

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra romanistiky

**Éléments musicaux dans l'œuvre littéraire de
Boris Vian**

**Musical elements in the literary work of Boris
Vian**

bakalářská práce

Autor: Klára Hájková

Vedoucí práce: Mgr. Jan Zatloukal, Ph.D.

Olomouc 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně pod odborným vedením Mgr. Jana Zatloukala, Ph.D. a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila.

V Olomouci dne

.....

Podpis

Poděkování

Ráda bych zde poděkovala vedoucímu bakalářské práce Mgr. Janu Zatloukalovi, Ph.D. za odborné vedení práce, trpělivost, ochotu a cenné rady.

Table des matières

Introduction.....	5
1. Boris Vian : écrivain et musicien	7
1.1. Vian comme écrivain	7
1.1.1. Figures de style chez Vian	8
1.2. Vian comme musicien.....	8
1.2.1. Vian et le jazz. Joueur de la trompette dans l'orchestre de Claude Abadie	9
1.2.2. Auteur de chansons et d'opéras.....	10
2. Éléments musicaux dans l'œuvre littéraire : Analyse	12
2.1. Vercoquin et le plancton.....	12
2.2. Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürz	19
2.3. Les Fourmis	21
2.4. L'Herbe rouge.....	31
2.5. L'Arrache-Cœur	37
3. Synthèse et comparaison	40
Conclusion	41
Résumé.....	43
Bibliographie.....	44
Annotation.....	4

Introduction

La vie de Boris Vian était courte mais extrêmement chargée et productive car ses centres d'intérêt étaient exceptionnellement vastes. Il s'est consacré au grand nombre d'activités diverses y compris la musique, la littérature, la traduction, la pataphysique, le théâtre et d'autres. Le but de ce travail est de trouver un lien entre sa vie d'écrivain et sa vie de musicien en cherchant des éléments musicaux dans son œuvre littéraire.

La première partie sera consacrée à la vie de Boris Vian, surtout quant à sa création d'écrivain et de musicien. Boris Vian sera présenté comme un trompettiste et amateur du jazz, membre de l'orchestre de Claude Abadie et auteur de chansons et d'opéras. Dans la sous-partie littéraire, nous nous consacrerons à la présentation de style d'écriture de Boris Vian et des figures de style qu'il utilise souvent. Cela nous permettra de trouver un lien entre la littérature et la musique parce que Vian emploie largement les métaphores poétiques et il décrit la perception par tous les cinq sens y compris l'ouïe, ce qui est déjà dans un rapport avec de la musique parfois.

La deuxième partie sera un résultat de mon analyse détaillée des œuvres choisies (*Vercoquin et le Plancton*, *Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürz*, *Les Fourmis*, *L'Herbe Rouge* et *L'Arrache-Cœur*) comprenant un classement selon les situations dans lesquelles ils apparaissent avec un petit commentaire sur le contexte ou sur le rapport autobiographique avec la vie d'auteur. Cette partie principale utilise la méthode d'analyse et ensuite de comparaison. Les livres sont choisis afin de représenter les divers types des œuvres – des romans, une pièce de théâtre, un recueil des contes – pour assurer l'universalité et objectivité de cette recherche autant que possible.

A la fin, un résumé avec une comparaison entre les œuvres concrètes sera proposé. Nous essayerons de trouver des points communs entre tous les motifs de la musique dans les œuvres concrètes ainsi qu'expliquer les différences s'il y en aura quelques-unes.

Ce travail ne contiendra pas une analyse ni de la structure en la comparant à la structure musicale, ni des chansons, car un travail concernant ce sujet était déjà écrit : JIHLAVCOVÁ, Marie : *Le motif de la musique dans l'oeuvre de Boris Vian*. Olomouc 2015, 69 p. Diplomové práce. Univerzita Palackého, Katedra romanistiky, Francouzská sekce. Vedoucí práce Marie Voždová. Les buts ainsi que les méthodes utilisées du travail mentionné sont différents des buts et des méthodes de notre travail. Premièrement, l'auteur du travail *Le motif de la musique dans l'oeuvre de Boris Vian* analyse uniquement l'œuvre *Écume des jours*,

mais nous nous occuperons des cinq œuvres différentes qui étaient mentionnées ci-dessus. Ensuite, l'auteur s'intéresse au rapport entre la musique, la langue et les émotions et spécialement aux chansons comprises dans *L'Écume des jours*. Par contre, nous nous consacrerons aux éléments musicaux mentionnés dans le texte, que ça soit en forme d'une figure littéraire formant une métaphore en lien avec de la musique, ou juste une simple mention d'un objet ou d'une activité musicale concrète.

1. Boris Vian : écrivain et musicien

Boris Vian (1920–1959) a mené une vie pleine d'activités dont la musique était une des plus importantes et caractéristiques pour sa personnalité. La musique influence toute la vie de ce trompettiste et auteur des œuvres musicales, cependant il a atteint du prestige plutôt comme écrivain.

1.1. Vian comme écrivain

Boris Vian a commencé la création des œuvres littéraires relativement tard, à l'époque quand il a déjà fini ses études, travaillait comme ingénieur et jouait avec l'orchestre de Claude Abadie ce qui était aussi sa source des finances non négligeable. La datation de ses premières œuvres littéraires n'est pas exactement connue parce que Vian n'y a pas mis les dates précises.

La littérature était une activité traditionnelle dans la famille de Boris Vian. Ils ont souvent discuté sur la littérature, c'était donc une chose naturelle et peut-être même prédestinée pour le jeune Boris. Lui et sa famille, ils se sont souvent amusés ainsi qu'entraînés dans l'habileté et rapidité en parlant ou jouant des jeux littéraires. Une de leurs activités favorites était par exemple la création des « cadavres exquis », un exercice de création des vers en utilisant les mots donnés.¹

Avec sa femme Michelle, Boris Vian s'est diverti par l'écriture des scénarios de films ou des petits récits, *Conte de fée à l'usage des moyennes personnes* par exemple, dont les buts étaient clairement amateurs.² Il a continué avec la poésie (*Cent Sonnets*). Ses premiers travaux étaient publiés grâce à Raymond Queneau dans la *Nouvelle Revue Française* chez Gallimard, comme *Vercoquin et le plancton* ce qui lui a ouvert les portes vers la création littéraire indépendante, et cela l'a mené jusqu'à la création des œuvres les plus connues, *L'Écume des jours*, *J'irai cracher sur vos tombes* etc.

¹ Srov. BOGGIO, Philippe : *Boris Vian*. Přeložila Zuzana DLABALOVÁ. Praha : Paseka, 2004, p. 52.

² *Ibid.*, p. 54.

1.1.1. Figures de style chez Vian

Dans ses œuvres, Boris Vian joue avec les mots et avec le monde entier qui devient surréaliste et fantastique. Parmi les mille jeux de mots, nous pouvons citer quelques exemples : il emploie souvent des anagrammes (de son nom par exemple : Bison Ravi, Brisavion, Vin Arbois, Roby Savin³ – pas seulement dans ses œuvres, mais aussi il cache son identité sous ces noms en les indiquant comme les auteurs de ses articles dans le journal). Il joue pareillement avec les noms des personnages fameux ou des objets, il invente des nouveaux mots (le pianocktail ou Jean Sol Partre dans *L'Écume des jours*, Guère Souigne comme Gershwin dans *Vercoquin et le Plancton*). Il y a un large emploi d'ironie et de sarcasme (« Une petite fille sortit en chantant. Elle portait un broc émaillé aussi grand qu'elle. Au retour, elle ne chanterait plus. »⁴), des nombreuses personnifications (« La bouteille vide ayant conscience de son inutilité totale, s'étrécit et se tassa, se tsantsa et disparut. »⁵) et beaucoup d'autres.

En plus, il enrichit sa description par l'emploi de tous les cinq sens, pas seulement de ce que l'on voit. « Jacquemort s'agenouilla sur l'herbe terreuse de l'été, toucha le sol de ses deux mains étendues. »⁶ Ce sentiment de toucher est très important et crée aussi des liens entre les humains et les choses, parce que le sentiment de toucher est plus proche et plus personnel que la vue. C'est pareil avec l'odorat (« le parfum animal lui emplissait les narines »⁷) et le goût (les fils de Clémentine qui mangent leur goûter dans *L'Arrache-Cœur*). Et bien sûr l'ouïe quand les gens entendent du différent bruit ou son ou de la musique ce que nous analyseront plus tard dans ce travail.

1.2. Vian comme musicien

Vian était grand amateur du jazz. Malgré ses problèmes cardiaques, il jouait de la trompette. Déjà pendant ses études, il a formé son première groupe musical, *Accord Jazz*, avec son ami François Missoffe et son camarade de classe Peters. Ils jouaient chez leurs amis qui pouvaient organiser les soirées maisons chez eux, à Saint-Cloud et Sèvres.⁸ C'était la naissance de sa carrière de trompettiste.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ VIAN, Boris : *L'Arrache-Cœur*. Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2010, p. 45.

⁵ VIAN, Boris : *L'Herbe Rouge*. Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2010, p. 86.

⁶ VIAN, Boris : *L'Arrache-Cœur*. Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2010, p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁸ Srov. BOGGIO, Philippe : *Boris Vian*. Přeložila Zuzana DLABALOVÁ. Praha : Paseka, 2004, p. 15.

1.2.1. Vian et le jazz. Joueur de la trompette dans l'orchestre de Claude Abadie

Vian était engagé comme trompettiste dans l'orchestre amateur de Claude Abadie. Abadie, lui-même clarinettiste, n'était pas du tout musicien professionnel, il était un autodidacte. « En effet, il ignorait jusque-là l'existence des doigtés particuliers utilisés dans le registre suraigu de la clarinette, et c'est à l'occasion d'une tournée à Grenoble qu'un inconnu remarqua son obstination à "ouvrir le maximum de trous" pour jouer des notes de plus en plus hautes. »⁹ Cet amateurisme caractéristique n'est pas le manque de professionnalisme en premier lieu, mais plutôt une expression de la passion pour le jazz et de la liberté dont ils étaient fiers. Ils jouaient pour s'amuser, pour un pur plaisir : « Et nous, nous avons une morale, notre morale consistait à refuser d'exécuter les morceaux qui ne nous plaisaient pas. »¹⁰ Ils ont joué le plus souvent sans partitions, juste selon l'oreille.

Claude Abadie a créé son orchestre en 1943. Il a rencontré le jeune Boris Vian, un trompettiste dans ce temps-là complètement inconnu, son frère Alain qui jouait de la batterie et Léo, le guitariste. Au début, l'orchestre portait le nom d'*Orchestre Abadie-Vian* ce qui changera en *Claude Abadie et son orchestre* quand les autres Vians seront remplacés par les nouveaux membres. Claude Léon, le batteur engagé plus tard, est devenu un des amis les plus proches de Boris Vian. Les membres de l'orchestre changeaient souvent selon les conditions actuelles, c'était quand-même pendant la guerre et l'occupation. L'orchestre se consacre au jazz des 1920' ce qui est unique dans cette époque du swing américain. Le plus souvent, ils jouent au *Kangoo Club* mais aussi sur les autres endroits, par exemple le *Rainbow Corner*, ou bien le *Royal Villiers*, une brasserie parisienne, où ils ont dû arrêter des spectacles après une grande dispute avec le patron après laquelle ils ont pris avec eux aussi quelques clés du piano.¹¹ Mais en général ils acceptaient toutes les invitations à travers de tous les clubs parisiens ainsi qu'aux soirées privées. Ils ont fait aussi des tours à l'étranger.

Le but de Claude Abadie, c'était de revenir vers les origines du jazz, jouer le « jazz nègre », original, le jazz de New Orléans, au contraire du jazz européen qui s'est éloigné de ses racines.

⁹ Hadrot, Simon: *Les X et le Jazz - Rencontre avec Claude Abadie* X 38.

Dostupné z <https://journals.openedition.org/sabix/390?lang=en> [14.2.2019].

¹⁰ ARNAUD, Noël : *Les vies parallèles de Boris Vian* : nouvelle édition augmentée de nombreux textes inédits. Paris : Christian Bourgois éditeur, 1981, p. 82.

¹¹ Srov. *Ibid.*, p. 82

Pendant une période, Boris Vian a dû quitter l'orchestre, parce qu'il a souffert d'une maladie cardiaque contre laquelle il a lutté toute sa vie et à cause de laquelle il a enduré l'insomnie entre autres, mais il est revenu quelques mois plus tard, le plus tôt possible quand il était capable de jouer de nouveau.

La manière de jouer de Boris à la trompette était unique et provoquante. « [...] Boris jouait les jambes écartées et la trompette sur le côté de la bouche. [...] Plus frappant et de toute autre conséquence était le fait qu'il jouait comme Bix. »¹² L'inspiration par le style de Bix Beiderbecke, jouer de cornet à pistons, se reflète aussi dans la création de Boris Vian.

1.2.2. Auteur de chansons et d'opéras

Boris Vian écrivait également les chansons. Leur nombre total exact n'est pas connu. On l'estime à 400 environ. Parfois, il était leur compositeur ainsi qu'interprète.

Il a collaboré avec plusieurs artistes, avec Henri Salvador par exemple dont l'œuvre commune comprenait les chansons comme *Blues du dentiste*, *Moi j' préfère la marche à pied*, *Je me souviens de vous*, *Faut rigoler* ou *Trompette d'occasion*.¹³ Boris Vian écrivait les paroles, Henri Salvador la musique et les a interprétées.

Il a créé les chansons comiques et burlesques dans le style de rock ou de rock and roll. « Boris Vian voyait dans le "rock" un nouveau genre de chanson comique, »¹⁴ dit Arnauld Noël dans *Les Vies parallèles de Boris Vian*.

Parmi les chansons les plus fameuses, nous pouvons citer *Le Déserteur* écrit en 1954, une chanson antimilitariste, qui était interdite en France jusqu'à 1962 à cause de ses paroles ouvertement contre la guerre et implicitement contre le gouvernement, comme dans cet extrait :

*« Monsieur le Président
Je ne veux pas la faire
Je ne suis pas sur terre
Pour tuer des pauvres gens
C'est pas pour vous fâcher
Il faut que je vous dise*

¹² *Ibid.*, p. 80.

¹³ *Ibid.*, p. 389–390.

¹⁴ *Ibid.*, p. 391.

*Ma décision est prise
Je m'en vais désertier. »¹⁵*

Boris Vian est aussi l'auteur de trois opéras : *Le Chevalier de neige*, *Fiesta* et *Arne Saknussem* ou *Une regrettable histoire*.¹⁶ Lui-même, il écrivait des livrets et il a collaboré avec les compositeurs qui ont créé la musique – Georges Delerue, Darius Milhaud et d'autres.

Le Chevalier de neige était écrit en 1953 et présenté pour la première fois au *Festival de dramatique de Caen*, en 1957 il était réalisé comme opéra. Il raconte une histoire d'amour de Lancelot, un héros des récits de chevalerie liés avec le roi Arthur et la Table ronde.

Fiesta, écrite en 1958, était au début créée comme un ballet mais après elle a été transformée en opéra. Il s'agit d'une histoire des villageois qui sauvent un naufragé mais pendant la fête de son secours ils se battent pour une fille et à la fin le corps du naufragé est versé de nouveau dans la mer.

La dernière, *Arne Saknussem*, est un opéra de chambre. En 1961, il était diffusé sur France 1 Paris-Inter.¹⁷

Un autre domaine, où se croisait son amour pour le jazz et sa passion pour la littérature, étaient ses activités de journaliste. Il écrivait pour *Opéra*, *Jazz-Hot* ou *Hot-Revue*, les revues du jazz, où il décrivait les spectacles des artistes venus en France.

¹⁵ VIAN, Boris: *Le Déserteur*. Dostupné z <https://www.le-parolier.net/paroles-vian-le-deserteur.html> [08.04.2019].

¹⁶ ARNAUD, Noël : *Les vies parallèles de Boris Vian* : nouvelle édition augmentée de nombreux textes inédits. Paris : Christian Bourgois éditeur, 1981, p. 425.

¹⁷ *Ibid.*, p. 425.

2. Éléments musicaux dans l'œuvre littéraire : Analyse

2.1. Vercoquin et le plancton

Le roman *Vercoquin et le plancton*, publié en 1946, décrit les « surprises-parties » que Vian organisait pendant sa vie pour ses amis et qui étaient très populaires. Dans ce livre plein de l'absurdité, de l'humour ainsi que du sarcasme et de la caricature, le rôle de la musique est effectivement indispensable et elle apparaît dans l'œuvre entière car les parties impliquent de la danse et la danse nécessite de la musique.

Déjà le nom de la première partie, « *Swing chez le Major* »¹⁸, désigne qu'il s'agira d'une œuvre pleine de la musique. A cause de son omniprésence, il est impossible de quantifier son apparition par les chiffres, elle est simplement partout. Néanmoins, nous pouvons classer la musique selon les contextes dans lesquels elle apparaît.

1) La musique lyrique crée l'impression d'une atmosphère intime

Voici un emploi « traditionnel » de la musique. Le chant d'un oiseau intensifie le moment romantique, intime, sous les arbres dans le jardin : « C'est dans cette atmosphère intime, au chant du coucou séculier, que, le matin même, Antioche Tambretambre, le bras droit du Major, avait installé le banc de bois d'arboise de vache peint en vert que l'on utilisait en ces sortes d'occasions. »¹⁹ Vian peut rassembler aux auteurs romantiques par ce motif du chant d'un oiseau dans la nature, cependant, il transforme tout de suite l'atmosphère qu'il venait de créer, car le banc mentionné était préparé pour le privé des couples qui venait à la surprise-party et implique donc plutôt l'intimité sensuelle que l'intimité romantique.

2) Le pick-up et les disques

Le pick-up est une source de la musique et il est donc une chose précieuse. Les gens sont fascinés par lui et par les disques. A une party sauvage, ils essaient de les protéger contre tout le monde comme un trésor : « À ce moment, le disque s'arrêta et Antioche se dirigea vers

¹⁸ VIAN, Boris : *Vercoquin et le Plancton*. Paris : Gallimard, 1947, p. 12.

¹⁹ *Ibid.*, p.13.

l'instrument pour écarter les gêneurs. Le pick-up était automatique et personne n'avait besoin de s'en approcher. Mais une certaine Janine assez dangereuse pour les disques était là, et Antioche voulait éviter toute complication. »²⁰

Mais le rôle du pick-up et encore plus important. Il sert également comme un indicateur de ce qui est en train de se passer. Il reflète le cours de la party et son atmosphère : « Le pick-up avait perdu son moteur et son bras. Il ne restait que l'interrupteur. »²¹ Ici, cela nous implique que la party a déjà atteint la pointe.

A la fin, quand tout est déjà mi-détruit et les gens partent pour un autre endroit, ils prennent juste ce qui est nécessaire pour s'amuser et continuer la party. Cela contient l'alcool, les disques et le pick-up bien-sûr : « Allons, messieurs, à l'ouvrage. Deux hommes pour le pick-up. Un pour les disques. Dix pour le champagne. »²²

3) Musique pour danser et les noms des chansons

Après le pick-up, cette catégorie est la plus nombreuse. A la party, on a besoin de la musique pour danser. Les noms des chansons ainsi que des auteurs sont imaginaires et souvent amusant ou absurdes. Parfois les noms des auteurs sont les caricatures des noms réels, ou les jeux de mots. Par exemple, sous le nom de *Guère Souigne*²³, nous pouvons reconnaître le compositeur fameux *Gershwin*, les *Crosse et Blackwell*²⁴ sont en fait une compagnie britannique qui produit de la nourriture. Parmi les noms des chansons absurdes nous pouvons citer *Until my green rabbit eats his soup like a gentleman*,²⁵ *Mushrooms in my red nostrils*²⁶ ou *Give me that bee in your trousers*.²⁷ Toutes les chansons sont en style du jazz ou plus particulièrement, du swing.

4) La musique liée avec l'excitation, la gradation, la sensualité

Parfois, la musique est décrite comme si elle était vivante et avait une forte influence sur ceux qui l'écoutent. Elle accompagne et participe à la formation d'une gradation : « L'atmosphère se prêtant particulièrement aux déchaînements de la cadence, les musiciens

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 81.

²² *Ibid.*, p. 206.

²³ *Ibid.*, p. 215.

²⁴ *Ibid.*, p. 66.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ *Ibid.*, p. 69.

²⁷ *Ibid.*, p. 43.

donnaient le meilleur d'eux-mêmes et arrivaient à peu près à jouer comme des nègres de trente-septième ordre. »²⁸ Les termes musicaux y correspondent au déroulement de la party : La cadence est située à la fin d'une œuvre musicale, ainsi que la party arrive vers la fin.

La musique accompagne l'augmentation de la folie (« les vertiges harmoniques du pick-up »²⁹) jusqu'à la sensualité ou le sens sexuel : « Les beuglements sournois du trombone donnaient aux ébats des danseurs un caractère quasi sexuel et paraissaient issir du gosier d'un taureau égrillard. »³⁰ La musique donc participe entièrement à la création de l'atmosphère selon les moments donnés de la party. Philippe Boggio dit que pour Vian, qui était paradoxalement très timide, la dance était déjà un prélude de l'acte sexuel.³¹

5) Emploi des termes musicaux

Vian utilise largement les termes musicaux dans les contextes divers. Il montre que ce sont les mots très familiers pour lui et il connaît bien leurs significations. Ils servent à :

a) Décrire la voix ou les sons

Vian décrit la voix musicalement au lieu de dire les choses simplement, ou plutôt ordinairement. Il montre qu'il peut tout mesurer dans le contexte artistique. Cette catégorie n'a rien à voir avec la party ou la danse. Il s'agit d'une façon d'écriture, d'emploi des métaphores. Baisser « la voix de plusieurs tons »³² est en même temps un moyen d'enrichir son style d'écrivain, mais aussi une hyperbole qui sert à la caricature : Quand on parle, on peut baisser la voix dans l'intensité, on peut baisser la voix aussi en ce qui concerne la hauteur, mais sûrement pas de plusieurs tons.

Il utilise même les noms des notes pour décrire la voix : « C'est vrai, s'écrièrent en chœur les trois autres. Léger faisait un sol, Emmanuel un mi et Levadoux un do dièze. »³³ De point de vue musical, selon les notes, il s'agit d'un accord diminué qui apporte avec soi toujours une suspense. Probablement, ce n'étaient pas donc juste des notes choisies par hasard, Vian savait très bien ce qu'il écrivait.

Dans un autre cas, il utilise le vocabulaire musical pour décrire le rythme des sons. Cela peut créer l'impression de la caricature, l'idée que « le ronflement caractéristique de la

²⁸ *Ibid.*, p. 214.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ *Ibid.*, p. 214.

³¹ Srov. BOGGIO, Philippe: *Boris Vian*. Přeložila Zuzana DLABALOVÁ. Praha: Paseka, 2004, p. 36.

³² VIAN, Boris : *Vercoquin et le Plancton*. Paris : Gallimard, 1947, p. 87.

³³ *Ibid.*, p. 132.

Kanibal-Super d'Antioche [était] trois longues, trois brèves et un point d'orgue en sol majeur »³⁴ est assez amusant car elle implique une action du ronflement rythmiquement précise et régulière, mécanique.

b) Décrire des actions non-musicales par les termes musicaux

Ce sont les cas quand Vian utilise les termes musicaux en tant qu'une métaphore pour décrire les actions qui ne sont pas liées avec de la musique. Il s'agit par exemple d'emploi des indications temporelles, qui sont traditionnellement liées avec les partitions, dans un autre contexte, comme : « Il fallait donc contre-attaquer, et presto. »³⁵

c) Décrire la musique avec les termes professionnels

Cette catégorie nous montre que Boris Vian était un bon musicien qui connaissait exactement les indications musicales. Il s'agit des noms des notes (« un si bémol grave d'une intensité sonore de neuf cents décibels »³⁶), des façons de jouer (« ses arpèges liminaires »³⁷), les éléments rythmiques et d'autres. Le premier, c'est bien sûr une grande hyperbole et caricature – une intensité de neuf cents décibels est une chose complètement absurde. Pour établir une comparaison, une explosion d'un obus tiré par un canon égale 132 décibels à peu près. En plus, cela soutient notre théorie prononcée dans le premier chapitre que l'amateurisme de l'orchestre de Claude Abadie en général ou de Boris Vian n'était pas un manque de professionnalisme ou ignorance de l'histoire musicale, des termes musicaux, des notes, mais un statut voulu indiquant une passion pour le jazz.

d) Les termes musicaux employés par hasard

Cette catégorie, pas trop nombreuse, contient les mentions liées avec de la musique qui sont employées par hasard, comme « avenue Mozart, »³⁸ ou les nonsenses et les choses assez absurdes, comme : « Le pêne se mit à jouer dans le sens voulu le grand air d'Aïda. »³⁹ Ces petits « hasards » soulignent encore l'omniprésence de la musique dans l'œuvre.

³⁴ *Ibid.*, p. 106.

³⁵ *Ibid.*, p. 166.

³⁶ *Ibid.*, p. 139.

³⁷ *Ibid.*, p. 23.

³⁸ *Ibid.*, p. 208.

³⁹ *Ibid.*, p. 208.

6) Chanter comme une activité habituelle pour s'amuser

L'action de chanter est présentée comme un amusement habituel (« Alors, dit-il, je vous propose, pour changer un peu, que chacun raconte quelques histoires... ou chante une chanson. »⁴⁰) ou automatique et peut-être inconsciente (« À ses côtés, Antioche fredonnait un blues. »⁴¹). La musique fait simplement une partie de la vie quotidienne.

7) Éducation musicale

Dans *Vercoquin et le plancton*, ce n'est qu'une seule fois quand la musique apparaît dans ce contexte-là. Il s'agit d'une fille qui est belle, intelligente, mais comme le point le plus important, c'est qu'elle sait jouer du piano d'une façon correcte : « Oui, et même encore mieux que ça, dit Antioche. C'est une fille qui a du doigté. »⁴² Cela peut montrer l'importance de l'éducation musicale, ou artistique en général, pour Vian. Néanmoins, lui-même, ses premières conversations avec Michelle Vian concernaient la littérature.

8) Pour décrire un personnage

Vian profite de la description musicale pour préciser le caractère d'un personnage. « Il était swing, »⁴³ cela simplement remplace une longue description, parce que d'après Vian, tout le monde doit pouvoir imaginer ce que cela veut dire.

Un autre cas, c'est une description par l'onomatopée. La désignation « Lhuttaire, le clarrinnettiste à vibratto, »⁴⁴ est de nouveau une caricature et un jeu de mots en même temps.

9) Musique comme moyen de transmettre une information

L'intensité de la musique, un rythme spécifique ou le timbre peuvent devenir un moyen de communiquer, de transmettre un signal. L'oncle de Zizanie pouvait « appeler, grâce à d'ingénieuses combinaisons de timbres et de fréquences de coups, toutes les dactylos de l'étage »⁴⁵. Ici nous ne pouvons pas vraiment parler de la musique, il s'agit plutôt des qualités

⁴⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁴¹ *Ibid.*, p. 230.

⁴² *Ibid.*, p. 57.

⁴³ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 127.

de la musique (le rythme, la longueur, le timbre, le volume) utilisées et transformées en usage pratique.

10) Absence de la musique

Ce point un peu singulier ne souligne pas la présence, mais l'absence de la musique. D'un côté, il s'agit de nouveau d'une caricature, mais de l'autre côté, cela illustre que l'absence de la musique est une chose anormale pour Vian. « Au trente et un de la rue Pradier, nul chant d'oiseau ne retentissait dans les lavabos, nul grillon ne fredonnait en sourdine *La femme du roulier*, nulle fleur ne déployait son éventail multicolore pour capturer l'imprudent chéchaquo ailé et le mackintosh lui-même avait replié sa queue en huit parties inégales, laissant pendre sa mâchoire inférieure jusqu'à terre tandis que de grosses larmes roulaient dans ses orbites caves. »⁴⁶ Voici la liste des choses assez absurdes et anormales dont l'absence de la musique fait partie.

11) L'orchestre de Claude Abadie avec les éléments (auto)biographiques. Description de la vie d'un musicien

En général, Vian utilise souvent les noms de ses amis réels, ou leurs personnages avec des noms inventés, dans ses œuvres. Ici, il emploie, à part des autres, tout l'orchestre de Claude Abadie qui vient jouer à la party. La personne de « Claude Abadie, basketteur et nageur sans vergogne et clarinettiste amateur, »⁴⁷ qui est « toujours au courant des moindres fausses notes, »⁴⁸ est caractérisé avec la précision biographique.

Vian décrit un fonctionnement normal d'un orchestre dans un bon ordre chronologique : au début, il faut que l'orchestre s'accorde (« Les gars, je crois qu'on peut jouer, maintenant, dit Claude. Accordez-vous. »⁴⁹), il décrit l'entrée de l'orchestre « applaudi par la foule immense de ses admirateurs »⁵⁰ ainsi que la suite de leur spectacle pendant toute la soirée.

Mais dans cette fiction surréaliste, il mélange les personnages réels avec ceux qui sont inventés, comme « Hyanipouletos, le guitariste de Claude, »⁵¹ ou les chansons qui selon

⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 213.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁵¹ *Ibid.*, p. 219.

ma recherche n'existent pas, ex. « *On est sur les roses* »⁵². Cependant, il est possible qu'il s'agisse de certains surnoms ou allusions que je n'ai pas trouvés.

Le dernier point de cette partie est la description de la vie d'un musicien. « René Vidal se remit à la copie de quelques partitions. Il jouait de la trompette harmonique dans l'orchestre de jazz amateur de Claude Abadie et cela prenait beaucoup de temps. »⁵³ Ces deux phrases courtes nous révèlent beaucoup sur la vie des musiciens. Être membre de l'orchestre, cela exige du temps et surtout de la passion. Pour un musicien dans l'orchestre amateur, il y a toujours des choses à faire.

12) Le piano comme une partie des meubles

A la fin, nous pouvons mentionner aussi un emploi extramusical de l'instrument musical le plus typique – le piano. Dans ce cas-là, il n'est pas considéré comme un instrument, mais comme une partie des meubles qu'il faut déplacer, sous lequel on peut mettre quelque chose, qui sert comme une décoration ou même comme une cachette, comme dans l'exemple suivant : « Ces derniers se répartissaient au petit bonheur dans les chambres, sur les lits, sur les divans, dans les armoires, sous les meubles, derrière les meubles, derrière les portes, sous le piano (il y en avait trois)... »⁵⁴ Le piano est donc une simple morceau d'équipement de l'appartement et ici il n'a rien à voir avec de la musique mais quand-même la rappelle.

⁵² *Ibid.*, p. 214.

⁵³ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 228.

2.2. Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürz

Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürz est une pièce de théâtre publiée en 1959. Cet ouvrage assez court avec l'action limitée au déménagement de plus en plus haut et la maltraitance de Schmürz, est assez modeste en ce qui concerne les pensées et bien sûr aussi de la musique et nous n'en parlerons donc que très brièvement ici. L'histoire est probablement inspirée par le déménagement dans les appartements de plus en plus petits de la mère et sœur de Boris Vian après la mort de Paul Vian à cause de leur situation financière. Dans cette histoire-là, par contre, la cause du déménagement de la famille, c'est du bruit indéfini qui cause de la peur.

Il n'y a que trois cas différents dans lesquels nous pouvons parler de la musique. Premièrement, c'est Zénobie qui rêve du passé, quand elle et ses parents habitaient encore les grands appartements en-dessous, où elle avait sa « chambre, un pick-up, des disques »⁵⁵, où il y avait plus de place et où elle avait un ami Xavier. Elle souhaiterait redescendre « jusque tout en bas, jusqu'à mon ancienne chambre, quand j'avais de la musique sur mon pick-up »⁵⁶, c'est-à-dire quand sa vie était encore normale. Maintenant, elle regrette le plus de ne plus avoir son « pick-up, ou même la radio... »⁵⁷. Ces répliques un peu minimalistes dévoilent que sa musique, son pick-up et ses disques sont des éléments indispensables pour se sentir bien dans sa propre chambre, « chez elle », ou même les composants de son identité. Ce n'est pas expressément la vie quotidienne normale qui la manque, c'est juste sa chambre et sa musique.

Deuxièmement, ce n'est qu'une petite note que « *le père feuillette un livre en fredonnant* »⁵⁸. Nous ne savons ni ce qu'il fredonnait, ni ce qu'il lisait, ni pourquoi mais le plus probablement, c'était à cause de l'ennui. Ou peut-être il voulait couvrir le silence lourd qui voilait sa famille, leur appartement et leur peur.

Finalement, il s'agit d'une petite rétrospective quand le père de Zénobie se rappelle le mariage avec sa femme, la mère de Zénobie. Il décrit la cérémonie et n'oublie pas de mentionner « les enfants de chœur »⁵⁹ qui y ont chanté.

En général, il paraît qu'il n'y a pas trop de musique dans cette œuvre-là. Mais il faut considérer qu'il s'agit d'un livre plutôt minimaliste et que la musique représente une valeur

⁵⁵ VIAN, Boris : *Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürz*. Paris : L'Arche, 2013, p. 17.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 44.

assez importante pour Zénobie, qui était la seule « normale » de la famille, et cela donc quand-même souligne encore son importance dans la vie de Zénobie, mais aussi de Vian.

2.3. Les Fourmis

Le recueil des 11 nouvelles, *Les Fourmis*, contient des nouvelles assez diverses. Quelques-unes sont morbides, les autres très surréalistes, la dernière entièrement artistique par exemple.

En général, la musique apparaît plus ou moins fréquemment dans toutes les dix nouvelles, mais dans la dernière (*Le Figurant*) qui raconte une histoire du théâtre, elle est omniprésente, un peu comme dans le *Vercoquin et le plancton*. Dans notre recherche musicale, nous analyserons donc ensemble les dix nouvelles et séparément *Le Figurant*.

A) Les dix nouvelles du recueil *Les Fourmis*

La musique n'est complètement absente dans aucune des nouvelles, bien qu'elle ne soit pas tellement commune comme dans les autres œuvres de Vian. Très souvent, nous trouvons les motifs musicaux dans les mêmes situations comme dans les livres que nous avons analysés avant. Particulièrement, il s'agit des contextes suivants :

1) Le piano comme une partie des meubles

Cette fois, nous allons commencer avec la situation quand un objet musical est employé dans un contexte non-musical. Le piano est de nouveau une partie d'appartement, et il sert comme une cachette pour les bouteilles d'alcool : « Toutes ses bouteilles étaient juste sous le piano. »⁶⁰

2) Activité musicale : Jouer du piano, siffler, chanter

Boris Vian décrit souvent des activités musicales des personnes qui ne sont pas des musiciens professionnels. Il parle d'un « capitaine qui était en train de jouer *Jada* »⁶¹ au piano, des policiers qui « balançaient gaiement leurs pèlerines bleues en sifflant une marche flique »⁶², de Raymond qui « se sentait envie de chanter »⁶³ ou du « Major qui fredonnait la neuvième symphonie, avec les chœurs »⁶⁴ et beaucoup d'autres. Il s'agit d'une activité simple pour

⁶⁰ VIAN, Boris : *Les Fourmis. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 16.

⁶¹ *Ibid.*, p. 16.

⁶² VIAN, Boris : *Les bon élèves. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 27.

⁶³ VIAN, Boris : *Le voyage à Khonostrov. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 48.

⁶⁴ VIAN, Boris : *L'oise bleue. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 159.

s'amuser, pour s'occuper ou qui exprime un sentiment. Major est un personnage inspiré par un ami de Boris, Jacques Loustalot, une personne réelle dont le surnom était également Major.

Parfois, on arrive dans les situations comiques grâce à la musique, comme ici : Voici Lune et Paton qui marchent dans la rue et qui sifflent « une marche flique »⁶⁵. Ils arrivent et « Lune poussa la grande porte du réfectoire et passa le premier. Paton attendit une minute pour finir la marche des fliques car il sifflait moins vite que Lune. »⁶⁶ Cette absurdité mais aussi priorité de la musique sur les autres actions normalement plus importantes, comme aller manger, est un moyen d'expression très typique pour Boris Vian.

3) La musique pour danser

Un contexte déjà classique est la présence de la musique pour danser. Dans les premières dix nouvelles du recueil *Les Fourmis*, nous n'en trouverons pas tellement beaucoup comme dans le *Vercoquin et le plancton* ou *Le Figurant*, cependant, elle y est présente. Il y a une radio ou aussi un orchestre qui joue pour danser. On y trouve aussi un nom de chanson intéressant, « *Chattanooga* »⁶⁷, ce qui pourrait être une chanson *Chattanooga Choo Choo* de Glenn Miller, tromboniste américaine, dans le style du jazz. Ici donc les noms ne sont pas inventés et surréalistes, comme dans l'œuvre précédent.

4) Un musicien avec son instrument de musique, la dépression de ne pas pouvoir jouer

Une attention particulière est consacrée au personnage d'un musicien ainsi qu'à son instrument musical, concrètement dans la nouvelle *L'écrivisse*. Un certain Jacques Théjardin qui est un joueur du « flûtiau bourru »⁶⁸ est tombé malade à cause d'un spectacle joué dans un couloir avec un courant de l'air froid.

Le flûtiau bourru est personnifié et joue un rôle d'un deuxième personnage principal. Il « exige de ses adeptes une volonté terrifiante »⁶⁹ pour en jouer. C'est aussi un objet d'amour, du désir, et Jacques est plus « tourmenté par l'idée qu'il ne pourrait faire des exercices de flûtiau comme d'habitude »⁷⁰ à cause de sa maladie qu'effrayé de la mort.

⁶⁵ VIAN, Boris : *Les bon élèves. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 27.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁷ VIAN, Boris : *Les Fourmis. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 21.

⁶⁸ VIAN, Boris : *L'écrivisse. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 53.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 54.

Jouer de son flûtiau bourru, c'est une activité déjà automatique et habituelle. Quand il a quelques minutes de repos, « pour s'occuper, il travaillait un peu le flûtiau, »⁷¹ et la première chose qu'il veut faire après sa maladie, c'est aussi jouer du flûtiau.

Boris Vian travaille aussi avec un jeu de mots, quand Jacques explique qu'il veut jouer dans une salle normale et pas dans un couloir. Il dit : « Après tout, la musique de chambrà, c'est de la musique de chambre. »⁷² D'un côté, c'est un constat du sens littéraire, mais de l'autre côté montre aussi la dignité et la valeur de la musique qui doit être exécutée dans un endroit adéquat. En plus, c'est de nouveau une déformation du mot, parce que l'expression originale qui vient de l'italien, c'est *musica da camera* ce qui Vian a changé en *la musique de chambrà* alors que cette expression n'existe pas.

5) Musique liée avec une atmosphère ou une émotion particulière

La musique est aussi connectée avec des situations concrètes, avec des émotions, une atmosphère ou éventuellement, avec une occasion spécifique. Dans cette œuvre, il s'agit le plus souvent des émotions négatives.

« Les accents noirâtres de la *Deep South Suite* m'eurent bientôt plongé dans ma léthargie favorite, »⁷³ dit le personnage principal de la nouvelle *Le Plombier*. La *Deep South Suite* est aussi un nom réel, il s'agit probablement d'un album du jazz de Duke Ellington qui était une vedette absolument adorée par Boris Vian et qu'il a personnellement rencontré en été 1948. La musique a le pouvoir de créer une atmosphère, de laisser fuir de la réalité et s'échapper dans un autre monde.

Encore plus noir qu'une léthargie, c'est l'exemple suivant de la nouvelle *Les poissons morts* où la musique accompagne le suicide de « l'assistant ». Premièrement, la corde d'acier est l'instrument de sa mort. Implicitement, il est bien possible qu'il pourrait s'agir d'une corde du violon, du violoncelle ou d'un autre instrument, parce que juste quelques instants avant sa mort, l'assistant a produit « une note triste »⁷⁴ de cette corde. Finalement, pendant marcher vers le fil d'acier, « il avait les yeux fermés et sifflait un air tendre »⁷⁵. La musique donc accompagne pas seulement sa vie triste, mais aussi ses derniers moments.

⁷¹ *Ibid.*, p. 61.

⁷² *Ibid.*, p. 60.

⁷³ VIAN, Boris : *Le plombier. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 69.

⁷⁴ VIAN, Boris : *Les poissons morts. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 115.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 115.

Le dernier point, encore plus pessimiste, est la musique liée avec les funérailles. On peut lire de « la marche funèbre de Chopin, jouée par les cloches des églises »⁷⁶ qui sonnent à l'occasion de la mort du chat noir.

Il y a aussi un « *Chant des Ancêtres* »⁷⁷ pendant les funérailles dans *La route déserte*. Les « paroles mélodieuses »⁷⁸ de ce chant imitent une langue ancienne païenne, mais elles sont probablement inventées par l'auteur.

6) Description de la parole ou des sons par la musique

Comme nous l'avons vu déjà dans la première œuvre analysée, Vian emploie aussi dans ce livre-là les termes musicaux pour décrire la parole, la voix ou les sons.

Cela concerne de nouveau les rythmes (« ses genoux craquaient en triolets brefs et secs »⁷⁹), la hauteur de la voix identifiée par les notes (« la phrase mélodieuse en ré bémol accéléré »⁸⁰), l'identification d'un grand groupe des personnes par les termes employés traditionnellement dans la musique (« le concert des voix apitoyées »⁸¹) ou les accords (« les deux autres firent chorus et cela se termina sur un accord de quinte augmentée »⁸² ou « la fin de l'alerte imposa sur la nuit son accord dissonant »⁸³). Ce qui est plus ou moins attendu, tous les accords utilisés par Vian sont dissonants et par conséquent amènent une suspense.

Le rapport entre la musique et les sons (resp. la parole) est celui de la métaphore, dans certains cas de l'absurdité (il n'est pas trop probable que quelqu'un dise toute la phrase en « ré bémol »⁸⁴). En tout cas, Boris Vian démontre sa passion pour la musique et sa place dans sa vie ainsi que dans sa parole et son œuvre.

7) Musique pendant une activité ou comme un bruit de fond

Comme dans notre vie quotidienne presque soixante-dix ans après l'apparition des *Fourmis*, la musique est présente comme un « accompagnement » de la réalité, d'une activité, comme un bruit du fond.

⁷⁶ VIAN, Boris : *Blues pour un chat noir. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 133.

⁷⁷ VIAN, Boris : *La route déserte. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 90.

⁷⁸ VIAN, Boris : *Les poissons morts. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 105.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁸¹ VIAN, Boris : *Blues pour un chat noir. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 123.

⁸² VIAN, Boris : *La route déserte. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 89.

⁸³ VIAN, Boris : *Le brouillard. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 148.

⁸⁴ VIAN, Boris : *Les poissons morts. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 109.

Par exemple, les policiers font des exercices « au son d'un violon »⁸⁵. Aujourd'hui, c'est absolument normal et courant d'écouter de la musique pendant les exercices physiques. Peut-être c'était courant aussi à l'époque il y a soixante-dix ans, peut-être c'était l'imagination et la passion pour la musique de Boris Vian, qui l'a poussé à employer la musique dans ce contexte-là.

Pareillement, la musique dans les publicités, dans la radio, dans la télévision, dans les supermarchés, dans les rues, est omniprésente de nos jours et crée un bruit qui est déjà mi-inconscient. Vian décrit à peu près la même chose. « On n'entendait que très faiblement le bruit des radios et, de quelque part, l'appel, modulé sur cinq notes, du brouillage de la B.B.C. »⁸⁶ En montrant cette présence de la musique normalement cachée, Vian nous fait aussi réfléchir de son importance et influence.

B) *Le Figurant*

La nouvelle *Le Figurant* raconte une histoire de filmage et d'un homme qui reçoit le rôle de figurant pour la première fois dans sa vie. Étant dans un environnement artistique, il est bien sûr entouré par de la musique et de la danse. Lui-même, il adore son rôle, il est fasciné par l'entourage des artistes. Mais tous les autres, ils n'aiment pas ce travail de figurant et incontestablement, la priorité est donnée à la musique et aux musiciens dont notre figurant veut devenir un à la fin.

Comme avant, nous essayerons de catégoriser les contextes dans lesquels la musique apparaît dans cette nouvelle-là.

1) Instrument de la musique

Vian place souvent l'instrument musical au centre d'attention du lecteur. Par cela, il souligne le grand rôle de la musique dans sa vie, mais aussi la musique devient une chose complètement naturelle et habituelle. La plupart des auteurs probablement raconterait que les gens étaient rassemblés autour d'une table, d'un arbre ou d'une image dans une galerie, par exemple. Seulement chez Vian, « trois garçons attendaient près d'une contrebasse »⁸⁷. L'instrument de musique est donc un symbole, une chose qui représente la musique – ce qui est en commun pour tout le monde.

⁸⁵ VIAN, Boris : *Les bon élèves. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 27.

⁸⁶ VIAN, Boris : *Le brouillard. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 146.

⁸⁷ VIAN, Boris : *Le Figurant. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 170.

Quant aux instruments musicaux, Vian crée une personnification comique. Il s'agit d'un trombone qui essaie de s'échapper pendant toute la nouvelle. Tout au début à la gare, le figurant descend du train et « comme il allait dépasser le groupe, un trombone réussit à s'échapper et fila le long des murs carrelés de blanc, en ondulant à toute vitesse »⁸⁸. Plus tard, pendant le filmage, il y a un moment de confusion, et « le trombone, sans surveillance, en profita pour filer une seconde fois »⁸⁹. Cet élément humoristique anime l'histoire et donne un caractère et une volonté aux instruments musicaux.

Un autre moment comique, c'est quand le figurant rencontre de nouveau le groupe des trois musiciens, « eux manifestèrent aussi leur mémoire en lui assenant, manière de plaisanterie, chacun un coup de l'instrument qu'il portait et par chance le pianiste avait des mains vides »⁹⁰. L'instrument est un objet d'un jeu, de plaisanterie. Bien sûr les pianistes n'amènent que très rarement leur instrument avec eux, néanmoins, cette idée est très amusante.

2) Jouer juste pour le plaisir pendant les pauses

Pour un vrai musicien, jouer n'est pas le travail, mais le plaisir et une partie de son être. Les musiciens chez Vian sont vraiment passionnés de leur métier et même pendant les pauses, ils jouent presque toujours pour s'amuser ou juste pour s'occuper.

Une jam session est très populaire parmi les musiciens du jazz, il s'agit d'une improvisation plus ou moins organisée. Ici, c'est présenté comme une activité sociale et amusante : « Les musiciens s'occupaient de leur mieux. Doddy faisait à Muriel des confidences sur son remarquable arrière-train, Vernon et les autres jamsessionnaient derrière le décor, parmi les toiles et les plâtras. »⁹¹

Dans *Le Figurant*, c'est surtout la fameuse loge 18 qui commence toujours à jouer pendant toutes les pauses qu'ils ont. Très souvent nous lisons sur leur activité musicale, par exemple : « De la loge 18 s'éleva une rumeur pointue, tout d'abord incertaine, mais elle s'affirma peu à peu, en laquelle on pouvait reconnaître *Rosetta* pour peu que l'on comprît quelque chose à la musique négro-judéo-américaine. »⁹² *La musique négro-judéo-américaine*, c'est comment le jazz était appelé pendant la Grande guerre par le régime de Vichy, le jazz était

⁸⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 170.

⁹¹ *Ibid.*, p. 216.

⁹² *Ibid.*, p. 176.

proclamé mauvais avec une mauvaise influence sur les jeunes. Le gouvernement allemand n'était pas contre le jazz mais exigeait la traduction des titres américains en français.⁹³

Ce n'est pas seulement la musique pour le plaisir, mais comme les vrais musiciens, qui n'ont jamais assez de temps, ils « s'essayaient à quelques notes difficiles »⁹⁴, ils profitent donc du temps pour apprendre bien leurs partitions. Tous ces traits sont les habitudes internes qui ne peuvent être connues qu'aux musiciens qui en ont expérience, nous pouvons les considérer donc comme des traits autobiographiques de la vie musicale de Boris Vian.

3) Discussions sur le jazz

Être un amateur du jazz, ce n'est pas seulement d'en jouer, mais aussi d'en discuter et de connaître ses propriétés, sa structure, son caractère. Les musiciens discutent sur le jazz et instruisent aussi le figurant qui veut choisir un instrument de musique duquel il voudrait apprendre à jouer : « Le violon, pour le jazz, ce n'est pas ça... trop difficile à jouer juste ; et puis cela manque de puissance. »⁹⁵

4) Priorité de la musique

Dans *Le Figurant*, il y a une dominance de la musique sur les autres domaines d'art ou sur les autres métiers, très marquante. La musique est présentée comme un vrai art, surtout en comparaison avec la figuration. Le figurant est très content d'obtenir ce métier, mais quand il partage sa joie avec des autres, il est toujours dissuadé et découragé par les artistes : « Moi, je suis chanteur, et tout de même, quand on a eu un premier prix au Conservatoire de Soissons, on ne peut pas se considérer comme un simple artiste de complément. »⁹⁶

Par conséquent, le figurant est de plus en plus attiré par les musiciens et plusieurs fois il « se rapprocha des musiciens et tenta timidement de s'intégrer à leur groupe »⁹⁷, parce qu'« avec les musiciens, il se sentait en confiance »⁹⁸.

Nous pouvons suivre son développement psychologique : Au début il est content de devenir un figurant, après, quand il voit la réalité, il souhaite devenir un musicien : « Vous êtes figurant ? dit le trompettiste. – J'aimerais mieux être musicien, dit poliment le figurant. »⁹⁹

⁹³ Srov. BOGGIO Philippe : *Boris Vian*. Přeložila Zuzana DLABALOVÁ. Praha : Paseka, 2004, p. 38.

⁹⁴ VIAN, Boris : *Le Figurant. Les Fourmis*. Paris : Pauvert, 2018, p. 185.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 196.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 183

Il change trois fois au moins l'instrument choisi duquel il voudrait apprendre à jouer, mais quand il était demandé s'il était figurant, « il avait honte de nouveau, mais décida d'apprendre la guitare, ce qui le ragaillardit »¹⁰⁰. Il devient d'accord que d'être figurant, « on ne peut pas se contenter de cela, il faut faire autre chose »¹⁰¹.

Finalement, il décide vraiment de devenir un musicien et, en plus, il est capable de se sacrifier pour y arriver : « Il rentra chez lui, mangea un morceau de pain avec deux sucres, but de l'eau du robinet, compta sa fortune et calcula combien de jours il faudrait manger du pain et du sucre pour s'acheter une clarinette. »¹⁰² Cela peut être une parodie, mais aussi une manifestation désignant que la vie musicienne n'est pas toujours facile.

5) Dépréciation de l'art – playback

Le contraire de ce que nous venons de voir, c'est une tricherie et tromperie liées avec de la musique, ce qui la dévalorise complètement. Il s'agit surtout d'une situation avec le playback et le rabaissement de la musique. « Il m'a dit qu'on n'avait pas à jouer. Les airs sont déjà enregistrés, et on tourne avec un playback, »¹⁰³ dit un musicien à l'autre. Ce théâtre avec la musique prétendue crée l'impression de l'incapacité des musiciens. « C'est ça... A aucun moment vous n'aurez l'air d'un de ces orchestres minables qui ne peuvent pas jouer swing... d'autant que le playback est enregistré par d'excellents musiciens. »¹⁰⁴

Néanmoins, la bonne musique reste donc une valeur intouchable dont il faut garder la qualité.

6) Musique pour accompagner la danse, pendant le filmage

Comme nous l'avons vu dans les œuvres précédentes, la musique est étroitement liée avec les autres domaines d'art, que ça soit la danse ou le filmage. Dans *Le Figurant* nous le trouvons en grande quantité.

Le filmage commence, naturellement, toujours par l'ordre « Musique ! »¹⁰⁵ et finit par « Stop ! »¹⁰⁶ aux musiciens. Ce Stop ! est accompagné par une métaphore surréaliste : « La musique s'arrêta net et la phrase entamée retomba par terre avec un flap !... de viande

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 194.

¹⁰² *Ibid.*, p. 202.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 183.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 187.

faisandée. »¹⁰⁷ Il s'agit donc aussi de la personnification de la phrase musicale qui a besoin d'être achevée, finie, c'est une chose vivante, qui ne peut pas être arrêté et coupée dans un seul moment au milieu.

Pendant tout le filmage, l'orchestre joue constamment « pour faire danser »¹⁰⁸, ils jouent des différentes chansons (*Rien que nous deux*¹⁰⁹, *On the sunny side of the street*¹¹⁰ – chanson de Louis Armstrong, *Let me dream*¹¹¹ – peut-être une allusion à *Don't let me dream* de Stan Kenton, *I didn't know about you*¹¹² – chanson du jazz de Duke Ellington, et d'autres).

7) Traits autobiographiques : expérience de musicien

Les traits autobiographiques étaient déjà plus ou moins présents dans quelques catégories passées, mais ici voilà des exemples les plus marquants qui sont directement liés avec l'expérience musicale de Vian.

« Jouer avec douceur un air assez aigu à la trompette, demande un certain effort, » explique le chef d'orchestre. Vian comme trompettiste le connaissait très bien. Jouer une note aigue avec douceur est en général difficile à n'importe quel instrument, mais aux cuivres, et à la trompette en particulière, c'est une des choses les plus difficiles au niveau de la couleur.

Il s'agit aussi de décrire un peu le fonctionnement de l'orchestre, le salaire, la recherche des musiciens et leurs conditions dans l'orchestre. « Vous comprenez, on nous a dit deux jours. Cela en fait déjà trois et lundi cela en fera quatre... »¹¹³ Cette situation est la même dans l'œuvre littéraire du 20^{ème} siècle ainsi qu'aujourd'hui – les musiciens ne sont jamais sûrs en avance de leurs horaires de travail, des jours libres, des vacances.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 186.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 193.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 194.

¹¹² *Ibid.*, p. 194.

¹¹³ *Ibid.*, p. 212.

8) Décrire en termes musicaux

Vian décrit de nouveau la voix musicalement, par les notes : « Ils se regardèrent et après avoir ri comme il convient, en fa dièse majeur »¹¹⁴, c'est déjà la figure de style typique pour lui. Pareillement, « la température montait de tierce en tierce »¹¹⁵ évoque un rapport entre la mélodie et, dans ce cas-là, la température à l'intérieur de la loge. Par une métaphore, cela peut symboliser la passion de plus en plus intensive et les musiciens peuvent physiquement se réchauffer par cette performance affectionnée de la musique.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 186.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 186.

2.4. L'Herbe rouge

L'Herbe rouge, un roman qui décrit la psychanalyse, était publié en 1950. Il s'agit d'une œuvre qui raconte l'histoire de deux hommes qui essaient de résoudre leurs problèmes psychologiques et deux femmes qui deviennent autonomes, qui arrivent à maîtriser leur propre vie sans l'influence des hommes. Cette histoire en général assez triste est souvent accompagnée par la musique, cachée sous les formes différentes :

1) Dire musicalement ce qui n'est pas à priori musical

Vian utilise, comme dans les œuvres précédentes déjà, le vocabulaire lié avec de la musique pour décrire les faits qui ne sont pas musicaux. Il dit par exemple « en sourdine »¹¹⁶ au lieu de dire silencieusement, Saphir et Wolf « répondirent en canon perfectionné »¹¹⁷ au lieu de l'un après l'autre, le sénateur Dupont est « très occupé à hoqueter en cadence »¹¹⁸ au lieu de régulièrement, les pieds de Wolf et de Folavril « faisaient de petites notes aiguës »¹¹⁹ pendant marcher. Toutes ces métaphores nous amènent dans l'environnement artistique où la musique a une place spéciale et apparaît un peu partout.

La musique accompagne, ou même en est un résultat, des jeux de mot : « On disait ja, ja, jamais parce qu'à notre idée ça devrait quasiflûtement pouvouyoir fayère une cheranceron. »¹²⁰ Cette phrase joue avec les sons des mots et avec les syllabes, et un certain rythme avec la mélodicité des phrases peut *quasiment pouvoir faire une chanson*. Une référence à la flûte, un instrument du vent, pourrait faire référence aussi au jazz.

2) Chanter comme une activité

Chanter est une activité aux plusieurs sens. Folavril et Lazuli cherchent une chose à faire, donc elle lui demande : « Oh ! pas d'histoires, alors, dit Folavril, tu préfères me chanter des chansons ? »¹²¹ Cela sert donc, pareillement comme raconter des histoires, à l'amusement, à passer du temps. Également, « une marchande longue, brune et déliée, [...] chantonnait une

¹¹⁶ VIAN, Boris : *L'Herbe Rouge*. Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2010, p. 13.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹²¹ *Ibid.*, p. 48.

valse lente, »¹²² peut-être aussi juste pour passer du temps pendant la journée d'attente des clients, peut-être pour captiver leur attention et les attacher chez son kiosque.

La musique est aussi capable de créer l'atmosphère appropriée : « [Wolf] fredonnait, pour corser l'intérêt de l'action, un air tout plein de sentiment. »¹²³ Elle est donc liée avec les émotions, les sentiments et n'est pas un seul amusement, mais quelque chose intouchable, même spirituel.

3) Musique à la fête

Une fête se tient un jour pour célébrer l'achèvement de la machine par Wolf. Comme chaque cérémonie, elle est accompagnée par de la musique. Ce qui est évident, c'est que la musique est ici un élément plutôt négatif que positive parce qu'elle n'est pas jouée par les professionnels et c'est plutôt du bruit que de la musique. Toute la fête ressemble à un grand cirque sans goût et Wolf est content quand elle soit finie.

La musique est dégradée en bruit et elle est décrite assez négativement. Voici la description du début du défilé suivie par l'hymne sur Monsieur le Maire :

« Derrière le mur du Carré, il y eut un vague bruit de musique, des éclats de biniou cuivré et de gros chocs sourds de caisse à peaux ; puis un pan de briques s'abattit sous la pression du défonce-murs municipal, piloté par un huissier barbu en habit noir et chaîne d'or. Par la brèche, entrèrent les premiers représentants de la foule, qui s'alignèrent, avec respect, des deux côtés. La musique parut, bouffante et résonnante, Touff, Touff et Tzinn. Les choristes allaient glapir dès qu'ils seraient à portée de voix. Un tambour-major peint en vert marchait le premier, agitant une canepetière dont il visait le soleil sans espoir. Il fit un grand signe, suivi d'un double saut périlleux, et les choristes attaquèrent l'hymne :

*C'est Monsieur le Maire,
Touff, Touff et Tzinn !
De cette belle ville,
Touff, Touff et Tzinn !
Qu'est venu vous voir
Touff, Touff et Tzinn !
Pour vous demander,*

¹²² *Ibid.*, p. 89.

¹²³ *Ibid.*, p. 26.

Touff, Touff et Tzinn !
Si vous vous proposez
Touff, Touff et Tzinn !
De bientôt lui payer
Touff, Touff et Tzinn !
Tous vos vieux impôts.
Touff et Touff, Tzinn et Tzinn et Ticoticoto. »¹²⁴

L'hymne a le caractère monotone et rythmique. En plus avec les paroles qui ne concernent que l'argent et l'impôt, c'est une caricature au lieu d'un vrai hymne. Vian crée une parodie sarcastique des gens qui sont stupides, de l'incompréhension de la majorité pour un individu, un génie peut-être.

L'hymne est critiqué même par les gens, « mais on ne pouvait empêcher la fanfare de jouer le seul air qu'elle connût »¹²⁵. C'est une nouvelle dégradation. La musique est jouée par les gens qui ne sont pas en fait les musiciens. Il s'agit de faire le plus de bruit possible, de faire une fête bien que personne ne sache ce qu'on fête, de faire ce que l'on a toujours fait. Il y a aussi beaucoup d'éléments surréalistes, comme « un chœur de bébés [qui] scandait une vieille chanson à boire »¹²⁶. Du comique, du grotesque et de l'absurde sont tellement communs que personne n'en est surpris.

Du grotesque est intensifié par le fait que même l'organisateur principal de la fête, c'est-à-dire le Marie du village, n'arrive pas à écouter cette « musique », il tient « son cornet acoustique dans lequel il s'efforçait d'enfoncer une chaussette pour ne pas entendre ce vacarme affreux »¹²⁷. C'est donc aussi une caricature des événements spéciaux auxquelles tout le monde participe mais personne n'y est vraiment intéressé, ou même ne sait de quoi il s'agit. Ici, l'absurde touche la pointe pendant le discours du Maire qui dit : « Et comme je ne peux pas vous en dire plus long car, personnellement, selon l'usage, je ne sais absolument point de quoi c'est que c'est qu'il s'agit, rapport que je suis un officiel, je passe la parole à la fanfare qui va exécuter un morceau de son répertoire. »¹²⁸

Après la fanfare d'entrée, tout le monde était « à moitié assourdi »¹²⁹, « se tenant les oreilles à deux mains »¹³⁰, tandis que maintenant la musique devient la vraie musique par

¹²⁴ *Ibid.*, p. 51–52.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 54.

une suite d'hasards absurdes : « En souplesse, le tambour-major réalisa un coup de pied à la lune, avec demi-tonneau arrière et, à la seconde précise où il toucha le sol, le tuba lâcha une grosse note d'ouverture qui se mit à voltiger gracieusement. Et puis les musiciens se faufilèrent dans les intervalles et on reconnut l'air de tradition. »¹³¹ Subitement, la musique regagne son élégance, son pouvoir, son goût. On peut donc avoir l'impression que la musique est quelque chose qui a sa propre volonté, elle ne peut pas être captivée, elle s'échappe jusqu'au moment quand elle veut être bien jouée.

4) Parler directement de la musique

La musique est placée entre les valeurs existentielles dans quelques discours. « Tout ce qui n'est ni une couleur, ni un parfum, ni une musique, dit-il en comptant sur ses doigts, c'est de l'enfantillage, »¹³² dit Wolf. Ce sont les qualités indispensables de la vraie vie pour Wolf et il se peut que pour Vian aussi. C'est tout ce qui a une valeur : ce que l'on peut voir, ce que l'on peut sentir, ce que l'on peut entendre.

Quand Wolf discute avec monsieur Brul sur l'éducation, il lui propose une carrière artistique : « On peut faire autre chose [...]. La musique. Le dessin. »¹³³ Il met un métier artistique sur le même niveau avec les autres professions. Quelqu'un a le talent pour devenir le médecin, l'autre le policier, le peintre ou le musicien. Ce classement automatique de la carrière musicienne à côté d'autres professions est aussi partiellement une approche innovative, parce que beaucoup de gens ne voient pas même de nos jours les artistes comme les gens aux métiers normaux et ordinaires.

5) Personnification de la musique

La musique reçoit l'autonomie et l'indépendance par la personnification quand elle devient le faiseur de l'action. Elle est donc de nouveau quelque chose qui ne peut pas être captivé : « La musique vous nouait les six dernières vertèbres, très douce et sulfureuse. »¹³⁴ Cette métaphore est en rapport avec le surréalisme. Ce qui est intéressant chez les motifs surréalistes, c'est que les personnages des livres n'en sont jamais étonnés.

¹³¹ *Ibid.*, p. 56.

¹³² *Ibid.*, p. 82.

¹³³ *Ibid.*, p. 122.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 88.

6) Le nègre chantant

Un autre sujet qui est lié avec de la musique apparaît dans ce livre. Il s'agit d'un « nègre chantant » dont Wolf et Lazuli vont voir le spectacle assez original – il dance et chante dans un tunnel. Avec ce spectacle très réussi Vian montre sa passion pour le jazz traditionnel américain performé par les gens noirs avec toute son énergie et caractère cru : « Il ne se trompait pas une fois et à chaque instant, il inventait de nouveaux rythmes avec le tapotis de ses pieds. »¹³⁵ Il n'est pas seulement un objet de divertissement, mais aussi un artiste admiré et apprécié par Wolf et Lazuli. Les grands musiciens dont le style Vian admirait étaient par exemple George Lewis, Louis Armstrong ou Joe Oliver¹³⁶ et c'étaient peut-être eux qui l'ont inspiré à la création du personnage du nègre chantant.

7) La musique et la religion

La musique apparaît aussi en rapport avec de la religion. Mais dans ce cas-là elle a un rôle plutôt négatif de nouveau. Elle participe au faux éclat de l'église : « C'est trop gratuit. Simagrées, chansonnettes, jolis costumes... le catholicisme et le music-hall, c'est du pareil au même. »¹³⁷

Il s'agit peut-être de la musique qui cause des émotions et des sentiments religieux, peut-être juste du théâtre, d'une comédie. Mais quand-même c'est important d'avoir quelque rituel dans la vie. « Le music-hall, c'est très important aussi, »¹³⁸ défend le prêtre la religion même de point de vue de Wolf. Il compare la fonction de l'église avec celle du music-hall. Une place où nous pouvons sentir une atmosphère immatérielle, spirituelle, sacrée, surnaturelle.

Tout s'explique encore ensuite :

« Et puis, on avait appris des cantiques. La chapelle retentissait d'Agneaux si doux, de gloire, d'espérance et de soutien !..., et Wolf s'étonnait maintenant de voir à quel point tous ces mots d'amour et d'adoration pouvaient rester dénués de signification, se limiter à leur fonction sonore dans la bouche des enfants qui l'entouraient, comme dans la sienne même. »¹³⁹

Si Wolf n'accorde aux cantiques religieux qu'une fonction sonore mais qui ne sont pas douées du sens, il dit que tous les sentiments provoqués par ces cantiques sont uniquement le résultat de la musique elle-même.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹³⁶ Srov. BOGGIO, Philippe: *Boris Vian*. Přeložila Zuzana DLABALOVÁ. Praha: Paseka, 2004, p. 44.

¹³⁷ VIAN, Boris : *L'Herbe Rouge*. Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2010, p. 115.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 119.

8) La musique et les problèmes mentaux

Ensuite, la musique apparaît dans le contexte d'un individu qui a des problèmes psychiques ou mentaux. Il s'agit par exemple du « sénateur » qui a atteint le rêve de sa vie et ensuite il devient débile parce qu'il est déjà content et il n'a aucune autre motivation pour faire un effort.

Cette simplicité de son âme, cet abêtissement, est accompagné par l'augmentation de l'activité musicale. Sénateur fait d'effort pour dire ou faire une chose et après cet effort il « chantait des bribes de chansons inarticulées »¹⁴⁰ ou « se remit à sa musique atroce »¹⁴¹. Sa musique n'est pas donc évidemment de bonne qualité mais c'est une expression très naturelle et facile de ses émotions.

Finalement, « il a l'air content, dit Wolf. Il chante, »¹⁴² juge Wolf la situation. Il est devenu stupide, il a perdu la capacité de parler, mais peut-être il est plus content comme ça. Il chante, donc il exprime sa bonne humeur.

9) En recherche des valeurs

A la fin, Wolf exprime sa déception de la vie. Il arrive à chercher plus que « le plouk, la machine, les Amoureuses, le travail, la musique, la vie, les autres gens. »¹⁴³ Tout cela ne lui suffit pas, « c'est pas possible que ça ne soit que ça, »¹⁴⁴ dit-il. Il a donc remis en question toute la vie, toutes les valeurs. Tout ce qui avait rempli sa vie avant ne lui suffit plus, même pas la musique. Le lecteur ne saura pas ce qui est plus précieux, ce qui donne plus de sens que cela qui était mentionné.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 132.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁴² *Ibid.*, p. 132.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 145.

2.5. L'Arrache-Cœur

L'Arrache-Cœur est une des œuvres les plus cruelles de Boris Vian, beaucoup plus cruelle que les œuvres analysées précédemment. En rapport avec cette atrocité, même brutalité, ironie et sarcasme, il n'y a pas trop de place pour des arts, seulement pour marquer le contraste ou exprimer la tristesse, la mélancolie.

Nous allons voir les cas singuliers plus en détail :

1) Expression de la joie

La musique est un moyen d'exprimer de la joie. Dans *L'Arrache Cœur*, c'est souvent lié avec le sarcasme et humour noir. « Une petite fille sortit en chantant. Elle portait un broc émaillé aussi grand qu'elle. Au retour, elle ne chanterait plus. »¹⁴⁵ Ces trois phrases décrivent le travail des enfants dans le village qui ne sont pas bien sûr physiquement capables d'accomplir les tâches de travail tellement dures et de petit à petit, ils deviennent faibles, fatigués et finalement meurent.

Cet extrait peut également faire une référence à une motivation pour commencer une nouvelle chose. Au début, on est motivé, plein de joie, « on chante », mais après cela coute trop d'effort et on tombe dans les stéréotypes quotidiens.

La joie est un élément incompréhensible qui n'a pas beaucoup de sens ici, ou le sens est caché, ou il s'agit de la joie morbide ou dans les situations dans lesquelles le lecteur ne l'attend pas : « Il faisait un temps triste et insaisissable, sans soleil mais sans risque de pluie. Le forgeron se mit à siffler joyeusement. »¹⁴⁶ Cette connexion du mauvais temps et du sifflement joyeux participe à l'incompréhension et le sentiment étrange aux personnages de ce livre.

2) Chant pour l'éclat de l'église

Dans le village de cette histoire un prêtre vit qui proclame que Jésus est le Dieu du luxe. Il emploie la force de la musique (les cantiques, le chœur des enfants) pour en persuader

¹⁴⁵ VIAN, Boris : *L'Arrache-Cœur*. Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2010, p. 45.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 279.

les habitants du village. Voici une chanson chantée par le chœur des enfants qui était écrite par ce prêtre :

*« L'aubépine, c'est une fleur
La graisse, c'est du gras
La m..., c'est du bonheur
Jésus, c'est mieux que tout ça.
L'herbe, c'est pour les bêtes
La viande, c'est pour papa
Les cheveux, c'est pour la tête
Jésus, c'est mieux que tout ça.
Jésus, c'est du rabiuxe
Jésus, c'est en pluxe
Jésus, c'est du luxe... »¹⁴⁷*

Cette chanson, écrite comme poème en vers en rimes croisées, sert à la propagande religieuse ou plutôt à la propagande des pensées du prêtre. Il s'agit d'un effet, d'un éclat, d'une image. C'est pareil quand il planifie une démonstration religieuse avec une montgolfière « aux accents de l'orgue à vapeur »¹⁴⁸.

3) Chanter en marchant

Jacquemort, psychiatre, personnage principal de *L'Arrache-Cœur*, chante pendant marcher dans le village :

*« Le chant du canon,
Le chant du départ,
La chandelle nazale,
Le chancre moule,
Le chanfre mouille,
La chambre mousse.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 259.

Et tous les chants connus, à naître, à venir, pauvre Jacquemort qu'il était bête, mais quoi, lui ne se voit pas. »¹⁴⁹ La chanson n'a pas trop de sens mais elle a une construction très intéressante : elle contient des allitérations des premiers mots du vers (**chant, chant, chandelle, chancre, chantre, chambre**). Il y a aussi des répétitions régulières d'articles masculins ou féminins (le-le-la, le-le-la).

4) Les oiseaux chantent en volant

Une autre merveille du monde fantastique de Boris Vian sont les « maliettes », les petits oiseaux qui chantent pendant leur vol : « Un vol de maliettes qui partaient sans doute vers le sud lui fit lever les yeux, à cause de ses oreilles. Curieuse, cette habitude de chanter en accords : les oiseaux de pointe donnaient la basse, ceux du milieu, la tonique, les autres se répartissaient également la dominante et la sensible, et quelques-uns se risquaient à des enrichissements plus subtils, voire diminués. Tous attaquaient et s'arrêtaient à la même seconde à intervalles pourtant irréguliers. »¹⁵⁰ L'accord chanté par les oiseaux serait probablement un accord de septième de dominante mais ce n'est pas trop claire. Si c'est le cas, c'est de nouveau un accord qui apporte une tension.

5) Métaphore

La musique sert comme une métaphore : « Il faisait froid. Au loin, la mer commençait à chanter dans une tonalité désagréable. »¹⁵¹ « Une tonalité désagréable » veut dire un mauvais temps dont on a la chair de poule pareillement comme d'une musique désagréable.

6) Ours dansants

Les ours en peluche, les jouets des trois fils de Clémentine, deviennent vivants. Eux-mêmes, ils agitent comme des enfants, ils jouaient et « dansaient la ronde en chantant, mais très doucement pour ne pas réveiller Clémentine, la berceuse des homards. »¹⁵² Cette capacité de n'importe qui, même d'une jouette, de faire de la musique, est un contraire de ce que Vian connaissait dans la vie – pour faire la musique, il faut du talent et des années d'exercices.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 240–241.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 264.

¹⁵² *Ibid.*, p. 275.

3. Synthèse et comparaison

Nous avons présenté l'analyse des éléments musicaux qui apparaissent dans les cinq œuvres de Boris Vian. Maintenant nous allons faire une synthèse et comparaison de ce que nous avons trouvé dans les œuvres concrètes.

Quant à la statistique quantitative, l'apparition de la musique n'était pas uniforme. Dans les œuvres qui étaient liées directement avec la danse, les parties ou l'art en général (*Vercoquin et le plancton* ou *Le Figurant* dans le recueil *Les Fourmis*), la musique était omniprésente. Par contre, dans *Les Bâtisseurs d'Empire* ou *L'Arrache-Cœur*, il n'y a que des motifs rares. On peut alors trouver un rapport entre la quantité de la musique et la gaité d'une œuvre. Le plus l'œuvre est triste, dépressive et cruelle, moins il y a de musique. Cela peut impliquer que la musique accompagne surtout des émotions positives et des bons sentiments. C'est une chose trop noble et précieuse pour l'engager dans les situations tristes et cruelles. Dans les œuvres plus dépressives et cruelles (*L'Arrache-Cœur*, *Les Bâtisseurs d'Empire*) la musique présente évoque du passé heureux (le pick-up symbolise des appartements larges du bas, une petite fille chante avant qu'elle fasse connaissance du travail dur).

Il y a des éléments musicaux qui se répètent à travers des œuvres différentes (la musique qui accompagne de la danse, quelqu'un chante quand il est heureux, la description de la voix ou des sons par les termes musicaux, musique à la fête, musique liée avec les émotions, une atmosphère) et on y trouve aussi des motifs singuliers (le nègre chantant, discussions sur le jazz, les maliettes qui chantent en volant).

Vian part de sa propre expérience de musicien. La musique devient chez lui le thème ainsi qu'un matériel pour ses métaphores, jeux de mots, expressions inattendues. L'apparition de la musique est une chose automatique, il n'y a aucune contrainte, c'est un résultat naturel de façon de réfléchir et de percevoir le monde de Boris Vian.

En général, une fonction principale que la plupart des catégories remplit, c'est de participer à la création de l'univers fantastique, surréaliste, plein d'absurdité, où rien n'est assez bizarre et personne n'en est étonné. Et sinon, tout le reste presque, ce sont les traits autobiographiques. Le lecteur rencontre l'orchestre de Claude Abadie, les lieux réels où ils ont joué (le Hot-Club), les situations concrètes de la vie de Boris Vian (*Le Figurant* est fondé sur l'expérience réelle de l'auteur pendant la répétition pour des pièces de théâtre), les chansons des auteurs qui existaient réellement ou que Boris Vian a personnellement rencontrés (Duke Ellington).

Conclusion

Cette thèse a manifesté un rapport entre la création littéraire et musicale de Boris Vian par la recherche, l'analyse et la comparaison des éléments musicaux dans l'œuvre littéraire de l'auteur.

Nous avons vu que chaque œuvre analysée contient des motifs de la musique en plus ou moins grande quantité qui sont souvent en rapport avec la vie de Vian. Nous pouvons donc constater que l'activité et création musicale ont sûrement influencées les motifs ainsi que la façon d'écriture.

Il y avait principalement trois types des motifs : ceux qui sont des figures de style, après des motifs surréalistes et finalement des éléments autobiographiques.

Le premier type, c'est le cas des métaphores (dire « chanter dans une tonalité désagréable » pour décrire le mauvais temps, un « concert des voix » répond « en canon »), des jeux de mots et de noms (Guère Souigne), des personnifications (une phrase musicale interrompue en moitié tombe par terre comme de la viande avariée), des hyperboles (intensité de 900 décibels), des descriptions de la voix par les noms des notes et d'autres.

La deuxième catégorie contient des motifs qui participent à la création du monde fantastique. Ce sont par exemple les mailettes (des petits oiseaux qui chantent en volant), les ours en peluche qui chantent et dansent, un trombone qui profite des moments sans surveillance et essaie toujours de s'échapper, un pêne qui chante un air d'Aïda, le nègre chantant et dansant qui donne les spectacles dans le tunnel etc.

La troisième catégorie comprend pratiquement (sans des petites exceptions) tout ce qui n'est ni un moyen d'expression, ni un motif surréaliste, parce que les autres motifs étaient inspirés par les expériences réelles de la vie musicienne de Boris Vian. Il s'agit de l'orchestre de Claude Abadie, des relations entre les musiciens et leurs instruments, des noms des chansons et leurs auteurs qui n'étaient pas inventés ou dont les noms n'étaient pas transformés, des noms des clubs (Hot-Club), des activités musicales faites juste pour un pure plaisir, pour s'amuser ou pour s'occuper, d'entraînement, d'effort ou même de sacrifice pour son instrument de musique, de la musique aux cérémonies, dans l'église, au filmage, pour danser, de pick-up, des disques ou des surprises-parties.

La musique est un moyen d'expression ainsi que le sujet, elle apparaît très souvent et démontre que pour Boris Vian, c'était une grande source d'inspiration mais aussi une valeur très importante dans sa vie.

Ce mémoire apporte aussi des nouvelles questions ou des directions dans lesquelles une recherche suivante pourrait être réalisée.

Nous avons vu que Vian emploie tous les sens. C'est une approche rare et spécifique. Il serait donc intéressant d'ouvrir une analyse par exemple du rôle de la perception tactile ou olfactive.

Ensuite, pour voir si la présence de la musique était seulement unique pour Vian qui était musicien, ou si c'est une chose en commun avec les autres auteurs, nous pourrions proposer une analyse des motifs musicaux chez un auteur ressemblant à Vian par l'époque où il vivait et par le courant littéraire auquel il appartenait. Un candidat adéquat serait Raymond Queneau par exemple, parce que lui aussi il a réalisé des expériences avec le langage et ils étaient les auteurs contemporains.

Résumé

Cílem této práce je analyzovat, interpretovat a srovnat hudební prvky v literárním díle Borise Viana. V první části je stručně představen jeho život spisovatele a umělce včetně jeho hudebních aktivit i děl. Druhá část práce obsahuje detailní analýzu hudebních prvků ve vybraných dílech – *Motolice a plankton*, *Budovatelé říše*, *Mravenci*, *Červená tráva* a *Srdcerváč*. Hudební prvky jsou tříděny do kategorií podle kontextu, ve kterém se objevují a podle toho, co popisují. Vše je doprovázeno komentářem, popřípadě je upozorněno na autobiografické rysy z Vianova hudebního života. Třetí oddíl obsahuje krátké srovnání analýz jednotlivých děl, vyzdvihnutí společných rysů i rozdílů.

Bibliographie

ARNAUD, Noël : Les vies parallèles de Boris Vian : nouvelle édition augmentée de nombreux textes inédits. Paris : Christian Bourgois éditeur, 1981, 508 p.

BOGGIO, Philippe : Boris Vian. Přeložila Zuzana DLABALOVÁ. Praha : Paseka, 2004, 341 p.

Hadrot, Simon: Les X et le Jazz - Rencontre avec Claude Abadie X 38.
<https://journals.openedition.org/sabix/390?lang=en> [14.2.2019]

JIHLAVCOVÁ, Marie : Le motif de la musique dans l'oeuvre de Boris Vian. 2015, 69 p.
Diplomové práce. Univerzita Palackého, Katedra romanistiky, Francouzská sekce. Vedoucí práce Marie Voždová.

VIAN, Boris : Vercoquin et le Plancton. Paris : Gallimard, 1947, 192 p.

VIAN, Boris : Les Bâisseurs d'Empire ou Le Schmürz. Paris : L'Arche, 2013, 67 p.

VIAN, Boris : Les Fourmis. Paris : Pauvert, 2018, 219 p.

VIAN, Boris : L'Herbe Rouge. Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2010, 185 p.

VIAN, Boris : L'Arrache-Cœur. Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2010, 282 p.

Annotation

Auteur : Hájková Klára

Faculté des Lettres, département d'études romanes

Titre de thèse : Éléments musicaux dans l'œuvre littéraire de Boris Vian

Superviseur de thèse : Mgr. Jan Zatloukal, Ph.D.

Nombre des signes : 74,509

Nombre des sources et de la littérature utilisée : 9

Mots-clés : Boris Vian (1920–1959), musique, *Vercoquin et le Plancton*, *Les Bâtisseurs d'Empire*, *Les Fourmis*, *L'Herbe rouge*, *L'Arrache-Cœur*, jazz

Description :

Cette thèse décrit brièvement la vie musicale de Boris Vian. Elle parle aussi des commencements de sa carrière d'écrivain et des figures de style employées en général dans son œuvre littéraire. Dans la partie pratique, cette thèse apporte une analyse détaillée des éléments musicaux qui apparaissent dans l'œuvres choisies de Boris Vian - *Vercoquin et le Plancton*, *Les Bâtisseurs d'Empire*, *Les Fourmis*, *L'Herbe rouge* et *L'Arrache-Cœur* - en mettant un commentaire sur les situations concrètes dans lesquelles ils se trouvent et quand possible en liant le contexte avec les traits autobiographiques d'auteur.

Author: Hájková Klára

Faculty of Arts, department of Romance studies

Title: Musical elements in the literary work of Boris Vian

Thesis supervisor: Mgr. Jan Zatloukal, Ph.D.

Number of characters: 74,509

Number of sources and used literature: 9

Keywords: Boris Vian (1920–1959), music, *Vercoquin and the Plankton*, *The Empire Builders*, *The Ants*, *Red Grass*, *Heartsnatcher*, jazz

Description:

This thesis describes shortly the musical life of Boris Vian. It speaks also about the beginning of his career of writer and about the figures of speech that are generally used in his literary work. In the practical part, this thesis brings a detailed analysis of the musical elements that appear in the chosen work of Boris Vian – *Vercoquin and the Plankton*, *The Empire Builders*, *The Ants*, *Red Grass* and *Heartsnatcher* – with a comment of the situations in which they appear

and when possible with an explanation of the rapport of the context with the autobiographic features of the author.