. 185).

20 « Aurélien sait que son nom soulève des histoires » (chap. 21).


21 À propos de la manifestation du 9 février 1934, Pozner écrit : « Aragon travaillait à *l'Humanité* et sa besogne n'était pas des plus faciles ni plaisantes. Je suis passé les prendre. Elsa a enfilé son petit manteau de fourrure, lui et moi avons remplacé par un feutre notre casquette qui nous aurait fait passer pour des travailleurs, donc aurait entraîné notre arrestation, empêchant Aragon d'écrire le compte rendu pour son journal. » (Vladimir Pozner, *Vladimir Pozner se souvient*, Lux éditeur, 2013 [1^{ère} édition : 1972], p. 207-209, p. 207).

22 Aragon, « Un perpétuel printemps », *Les Lettres françaises*, n° 748, 20 au 26 novembre 1958.

23 Armand Hoog, « Aragon romancier », *Carrefour*, 16 juin 1949, p. 8.

24 Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.

Table des illustrations

	Légende	Chaussure Hellstern, 1925-1930, Musée international de la chaussure.
	URL	http://chrhc.revues.org/docannexe/image/4808/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 40k
	Légende	Robe de Madeleine Vionnet, hiver 1920, dite « Robe Quatre mouchoirs » ⁸
	URL	http://chrhc.revues.org/docannexe/image/4808/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 28k
	Légende	Paul Poiret, robe du soir ornée de motifs d'inspiration égyptienne, photographie de Boris Lipsinski, 1923 ¹⁰ .
	URL	http://chrhc.revues.org/docannexe/image/4808/img-3.png
	Fichier	image/png, 281k
	Légende	© Georges Meguerditchian – Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP, © droits réservés Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle.
	URL	http://chrhc.revues.org/docannexe/image/4808/img-4.png
	Fichier	image/png, 490k

Pour citer cet article

Référence papier

Corinne Grenouillet, « Robes, cravates et casquette : la mode dans *Aurélien* (1944), de Louis Aragon », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 129 | 2015, 73-92.

Référence électronique

Corinne Grenouillet, « Robes, cravates et casquette : la mode dans *Aurélien* (1944), de Louis Aragon », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 129 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 19 juin 2017. URL : <http://chrhc.revues.org/4808>

Auteur

Corinne Grenouillet
Université de Strasbourg

Droits d'auteur



Les contenus des *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.