Bulletin of the *Transilvania* University of Braşov • Vol. 5 (54). No.1 - 2012
Series IV: Philology and Cultural Studies

BORIS VIAN OU LE *PIANOCKTAIL* LITTÉRAIRE

M. HĂRŞAN[1]

Abstract: *The present study aims at proving that the French writer Boris Vian – who was also a gifted trumpet player in a jazz band – built his fiction, and especially his famous novel* "L'Écume des jours" (Froth on the Daydream), *using the same principles and techniques that he employed in composing and interpreting his music. Jazz was considered, at the time, an experimental music: it was abstract and symbolical; it had a playful side and a great part of sophisticated improvisation. And so is Vian's writing: it uses the polyphonic composition, the counterpoint technique, the syncope, the artificial and illogical changes of rhythms and themes; just like jazz, this fiction admits everything that goes against the classic system and its rigorous rules. We can assert that, during Modernism, there are no pertinent differences between arts, and they all echo and respond to each other, on the principle of Baudelaire's "correspondences".*

Key words: *Be-bop, swing, jam, expérimental writing, playful technique.*

« - C'est quoi ça, un « *pianocktail* » ?

- C'est un… c'est une… enfin… c'est quelque chose de si merveilleux que… ça n'existe pas.

- Chic alors ! Ça gaze ?

- Non… Ça *jazze.* »

Il ne serait pas trop difficile d'imaginer une telle conversation – absolument sérieuse et professionnelle – entre Boris Vian et un de ses confrères jazzistes, au sujet de cette bizarre et étonnante invention « *musicœnologique* », de cet instrument fantasque et incroyable, qu'il a baptisé du nom de « *pianocktail* ». Bénéficiaire d'une place d'honneur dans l'appartement cossu de Colin, comme un blason du bon goût et de la noblesse d'esprit du propriétaire, le *pianocktail* est un piano comme tous les pianos, sauf que… à chaque touche de son clavier correspond non seulement une note musicale, mais aussi une boisson très raffinée, ayant une couleur, un bouquet et, sans doute, un goût spécifiques. Le résultat de chaque mélodie est un cocktail musical dont la composition est en fonction des préférences du pianiste, de son humeur momentanée, mais aussi et surtout de la quantité et qualité du *feeling* (sentiment) qu'il y met. Si l'on joue avec passion, l'engouement est total; survient l'ivresse (dans l'acception baudelairienne du mot), l'emportement, ou, autrement dit, « *les transports de l'esprit et des sens* » (Baudelaire, 1968, 16).

Le roman de Boris Vian, *L'Écume des jours,* est bien semblable à cet instrument miraculeux: si le pianocktail représente « le jazz de l'œnologie », ce roman devrait être « le jazz de la littérature ». Une fois passée la première surprise, de même que la confusion et l'étourdissement qui s'ensuivent à la lecture de ce texte, l'impression qui reste – déconcertante, mais assez évidente à notre gré – est celle

[1] *Transilvania* University of Braşov, Romania.

BDD-A20132 © 2012 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:30 UTC)

que Boris Vian, l'écrivain trompettiste, a dû construire son roman avec les mêmes moyens et techniques qu'il utilisait dans sa musique.

Afin de pouvoir confirmer ce constat – plutôt empirique ou « impressionniste » que vraiment scientifique – nous avons fait recours, comme il se doit en pareille circonstance, à un nombre d'ouvrages théoriques sur le jazz (le *Swing* et le *Be-bop* en particulier); au même but, nous avons également consulté un spécialiste de la Faculté de Musique, lui aussi pianiste de jazz; ce n'est qu'après avoir eu toutes les données du problème que nous avons pu mener à bonne fin ce travail et vérifier le bien-fondé de nos assertions concernant ce parallélisme insolite entre la littérature de Vian et sa musique.

Les similitudes existantes entre les deux formes d'art et de création sont explicables par le fait que nous parlons, dans les deux cas, d'Expérimentalisme. *L'Écume des jours* est un produit de la littérature expérimentale (les affinités de Vian avec les membres de l'OULIPO sont bien connues). De son côté, le jazz est, lui aussi, une musique qui se rattache à l'expérimentalisme. Dans la prose de Vian, comme dans sa musique, nous avons affaire à des créations *d'avant-garde*, qui témoignent d'une évidente volonté de rupture et d'un refus manifeste vis-à-vis du système antérieur et des règles rigoureuses qui le gouvernaient (universellement acceptées jusque là). Le jazz se trouve, à bien des égards, en évidente opposition avec la tradition de la musique classique: autant en matière composition harmonique – mélodique (par la polyphonie, le système atonal, la dissonance et même le fausset voulu, qui donnent un plus d'expressivité à l'air interprété), qu'en matière de rythme (par les effets de contretemps et de syncopes, par les formules composées et complexes, qui cherchent à éviter toute monotonie rythmique. La plupart de ces éléments de nouveauté, par lesquels le jazz opère une véritable révolution musicale, trouvent leurs correspondants littéraires dans le roman de Boris Vian.

D'abord, la structure compositionnelle du roman est *polyphonique*, tout comme celle du jazz: elle se manifeste par les deux histoires principales que l'auteur suit simultanément et qui s'entrelacent comme deux motifs musicaux: celle du premier couple, Colin – Chloé, et celle du second couple, Chick – Alise. D'autres destinées, secondaires, tissent la toile de fond de cette mélodie compliquée et complexe: celle de Nicolas le cuisinier et d'Isis l'aristocrate, mais aussi celle de la petite souris grise aux moustaches noires, compagne sympathique et empathique de Colin.

En second lieu, le jazz use et abuse du système atonal, qui s'oppose de manière évidente à celui tonal (antérieur): l'écriture musicale moderne abandonne les règles de l'harmonie et de la tonalité classiques, et autorise ainsi l'utilisation des douze degrés de la gamme chromatique (12 notes – y compris celles altérées de dièses et de bémols – et 11 intervalles), à la différence du système classique, tonal, qui ne comporte que les 8 notes non modifiées et les 7 intervalles qui les séparent naturellement. Par cela, la musique moderne réalise une extension de son territoire, elle gagne en richesse et en expressivité, mais surtout elle devient « insolite », utilisant, pratiquement, tout le matériel sonore disponible, afin de rendre l'émotion, le sentiment, ce que les jazzistes appellent « *feeling* ». De la même manière, l'écriture de Vian s'ouvre sur un vaste territoire linguistique, qui utilise tous les registres, à partir de la langue savante ou scientifique, jusqu'au langage familier, populaire ou argotique, mettant ainsi en valeur tout le matériel phrastique et lexical disponible, avec maintes nuances diverses. Plus encore, comme si cela ne lui suffisait pas, l'écrivain se plaît à enrichir le

BDD-A20132 © 2012 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:30 UTC)

vocabulaire du français, par des procédés linguistiques divers (on peut remarquer là, une fois de plus, de l'influence du groupe OULIPO). Vian a un penchant tout naturel pour les néologismes (existants, mais aussi et surtout fabriqués) telle, par exemple, la vaste structure lexicale composée: « *un réceptacle silico-sodo-calcique vitrifié* » (Vian 90); en outre, il utilise des calques fréquemment rencontrés dans le langage « branché » des jeunes (*bébé* < baby; *bande* < band), des emprunts employés dans le jazz (*swing, Be-bop, boogie-woogie, chorus, jam* etc., mots importés d'Amérique), des mots formés par la troncation (*sympa* < sympathique, *ricain* ou *amerlot* < américain), la composition lexicale (les « *varlets-nettoyeurs* »); mais son procédé d'élection reste l'invention des mots valises, tel, par exemple, le célèbre « *pianocktail* » [provenant de: piano + cocktail], instrument préféré de Colin et, occasionnellement, de ses amis.

Les mots valises sont chargés de connotations diverses (burlesque, comique, ironique, ludique, sarcastique, loufoque), en tout cas, ils acquièrent une expressivité nouvelle, accrue et nuancée. Ainsi, des produits lexicaux tels: « *Chuiche* » [provenu de: « Suisse » (officier dans la garde du Vatican) et « chiche » (avare)], ou « *Bedon* » [provenant de: « bedeau » (personne laïque chargée de maintenir l'ordre dans une église) et « bidon » (ventre, dans le langage familier)] sont autant de marques indiscutables de l'ironie mordante, cinglante à l'adresse des dignes représentants de l'Église, qui s'avèrent tout aussi âpres au gain et amateurs de plaisirs terrestres que les moines de Rabelais. S'inscrivant dans le même esprit ironique vis-à-vis du clergé, nous rencontrons le mot « *le Chevêche* » qui fait référence, de façon évidente, à la personne de l'Archevêque; il figure dans le roman en tant que nom masculin, étant homonyme à celui de « *la* chevêche », un oiseau dont les cris nocturnes sont considérés dans la tradition populaire comme un mauvais présage. L'association logique – s'il y en a une – entre « archevêque » et « chevêche » (à part la simple ressemblance sonore) s'expliquerait peut-être par le fait que, chaque fois que Sa Sainteté prêche, son discours se fait comminatoire, rappelant l'Enfer avec tout son cortège de malheurs; sans doute, cela donne le frisson au dos aux créatures pécheresses et imparfaites qui l'écoutent – effet comparable à celui des cris de la chevêche. Toute cette ironie impitoyable de Vian à l'adresse du clergé nous fait penser à un mot de Jacques Prévert qui, tout comme Vian, n'était pas un grand « sympathisant » de la religion institutionnalisée: « *Dans chaque église, il y a toujours quelque chose qui cloche* »*;* le poète joue ici sur l'homonymie du substantif « cloche » et de la forme conjuguée du verbe « clocher », engendrant ainsi un excellent calembour (Prévert 46). Le calembour figure, lui aussi, parmi les procédés préférés de Vian, qui l'utilise avec une joie irrépressible, chaque fois que l'occasion se présente. Par exemple: Colin fait cadeau à son ami Chick un nouveau livre de Jean-Sol Partre; Colin, émerveillé, le remercie à sa façon: « *T'es un type chic, dit Chick* ». (Vian 47); ou bien, lorsque Colin et Chloé se promènent dans la rue, ils rencontrent un groupe de petites filles très gaies qui « *chantaient une ronde toute ronde, qu'elles dansaient en triangle* » (Vian 50); ou encore: Jean-Sol Partre écrit un long essai philosophique – qui devient une véritable « Bible » pour ses adorateurs – et qui s'intitule « *La Lettre et le Néon* » (ici, la confusion sonore se fonde sur l'homophonie parfaite entre « lettre » et « l'être », de même que sur la paronymie étroite, difficilement saisissable, entre les mots « néant » et « néon »). Dans un autre cas, une ambiguïté habilement entretenue joue, une fois de plus, sur l'effet de

BDD-A20132 © 2012 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:30 UTC)

l'homonymie: lorsque Colin n'a plus d'argent et veut se faire embaucher dans une entreprise, il entre tout de suite en conflit avec le sous-directeur qui, furieux, appelle tous ses subalternes à l'attaquer (physiquement); afin de sauver sa peau, Colin « *lance le dossier* » – nous dit Vian – vers le groupe d'assiégeurs; mais nous n'avons aucune chance de savoir s'il s'agit du « dossier » contenant les papiers de notre héros, qu'il avait déposé sur la table, ou du dossier d'une chaise qui venait d'être cassée, une minute avant, par le sous-directeur. Parfois, Vian se plaît à invertir les rôles entre le sens figuré et le sens concret de certains mots, faisant semblant de prendre au pied de la lettre des expressions qui, normalement, n'autorisent aucun sous-entendu; par exemple, Colin se rend avec Chick chez un pharmacien qui devait lui préparer un médicament pour Chloé:

« - *Messieurs, que puis-je pour vous ?*

- *Exécuter cette ordonnance… dit Colin.*

Le pharmacien saisit le papier, le plia en deux, en fit une bande longue et serrée et l'introduisit dans une petite guillotine de bureau.

- *Voilà qui est fait, dit-il.* » (Vian 96).

Dans ce petit fragment, nous observons de quelle habileté Vian manie, voire « manipule » la langue, usant du double sens des mots « ordonnance » et « exécuter » pour donner à son histoire un tournant imprévu, bizarre et amusant à la fois. Les jeux de mots se doublent à chaque occasion, chez Vian, d'une intention ludique, tout comme chez un Rabelais ou un Céline; et, tout comme chez eux, les noms propres s'inscrivent dans une sphère connotative précise: celle de l'ironie. Personne n'est dupe des allusions transparentes aux illustres représentants de l'Existentialisme, lorsque Vian parle de « Jean-Sol Partre » et de sa favorite, la « Duchesse de Bovouard » (« une fille bien rangée », dirait-on); si Sartre et Beauvoir sont baptisés de ces noms hilaires, c'est, sans doute, en raison d'un certain… irrespect que le romancier nourrit à leur adresse. Étant donné que les relations entre Vian et les deux personnalités mentionnées n'étaient pas tendues ou conflictuelles, l'explication de ce ressentiment (assez modéré, tout de même) reste obscure. On pourrait spéculer sur le fait que Vian, ayant probablement le pressentiment de sa mort prématurée, chérissait désespérément la vie; or, la philosophie existentialiste donne une vision relativement sombre d'un monde abandonné par la Providence et dépourvu de sens, qui flotte dans un état d'écœurement et d'absurde sans aucune lueur d'espoir. D'autre part, les jazzistes, au contraire, sans avoir des velléités philosophiques, portent dans le plus profond de leur âme une soif irrépressible de vivre, un désir de bonheur et de joie, une force vitale héritée probablement des ancêtres du jazz, les noirs d'Amérique; tout cela va, naturellement, en contresens de la « nausée » sartrienne. D'où les titres burlesques des œuvres du grand penseur: *Vomi; Choix préalable avant le Haut-le-cœur; Le Remugle; Paradoxe sur le Dégueulis; Encyclopédie sur la Nausée; Le Trou de la Sainte Colombe* etc. Plus encore, l'impact – intentionné ou non – de la philosophie de Sartre sur ses disciples a eu pour résultat un état nauséabond et insupportable, doublé d'une attitude savante, supérieure, qui, dans la plupart des cas, n'avait aucune justification. Probablement, Vian a dû être sincèrement irrité par « l'extase horrible » et par le fanatisme presque religieux que la philosophie de Sartre provoquait aux rangs de ses admirateurs-adorateurs: il fut élevé au rang d'un quasi-saint ou d'un prophète; pendant ses conférences, on l'écoutait comme s'il était un oracle et, parfois, on se tuait pour le toucher comme s'il s'agissait de quelques saintes reliques. Cette attitude est visible dans le comportement de Chick,

BDD-A20132 © 2012 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:30 UTC)

qui, privé d'une situation financière confortable, reçoit une importante somme d'argent de son ami Colin, afin de pouvoir épouser Alise; mais, dans un élan tout à fait maniaque, il dépense tout, jusqu'au dernier sou, pour acheter les livres de Partre et même des objets qui avaient été touchés par son idole (d'abord il achète toutes les éditions possibles de ses œuvres, ensuite un bouquin portant l'empreinte de du Maître, puis un pantalon porté par le maître, et, finalement, la capture la plus précieuse, la pipe du grand « gourou »). Le jeune homme arrive à se ruiner et, finalement, à dépérir, tout en détruisant dans son chemin Alise, la femme qu'il aime et dont il est loyalement aimé; elle prendra finalement la décision de tuer Partre, pour mettre fin, une fois pour toutes, à son influence nuisible.

Dans l'esthétique du jazz, le rythme est fréquemment rompu par des formules nouvelles qui proposent souvent le contretemps (formule modifiée, où les accents rythmiques frappent des notes normalement non accentués, au détriment des notes normalement accentuées); le déplacement de l'accent résulte dans un effet de *swing,* de « balancement », qui est le propre du sous-genre musical homonyme. Mais la célèbre devise des jazzistes: '*Make it swing* !' peut être interprétée de deux façons: primo, au sens propre: « Bercez-la ! » (c'est l'exhortation d'imprimer un rythme de balançoire à la mélodie); secundo, dans un sens plus subtile: « Jouez passionnément ! » (avec un maximum d'expressivité). Le contretemps se retrouve avec la même valeur, notamment, de « déplacement » d'accent, dans le roman de Vian: par exemple, au final, lorsque la tension dramatique et le pathétique touchent à leur paroxysme, par la mort de Chloé et le désespoir muet de Colin, l'accent se déplace brusquement sur la tragédie de la petite souris grise, qui ne peut plus supporter la situation créée et demande au chat de la manger; celui-ci refuse d'abord, poliment, car il n'en a pas envie; puis, aux insistances de son amie, il accepte un pacte, le plus ridicule possible: la souris mettra sa tête dans la bouche du félidé, et celui-ci allongera sa queue sur le trottoir; si quelqu'un arrive, avant qu'il n'en perde patience, et marche sur sa queue, le chat refermera ses mâchoires et la souris aura de la chance. Dans ce cas, le contretemps se manifeste comme une inversion de la logique normale, rôle qu'on lui assigne souvent dans la musique de jazz (comme celle interprétée par Vian dans les caves de Saint-Germain-des-Prés).

En outre, si l'on compare d'un point de vue « théorique » la littérature d'avant-garde au jazz, on découvre un autre trait commun d'importance majeure: tous les deux sont les fruits du *modernisme*; et le *modernisme*, en tant que courant artistique, va souvent ***contre*** le code axiologique et les valeurs-slogans de la *modernité* socio-historique. Si la mentalité de l'époque moderne se fonde sur ce que le sociologue Alvin Toffler appelle « *l'éthos du travail acharné* » (Toffler 80), relevant de l'univers industriel, fait de labeur et de sueur, qui a amené progrès matériel de l'Occident – le modernisme artistique, par contre, tend à instaurer un autre modèle, fait de « *luxe, calme et volupté* » (Baudelaire, 1968, 25). L'artiste, devançant idéologiquement son époque, réclame un temps du loisir et du plaisir (exigence formulée clairement plus tard, par les représentants du post-modernisme). Il y a là une contradiction interne de la période historique appelée « modernité », entre, d'une part, l'esprit entrepreneur du temps (celui du *homo faber,* qui a crée, indiscutablement, un certain bien-être) et, d'autre part, la pensée littéraire (artistique, en général) du modernisme, à laquelle le travail acharné répugne profondément (Bataille, 57). Chez

BDD-A20132 © 2012 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:30 UTC)

Vian, cette dernière attitude est visible dans les discussions que les héros portent à ce sujet. Colin et Chloé, traversant une région minière, s'interrogent sur le travail et son rôle:

«- *Pourquoi sont-ils si méfiants ? demanda Chloé* [à propos des mineurs]. *Ce n'est pas tellement bien de travailler…*

- On leur a dit que c'était bien, dit Colin. En général, on trouve ça bien. En fait, personne ne le pense. On le fait par habitude et pour ne pas y penser, justement.

- En tout cas, c'est idiot de faire un travail que des machines peuvent faire.

- Il faut construire les machines, dit Colin. Qui le fera ?

- Oh, évidemment, dit Chloé.

- Il faudrait savoir qui empêche de faire des machines. C'est le temps qui doit manquer. Les gens perdent leur temps à vivre, alors, il ne leur en reste plus pour travailler.

- Ce n'est pas plutôt le contraire ? dit Chloé. Mais tu crois qu'ils n'aimeraient pas mieux rester chez eux, embrasser leur femme et aller à la piscine et aux divertissements ?

- Non, dit Colin, ce n'est pas de leur faute. C'est parce qu'on leur dit: « Le travail, c'est sacré, c'est bien, c'est beau, c'est ce qui compte avant tout, et seuls les travailleurs ont droit à tout.» Seulement, on s'arrange tout le temps pour les faire travailler et alors ils ne peuvent plus en profiter. (Vian 70).

Plus tard, après avoir gaspillé tout son argent pour soigner Chloé, qui souffre d'une maladie bizarre (un nénuphar pousse dans sa poitrine et l'étrangle), Colin cherche un emploi; mais il arrive assez vite à l'idée qu'il ne peut et ne pourra jamais travailler, car il trouve le travail humiliant, abrutissant et réduit l'être humain à l'état de mécanique:

«- *Vous n'aimez pas le travail ? dit l'antiquaire.*

- C'est horrible, dit Colin. Ça rabaisse l'homme au rang de machine. » (Vian 126). Les racines de cette idée se trouvent dans une vision hédoniste (qui se manifestait déjà chez un Gide, un Oscar Wilde ou un Proust, en début du XX^{e} siècle). Le besoin de loisir est une nécessité impérieuse de l'homme, selon Vian. Il part en guerre contre l'utilitarisme manifeste de son époque et arrive à la conclusion que seul le travail qui se combine avec le plaisir n'est pas dégradant, déshumanisant et abrutissant.

Un autre trait commun entre le jazz et la littérature de Vian c'est le dédain du cliché et le refus absolu des lieux communs. Les airs de jazz sont toujours imprévisibles en tant que composition mélodique et harmonique; souvent, après une parfaite harmonie, s'ensuit un effet de dissonance, voire un fausset intentionné, qui défie toutes les règles d'une composition « correcte ». En principal, le jazz signifie l'esprit de fronde contre la rigidité de la musique « culte » et ses tabous. Les jazzistes perpètrent bon nombre d'« infractions » par rapport à la musique classique et ménagent toujours des effets de surprise. L'interprétation même d'une pièce de jazz est '*loose'* (relâchée), autorisant un certain degré de laxisme; l'observation stricte de la partition musicale n'est pas toujours obligatoire: c'est ce qu'on désigne dans le jazz par le terme de '*dirty playing'* (d'interprétation « malpropre ») c'est-à-dire, négligée et souvent improvisée, en tout cas, plus personnelle, plus humaine. Le roman de Vian se fonde sur le même principe. Souvent, il semble construit sans plan préconçu, sous l'impulsion du moment. Il y a bon nombre de retournements, de situations illogiques, des tournants bizarres; les personnages changent en un clin d'œil (Nicolas vieillit subitement de dix ans), ils ne sont pas toujours égaux à eux-mêmes (ce même personnage, qui se

BDD-A20132 © 2012 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:30 UTC)

montre ridiculement précieux et rigide en début du livre, se fera plus tard un bon copain sympa de Colin et de Chick). Voici un savoureux exemple de l'infatuation hilaire du cuisinier, tel qu'on le voit à ses commencements:

«- *Faites-vous, Nicolas, du fricandeau ce soir ? demanda Colin.*

- *Mon Dieu, Monsieur, dit Nicolas, Monsieur ne m'avait pas prévenu. J'avais d'autres projets.*

- *Pourquoi, peste, diable bouffé, dit Colin, me parlez-vous toujours perpétuellement à la 3e personne ?*

- *Si Monsieur veut m'autoriser à lui en donner la raison, je trouve qu'une certaine familiarité n'est admissible que lorsqu'on a gardé les barrières ensemble, et ce n'est pas le cas. »* (Vian 25).

Le cliché et la préciosité font toujours « petit bourgeois » et témoignent d'une culture limitée. L'intellectuel, quant à lui, se moque éperdument de cette langue de bois et de ces mœurs rigides; il veut, au contraire, « *épater le bourgeois* », selon l'expression de Baudelaire. Colin, Chick, Chloé et Alise parlent une langue légère, naturelle, sans prétentions, familière et négligée; les deux garçons, qui sont de vieux amis, se permettent de causer entre eux dans un langage dégagé de toute contrainte, voire licencieux ou argotique. En présence des filles, le langage utilisé est celui des jeunes gens branchés:

«- Alors, mes agneaux, dit Chick, ça gaze ? Elle est gentille, cette petite, hein ? continua-t-il.

- *Pousse-toi, Chick, dit Alise, je veux me mettre entre Colin et toi.* (…)

- *C'est vrai, dit Chick, je te bassine avec mes histoires de Partre…* (Vian 37-38). Un dernier détail à souligner c'est le goût de l'artificiel, que manifestent autant le jazz, que la littérature de Vian. Mais le sens de cet « artificiel » n'est pas celui de « faux, contrefait, factice » (provenant de l'adjectif latin *artifex*), mais celui de « fait avec art » (provenant de l'expression *arti factum*); en fait, cette acception du terme existait déjà chez Baudelaire dans son *Éloge du maquillage* (1860). La musique du jazz est artificielle en ce sens que la virtuosité, « le savoir-faire », la passion interprétative, y sont plus importantes que la mélodie elle-même; il n'y a pas obligatoirement dans le *swing* ou dans le *be-bop* un « sens », un message à transmettre; c'est une musique abstraite et encodée où le principe de *l'art pour l'art* joue toujours; et même si cette musique a quelque chose à nous dire, c'est strictement au niveau de l'*impression artistique*. Dans le roman de Vian, ce goût de l'artificiel (*arti factum*), est symbolisé par un petit paradis terrestre qui n'existe que par la volonté et dans l'esprit de celui qui l'a créé: c'est le très joli appartement de Colin. C'est un univers maternel, chaleureux, agréable, où le jeune homme se retire volontiers, et qu'il s'est construit lui-même pour se préserver des vicissitudes du monde; comme dans la Bible, au chapitre « Genèse », la parole, et même la pensée non-prononcée, sont génératrices de matière; c'est juste à l'inverse de la théorie sartrienne (où la contingence précède à la conscience et la matière est préexistante à l'esprit). Au moment où quelqu'un s'installe dans cet univers (fût-il un être aimé), l'équilibre est détruit et tout est gâché: la mort envahit progressivement ce monde de l'*artificiel*, à travers l'agression du *naturel* (les fleurs, l'eau); et, graduellement, l'appartement s'assombrit, les carreaux des vitres deviennent opaques, impossibles à nettoyer, et les deux soleils commandés par le souhait de Colin se voilent et s'éteignent; les murs se serrent, suffoquant les êtres, et tout ce petit monde adorable et protecteur se rétrécit comme la « *peau de chagrin* », collapsant sur lui-même. Les dimensions de l'appartement diminuent, en directe proportion avec l'énergie vitale qui

BDD-A20132 © 2012 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:30 UTC)

se consomme. Après la mort de Chloé, les murs s'écroulent et, dans leur implosion, sont sur le point d'écraser leur dernier locataire fidèle – la petite souris grise – qui réussit cependant à sortir des décombres, afin de pouvoir se suicider à l'aise. Et tout disparaît dans le néant, comme le château du Roi-Pécheur devant les yeux du niais Perceval. Probablement, la lumière et l'équilibre avaient été exclusivement intérieurs. Jadis, au centre de cet appartement trônait le pianocktail, cette machine de plaisir inventée par Colin: quiconque y jouait, obtenait un mélange de boissons, coloré, parfumé, savoureux, correspondant aux goûts du pianiste, *car il répondait à ce que l'on* ***choisissait*** *d'interpréter*. Les paradis artificiels sont toujours intérieurs; et il y est toujours question d'un choix personnel.

L'Écume des jours est un écrit poétique, illogique, ludique et purement esthétique, tout comme la musique du jazz. Et tout comme ce genre musical, cette prose, plutôt abstraite, s'adresse à un public avisé, fin connaisseur, sans déplaire toutefois – d'une manière purement intuitive – à la masse des non-initiés. L'impression qui reste de ce roman est celle d'un jeu gratuit: c'est comme si tous ceux impliqués, y compris les personnages eux-mêmes, savaient d'avance ce qui allait se passer, comme s'ils étaient tous conscients du fait qu'ils jouaient les rôles qu'on leurs avait assignés. Cette démarche *ludique* diminue la pression tragique du final, car on peut deviner, à tout moment, le sourire complice de Vian qui nous rassure et nous assure du fait que rien n'est tout à fait sérieux (l'esprit du « Collège de Pataphysique »). Si nous voulons entrer dans ce jeu, de bon cœur et sans paniquer, nous n'aurons rien à perdre ou à gagner; sauf, peut-être… un plaisir exquis, purement esthétique.

Références bibliographiques

1. Baudelaire, Charles. Les Fleurs du Mal/ Florile răului. 1857. Édition bilingue. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1968.
2. Baudelaire, Charles. L'Éloge du maquillage. 1860. Paris: Pléiade, 1980.
3. Baus, Emma. Boris Vian: « Un jour il y aura autre chose que le jour ». Paris: L'Esprit frappeur, 2002.
4. Bataille, Georges. La littérature et le mal. Paris: Folio essais, 1957.
5. Bergerot, Franck et Merlin, Arnaud. L'Épopée du jazz au-delà du Bop. Paris: Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard musique », 1991.
6. Berthou, Benoît. La musique du XXe siècle. Paris: Éditions de la Seine, 2005.
7. Bertolt, Nicole et Roulmann, François. Boris Vian, le swing et le verbe. Paris: Éd. Textuel, 2008.
8. Lapprand, Marc et Roulmann, François. Si j'étais pohéteû. Paris: Gallimard, 2009.
9. Prévert, Jacques. Fatras. Paris: Gallimard, 1977.
10. Renaudot, Françoise. Il était une fois Boris Vian. Paris: Seghers, 1973.
11. Tenot, Franck. Jazz à Saint-Germain. Paris: Éd. du Layeur, 1999.
12. Toffler, Alvin. Al Treilea Val. Bucureşti: Editura politică, 1980.
13. Vian, Boris. L'Écume des jours. 1947. Paris: Union Générale d'Éditions, coll. J.-J. Pauvert, 1963.
14. Magazine littéraire (Hors Série) no 6. Novembre 04 – Janvier 05, 1989.
15. Magazine littéraire no 270. Octobre, 1989

BDD-A20132 © 2012 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:30 UTC)