

L'affinité musicale chez Boris Vian

Par : Cheng BAO

Nous nous demandons, de temps en temps, la composition musicale et la création littéraire ont-elles véritablement des points en commun? Milan Kundera a constaté dans son œuvre que, si la première possède une polyphonie, « la composition romanesque est unilinéaire. Le roman tente d'échapper [à la polyphonie]. L'auteur utilise une *fine technique d'affabulation* pour lier des lignes différentes en un seul ensemble indivisible.¹⁶⁶ ». Si la réponse à notre question est positive, serait-il possible d'identifier la présence de la musique dans la littérature ? Comme disait Proust, «*Les œuvres littéraires qui parlent de musique sont (doublement artistiques)*». Pour aboutir à ce succès doublement artistique, par quel moyen la mise en scène de la musique dans un roman se réalise-t-elle ? Et pourrait-on arriver à « traduire » une mélodie en mots ? Plus précisément, si nous supposons que la musique ait une influence explicite sur la littérature d'une façon évidente, pouvons-nous en même temps trouver d'autres traces implicites de la musique dans les aspects linguistique, structural voire esthétique ?

Le terme de « musique » évoque l'idée d'associations de sons, d'une mélodie, d'un rythme. Nous nous intéresserons aux phénomènes sonores et rythmiques dans les récits de fiction de Boris Vian, grand amateur de jazz, joueur de trompette et auteur-compositeur de chansons. Les traces de la musique ne manquent jamais dans son œuvre. Le jazz le passionne, et constituerait vraisemblablement une source d'inspiration de son écriture. Ainsi, de tous les auteurs de son époque, Vian est sans doute un de ceux qui permettent le mieux d'approcher au plus près l'enjeu des questions précitées.

Nous sommes conscients que :

« Montrer que l'organisation d'un roman est musicale sera particulièrement difficile donc dans la mesure où un roman, de par sa nature même, est toujours en quelques sorte, déjà musical, c'est-à-dire instauré par le rythme »¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Milan Kundera, *Art du Roman*, Gallimard, 1995, p. 93-94.

¹⁶⁷ *Littérature et Musique*, Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1982, p. 11.

Nous ne nous contentons pas de trouver le phénomène d'extériorisation, mais cherchons l'esprit musical et surtout du jazz intériorisé. Ici, afin de trouver cette ligne directe qui est le rythme, nous ne nous précipitons pas à attribuer à la musique une vocation à faire évoluer encore la technique des œuvres littéraires, mais essayons d'exploiter des éléments musicaux parsemés chez Boris Vian, surtout dans ses récits de fictions.

Pour s'en rendre compte, une recherche des occurrences des termes relatifs à la musique dans son œuvre nous sera très utile. Elle nous permettra de mieux dégager les nuances de la thématique musicale dans l'œuvre. Dans ses fictions, l'auteur utilise fréquemment des sons qui viennent de la nature pour mimer la réalité.

Vian est sensible à ce jeu pour décrire ce qu'il veut nous montrer. Parfois, ces sons naturels sont décrits pour donner une ambiance qui corresponde directement aux intrigues, et dans le but de les élucider. Ce procédé pourrait également servir à prévenir certaines émotions des personnages ou à les intensifier. Les sons naturels évoqués à différents endroits traduisent différentes intentions de l'auteur. Nous pouvons les classer en trois catégories.

Premièrement, l'insertion d'un élément musical au tout début d'une fiction aide les lecteurs à mieux se préparer à pénétrer dans l'intrigue instaurée par l'écrivain, ou au contraire leur provoque la surprise d'une situation imprévisible à la lecture de l'énoncé. L'accouchement de Clémentine dans le roman de Boris Vian *L'Arrache-Cœur* peut en servir de preuve. Au début des fortes douleurs de la mère, « le lit commençait à geindre... »¹⁶⁸. L'objet, utilisé par l'auteur, mime le cri de douleur d'une future mère et aide les lecteurs à imaginer les tourments physiques de la mère à ce moment-là. Cette personnification vocale impressionne certainement plus que de simples descriptions banales de la voix féminine. Au fil du développement des intrigues, l'accompagnement par des sons naturels complète et enrichit la description des émotions. Prenons exemple dans *Les Remparts du Sud*, « Le cœur du Major ... en ronflant comme une toupie de Nuremberg... »¹⁶⁹. Avec la note de l'éditeur, les lecteurs, stressés, entrent facilement dans la situation ; la fin des histoires vianesques est souvent sombre et surprenante. Dans sa nouvelle *Blues pour un chat noir*, l'auteur clôture l'histoire par la tombée du chat dans l'égout, et il décrit la disparition du chat avec une onomatopée : « glop ! »¹⁷⁰.

¹⁶⁸ *L'Arrache-cœur, Œuvres de Boris Vian*, Tome IV, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 286.

¹⁶⁹ *Les Remparts du Sud*, Idem, Tome II, 1999, p. 293.

¹⁷⁰ *Blues pour un chat noir*, Idem, p. 319.

Ce son burlesque met en relief l'ambiance tragique par le contraste avec une touche d'humour noir.

Par ailleurs, si on ignore un moment le cadeau musical qui vient naturellement, nous pouvons trouver que des sons provenant de divers arts (ici nous ne nous cantonnons pas à la définition stricte de l'art mais visons une signification générale englobant la sphère artisanale) envahissent parallèlement ses romans. Le son des machines alterne avec le son de morceaux musicaux, et nous prodigue une expérience extraordinaire. Avec sa formation d'ingénieur, Boris Vian a une passion pour les machines, il a gardé lui-même de nombreux gadgets dans son lieu de résidence à Paris qui fait aujourd'hui l'objet de visites organisées. Et bien sûr ce genre de son artisanal devient une de ses sources d'inspiration. Dans *L'Automne à Pékin*, Vian explique avec tout son âme d'ingénieur les sons provenant des machines, comme le montre l'extrait suivant : « ...il entendait les coups amortis des lourds marteaux...De temps à autre, une des masses de fer heurtait l'acier du rail, et en tirait un long cri vibrant qui perçait la poitrine. Plus loin encore, il percevait les rires joyeux... »¹⁷¹. Il essaye ici d'appliquer le modèle des sons (musique même pas très agréable) à la reformulation du sentiment des personnages afin de le faire comprendre aux lecteurs.

À part ceux des machines, les autres sons artisanaux comprennent également celui des instruments ou encore le son vocal, qui nous intéressent. Ces morceaux musicaux de types différents composent ensemble l'ambiance musicale attractive de Boris Vian. Suite à une description de l'environnement, un morceau de la musique romantique « La marche funèbre de Chopin, jouée par les cloches des églises »¹⁷² précède la mort du chat ; les notes nous aident parfois à mémoriser des gouttes de la vie. Quand Vian écrivait : « La voix contenue et infléchie de la femme réussit à renouveler un vieux thème. C'étaient les mêmes chansons qu'avant... »¹⁷³, il avait probablement dans l'idée de rappeler des souvenirs à la mémoire des lecteurs, tout comme les personnages eux-mêmes se souviennent à ce moment-là ; Bien sûr, un certain nombre de morceaux de jazz sont évoqués par l'auteur et les instruments typiques du jazz sont aussi mentionnés par Vian. Dans *Le figurant*, les joueurs « se regardèrent et après avoir ri comme il convient, en *fa* dièse majeur, ils attaquèrent un vieux dixieland des familles »¹⁷⁴ ; cet ajout musical habile rend l'ambiance plus prégnante et pousse l'intrigue plus avant dans le sens de l'auteur.

¹⁷¹ *L'Automne à Pékin*, Idem, Tome III, p. 188.

¹⁷² *Blues pour un chat noir*, Idem, Tome II, p. 319.

¹⁷³ *Le Rappel*, Idem, Tome V, p. 389.

¹⁷⁴ *Le Figurant*, Idem, p. 360.

Nous ferions fausse route si nous analysions les éléments de la musique en oubliant le fameux *pianocktail* dans le roman célèbre « L'écume des Jours ». Ce piano spécial fabriqué par Chick est très vianesque. A l'origine de la conception, une intention de mixage de la musique et de la machine est bien évidente. Durant le moment où on joue au piano, chaque note, chaque scansion ou chaque intonation correspond à un ingrédient dédié. Le processus d'une pratique du piano aboutit à un verre de cocktail. A partir de cette intrigue, nous remarquons que les morceaux de la musique que l'auteur mentionne par le biais de Chick sont principalement du jazz. Par exemple, dit Colin, « j'ai obtenu à partir de la Black and Tan Fantasy... », « lorsque l'on joue un morceau trop < hot >, il tombe des morceaux d'omelette dans le cocktail... » ou bien « je vais m'en faire un sur *Loveless Love*... »¹⁷⁵.

Ce verre de cocktail « composé » peut être considéré comme la signification d'une rencontre des éléments indiqués ci-dessus et du jazz. Le jazz, comme nous le savons, n'insiste guère sur l'harmonie exigée par la musique classique. L'échange entre Colin et Chick en fournit la preuve, « - J'ai eu peur, dit Colin, un moment, tu as fait une fausse note. Heureusement, c'était dans l'harmonie. - Ca tient compte de l'harmonie ? dit Chick. - Pas du tout, dit Colin. »¹⁷⁶. Vian n'essayait pas de mélanger le jazz avec des classiques qui « serait trop compliqué[s] »¹⁷⁷, mais avec des éléments musicaux moins « fabriqués » et plus libres, et il obtenait ainsi « un mélange vraiment ahurissant »¹⁷⁸.

A part des éléments strictement « musicaux », une analyse des effets sonores de la musique vaut bien notre attention. Nous savons que les fictions sont basées sur différents degrés de réalité. Un phénomène « écho » peut bien surgir dans l'œuvre littéraire comme dans l'œuvre musicale. Vian utilise sa bonne maîtrise de la langue et des phénomènes recueillis dans le quotidien afin d'intégrer des façades du réel sous sa plume. Par exemple, la « savonnette Lux » et « une grosse barre de chocolat fourré O'Henry »¹⁷⁹ dans *le Blues pour un chat noir* nous lient d'intimité avec la vie vécue des personnages. Le « café Duflor » et le « guéridon des Deux Mâghos » font écho aux cafés célèbres situés Saint-Germain-des-Prés. En même temps, Vian ne se contente pas de ce montage sans y ajouter une grimace avec les termes dérivés du « Café de Flore » et de « Les Deux Magots » ; cet effet d'écho peut aussi s'étendre à un plan plus large,

¹⁷⁵ *L'écume des jours*, Œuvres de Boris Vian, Idem, 1999, chapitre I, pp. 29-30.

¹⁷⁶ Idem, p. 30.

¹⁷⁷ Idem, p. 30.

¹⁷⁸ Idem, p. 29.

¹⁷⁹ *Blues pour le chat noir*, Idem, p. 311.

l'auteur l'utilise pour refléter la société de l'époque. Les conflits avec le perceuteur et avec le personnel de la préfecture dans *Les Remparts du Sud* constituent un miroir fictionnel et très sincère de la situation réelle que Vian a vécue. Et le racisme contre les gens noirs, qui existe véritablement, apparaît fréquemment dans son œuvre. Sous un ton humoristique propre à son style, Vian exprime ce qu'il constate, ce qu'il déteste et ce qui le passionne, aux lecteurs.

De temps en temps, l'effet d'un silence survient et contrairement à ce que nous pouvons imaginer, ce procédé indirect a une influence plus efficace que des mots dits. De cette façon, l'ambiance de silence devient juste un effet secondaire. L'intention implicite est une perception des sons ou des mots sous-entendus par ce silence. En tant que passion de l'auteur, le jazz pénètre dans les détails de ses fictions, même d'une façon sous-jacente. Dans une scène où Nicolas vient, voici comment son habillement, « il apparut dans toute sa splendeur, ... pantalon bleu pétrole à revers larges de cinq doigts et le pouce. »¹⁸⁰. Cependant pour comprendre ce style de vêtement qui est typiquement « zazou » et anglophile, il faut que le lecteur ait des connaissances relatives, sinon nous nous référencierions vers la note d'éditeur.

Le jazz, étant une musique d'origine révolutionnaire, possède plusieurs caractères, parmi lesquels la liberté, le rythme, et l'improvisation. Ces trois éléments peuvent être considérés comme les trois points spirituels partagés entre cette musique et la littérature dont le thème est musical.

Le symbole le plus évident de la liberté est le langage qu'utilise l'auteur. La langue orale et quotidienne même des jargons apparaît souvent dans ses fictions. Les personnages, en utilisant cette langue familière, possèdent, pour la plupart d'entre eux, des valeurs initiales ou considérées comme des fondements initiaux du jazz. Semblable à d'autres œuvres qui prennent le jazz comme nourriture de l'esprit, la drogue, la blessure, la mort ne cessent d'y intervenir. En même temps, les personnages ne les prennent pas trop en compte. La mort peut être parfois décrite en une seule solution des problèmes en cours ou un seul destin du personnage. Le monde fantaisiste que crée Vian impressionne toujours les lecteurs à première vue. Cette beauté imaginaire est une fois interprétée par la réalisation du film *L'écume des jours*. Même si ce que le cinéma fait visualiser pour nous est déjà splendide, le film est soumis à des contraintes, ou risque peut-être de trop montrer, et en tout cas limite la perception suscitée par l'œuvre littéraire elle-même.

¹⁸⁰ *L'Écume des Jours*, Idem, 1999, Chapitre XV, p. 66.

Quant au rythme, l'esthétique du jazz se différencie de la musique classique. Dans des œuvres qui préfèrent le classique, des écrivains lient souvent la musique choisie avec la religion. Étant athée, Vian compose une bonne correspondance entre ses fictions et l'athéisme du jazz, et n'accorde aucune importance à la religion la considérant même parfois d'un ton satirique ; La macrostructure de ses fictions a aussi sa propre emblématique. Comme nous disions ci-dessus, le jazz ne prête pas d'attention spécifique à l'harmonie stricte, et n'insiste pas sur les règles de la composition classique. La structure du roman *L'Automne de Pékin* en est un bon exemple. L'auteur n'obéit pas à la narration unifilaire mais effectue une expérimentation de points de vue différents sans en préciser les inter-liaisons. Il laisse ces fils d'intrigue s'orienter vers une même direction ; une fois centralisés, l'histoire aboutit pleinement.

Expert en relation entre le jazz et la littérature, Yannick Séité résume dans son livre¹⁸¹ que « Jazz et Surréalisme se ressemblent... » . Même si Vian refuse de s'engager dans le surréalisme, la caractéristique d'« improvisation » du jazz dans son œuvre s'approche tout de même de l'écriture des écrivains surréalistes. A l'insu des lecteurs, l'histoire connaît un développement entièrement imprévu. Et prenons exemple sur *L'Automne à Pékin*, avant le recouplement des trames variées, les personnages et les intrigues sont séparés. Nous considérons ce fait comme une improvisation individuelle. Quand les personnages se rencontrent finalement, l'histoire commence à devenir une improvisation collective qui ne peut plus être analysée séparément.

Ainsi, nous concluons que la musique sert de support interne dans l'œuvre de Boris Vian, son rôle étant d'étoffer les intrigues et les rendre plus perceptibles aux sens. Elle contribue à l'effet de suspense et amplifie le mystère dans les fictions. Afin de bien comprendre toutes ces portées, une connaissance relative semble nécessaire. Nous nous demandons, « une note de l'éditeur serait-elle nécessaire, voire suffisante, pour une compréhension complète et profonde de Vian sans posséder en amont une base du jazz ? » Cette question peut nous réserver encore un champ à défricher.

Si on admet l'existence d'un influx musical dans l'œuvre de Vian, par celle-ci, Vian a pu toucher l'affinité musicale des lecteurs. La vertu de cette affinité est comme son talent, inépuisable.

¹⁸¹ *Le jazz, à la lettre*, Yannick Séité, Presses universitaires de France, Paris.

Bibliographie

- BERTOLT Nicole, *Boris Vian : le swing et le verbe*, Paris: Textuel, 2008.
- BIRGANDERL Pia, *Boris Vian romancier : études des techniques narratives*, Lund, C.W.K. Gleerup, 1981.
- CAYOL Cécile, sous-direction de ZALI Anne, *L'inclassable Boris Vian*, Paris : Bibliothèque nationales de France, 2011.
- FRÉCHET Philippe, *Jazz et littérature*, Paris : Presses universitaires de France, 1995.
- KUNDERA Milan, *Art du Roman*, Gallimard, 1995
- LOCATELLI Aude, *Jazz belles-lettres*, Paris : Classiques Garnier, 2011.
- RÉDA Jacques, *L'improvisiste: une lecture du jazz*, Paris: Gallimard, 2010.
- SÉITÉ Yannick, *Le jazz, à la lettre*, Paris: Presses universitaires de France, 2010.
- VIAN Boris, *Œuvres de Boris Vian*, Librairie Arthème Fayard
- VIAN Boris, *Œuvres romanesques complètes*; t. I et t. II, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2010.
- Musique et littérature au XXe siècle*. (Actes du colloque des 28 et 29 mai 1997), organisé par le Centre de recherche en littérature générale et comparée, Université des sciences humaines de Strasbourg, textes réunis par DETHURENS Pascal. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg. 1998.
- L'imaginaire musical entre création et interprétation*. (Actes du colloque, Paris-Sorbonne, 17 mai 2004), organisé par l'Observatoire musical français et l'Université Roma II "Tor Vergata", sous la direction de MARA Lacchè. Paris; Budapest; Kinshasa : L'Harmattan, DL2008.
- Littérature et Musique*, Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles.