



Title	La musique dans l'univers romanesque de L'Écume des jours
Author(s)	Fukagawa, Akiko
Citation	Gallia. 1999, 38, p. 41-48
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/10642
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

La musique dans l'univers romanesque de *L'Écume des jours*

Akiko FUKAGAWA

La naissance officielle de l'écrivain Boris Vian, avec son deuxième roman *L'Écume des jours*¹⁾, apparaît très étroitement liée à la référence au jazz. Voyons les prétendus date et lieu de rédaction : « La Nouvelle-Orléans. / 10.3.46²⁾ ». La date coïncide avec le 26^{ème} anniversaire de l'auteur, et le lieu, la Nouvelle-Orléans, est le berceau du jazz ; l'œuvre constituerait donc un hommage au jazz que l'auteur a adoré toute sa vie. Par ailleurs, les références au jazz abondent dans toute l'histoire ; ainsi la nomenclature fictionnelle des rues, « l'avenue Louis Armstrong », « la rue Sydney Béchet », « la rue Jimmy Noone », etc. illustre-t-elle déjà l'univers romanesque en l'imprégnant d'une ambiance jazzique³⁾. Cet article tentera de replacer la musique dans le contexte de l'histoire d'amour, puisque l'auteur affirme dans l'avant-propos la prédominance de « deux choses » :

Il y a seulement deux choses : c'est l'amour, de toutes les façons, avec des jolies filles, et la musique de La Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington, c'est la même. Le reste devrait disparaître, car le reste est laid, et les quelques pages de démonstration qui suivent tirent toute leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre.

(p.40)

S'il nous est permis dès lors de considérer cette œuvre comme une

1) Boris Vian, *L'Écume des jours*, Christian Bourgois, 1994 (abrégé *EJ*). Il est connu que c'est avec cette œuvre publiée en 1947 que Vian commence à se faire reconnaître comme écrivain, alors que *Vercoquin et le plancton*, son premier roman publié, n'est écrit au début que « pour amuser une bande de copains ». Cf. Marc Lapprand, *Boris Vian, la vie contre : biographie critique*, Ottawa, Presse de l'Université d'Ottawa, 1993, chapitre 4 « Naissance officielle de l'écrivain Boris Vian », pp.59-101.

2) *EJ*, p. 40. Il y en a aussi deux autres à la fin du roman : « Memphis, 8 mars 1946. / Davenport, 10 mars 1946. »(p.208) Memphis est le berceau du blues et Davenport, la ville natale de Bix Beiderbecke, trompettiste respecté par Vian.

3) *EJ*, p.44, 117, 147. On en compte d'autres : « la maison Georges Gershwin »(p.129), l'enseigne d'une librairie « peinte à l'imitation du Mahogany Hall de Lulu White »(p.148). Pour l'analyse détaillée de la nomenclature des lieux, cf. Viviane Smith, « La musique et 'L'Écume des jours' », in *Australian Journal of French Studies*, n°19, 1982, pp.204-222.

démonstration de la proposition juvénile et audacieuse de l'auteur, comment donc cette *démonstration* se développe-t-elle ? Et la musique, quel rôle jouera-t-elle dans cette histoire d'amour ?

I. Le jazz dans le récit : les titres et la description

Commençons par relever les titres des morceaux cités dans le texte. Entre neuf titres dont presque tous appartiennent au répertoire de Duke Ellington, six surtout annoncent l'état extérieur autant qu'intérieur des personnages, en particulier celui du héros, Colin.

Loveless Love joué par Chick au pianocktail dès le premier chapitre, vise à mieux expliquer l'état affectif des deux héros : "amour sans amour", alors que Colin n'a pas encore trouvé l'objet de son désir⁴⁾. *The Mood to be Wooed* (chap.33) s'adapte à l'atmosphère sensuelle du couple Colin-Chloé, qui elle-même a été, nous allons le voir, choisie grâce au nom d'un morceau, *Chlo-E* (chap.6 et passim)⁵⁾. Et les trois derniers titres (chap.45), dont deux comportent le mot « blue (s) », terme qui résumerait ici toute la sensualité, la tristesse et même l'épreuve de la mort, décrivent successivement la situation de Colin. *Blues de Vagabond* révèle le héros entraîné dans le vagabondage après la maladie de Chloé qui l'oblige à quitter son appartement pour gagner de l'argent ; *Misty Mornin'* et *Blue Bubbles* annoncent le cimetière dans le brouillard, entouré de l'eau écumeuse, où sera enterrée Chloé envahie par le nénuphar. À l'aide de ces titres suggestifs, on peut constater que le changement graduel du ton des connotations va de pair avec l'intrigue tragique de l'histoire d'amour.

Quant au jazz comme expérience auditive, Colin l'écoute dans huit chapitres. Jusqu'au mariage (chap.21) c'est surtout *Chlo-E* qui apparaît comme un leitmotiv dans sa quête de l'amour. Mais curieusement, la description proprement dite de la musique concerne moins *Chlo-E* que les autres morceaux écoutés au cours de la dégradation après le mariage.

Quand Colin et Chloé écoutent le disque *The Mood to be Wooed*, le jeu de Johnny Hodges y est décrit comme « quelque chose d'éthéré », « quelque chose d'inexplicable et de parfaitement sensuel » (p.122). Malgré les symptômes inquiétants qui commencent à apparaître alentour, les deux héros retrouvent la quiétude « au centre d'une sphère », celle de la chambre dont les coins

4) Notons que *Loveless Love* est un autre nom du morceau *Careless Love*, où l'adoption du mot "loveless" semble révélatrice.

5) *Chlo-E* est à l'origine une composition de Gus Kahn pour les paroles et Neil Moret pour la musique, le sous-titre en est *The Song of the Swamp*. Il s'agit ici d'un morceau joué par Duke Ellington dont Vian lui-même parle dans ses chroniques de jazz. (Cf. *Chroniques de jazz*, U.G.E., 10/18, 1967 et *Autres écrits sur le jazz*, Christian Bourgois, 1981.) Nous y empruntons l'orthographe *Chlo-E*, pour éviter la confusion entre le morceau et le personnage Chloé.

s'arrondissent, ce qui traduirait l'entente du couple imprégné de « la sensualité à l'état pur, dégagée du corps. »

La béatitude apportée par la musique se remarque aussi à l'écoute de *Blues du Vagabond* au pianocktail. Grâce au jeu du marchand devenu pianiste éminent, la montée des notes « aussi aériennes que les perles de clarinette de Barney Bigard »(p.159) est reflétée verticalement dans les larmes de Colin qui tombent dans la poussière. Cette description visuelle est suivie par une transformation miraculeuse.

La musique passait à travers lui et ressortait filtrée, et l'air qui ressortait de lui ressemblait beaucoup plus à *Chloé* qu'au *Blues du Vagabond*. [...] Colin, heureux jusqu'au fond de l'âme, restait assis là et c'était comme quand Chloé n'était pas malade. (p.159)

L'expérience intérieure de Colin s'extériorise ; le jazz joué et écouté, en subissant une matérialisation, déploie son pouvoir évocateur. Depuis que les événements commencent à faire preuve d'autonomie en dépassant l'anticipation optimiste de Colin, il ne peut que constater un présent toujours pire que le passé. Parmi les rétrospections d'ordinaire désespérantes, seule l'écoute du jazz permet à Colin de ressusciter le meilleur du passé comme une expérience présente, bien que ce plaisir nostalgique ne dure que pendant le jeu, et que sa résonance soit dissoute dans un cocktail, qui a « le goût de ce blues-là ».

Si ces descriptions attestent la sensualité et le pouvoir évocateur attribués au jazz, c'est Chloé, musique-femme ainsi ressuscitée par Colin, qui agit de façon plus fondamentale encore sur le déroulement du récit. La sensualité, selon la déclaration de l'auteur, serait le point commun qui relie « les jolies filles » et « la musique ».

II. Chloé : musique-femme, femme-fleur

Dans le récit, Colin écoute *Chlo-E* — toujours accompagné de l'épithète « arrangée par Duke Ellington » — cinq fois (chap.7-8, 11, 12, 21, 45), dont quatre fois au cours du processus de la montée graduelle du désir de Colin jusqu'à l'accomplissement par le mariage. Mais en même temps, comme le remarque Jean-Louis Pautrot, se développe la confusion de Colin entre la femme et la musique, à cause de leur sensualité commune⁶⁾.

Colin, conseillé par Nicolas, choisit en premier *Chlo-E* comme « *moody* ou *sultry tune* »(p.58) approprié au « bigle moi », danse érotique qui suffit pour

6) Cf. Jean-Louis Pautrot, *La Musique oubliée*, Genève, Droz, 1994, deuxième partie « Vian et la musique mystificatrice », pp.77-129.

stimuler son désir. Le coup de foudre survient lors de la surprise-partie, mais par l'ouïe, lorsqu'Isis appelle Chloé par son nom. L'héroïne n'est pas décrite alors que Colin l'interroge : « Êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? » (p.67) Quand il la retrouve, son émotion se décèle plutôt dans son geste hâtivement charnel. La reconnaissance se confirme quand Alise met le disque de *Chlo-E* et Colin murmure : « C'est exactement vous. » (p.70)

Chloé apparaît, pour que Colin investisse son désir en elle, alors qu'elle est connue comme une musique plutôt que comme une personne. D'ailleurs, l'apparition de Chloé est toujours précédée par celle de *Chlo-E* et ne se réalise qu'avec l'aide des amis de Colin ; même le rendez-vous est caché dans le gâteau, offert par Nicolas, qui se transforme d'abord en disque qui joue *Chlo-E*. S'il en est ainsi, Chloé elle-même, quelle est sa personnalité ? Bien que Chloé soit décrite jusque-là comme charmante et désirable, il est remarquable d'abord que les deux seuls personnages qui se regardent vraiment soient Colin et Alise, qui l'attirait à l'origine, tandis que Chloé n'est regardée que très peu par Colin. Alise éclipse Chloé de surcroît, par sa beauté et son parfum, puis par son intelligence⁷⁾. Ensuite les fréquentes absences de Chloé attirent notre attention. Le récit ne se focalise pas sur Chloé qui est partie dans le Midi et ne visite jamais l'appartement de Colin avant leur mariage. Distanciée diégétiquement, son existence est presque effacée ; ce qui aiderait Colin, aveuglé par son désir, à idéaliser sa femme via l'image qu'il s'est forgée de « Chloé dans l'idée » (p.71) en y cherchant le même plaisir que lui donne la musique *Chlo-E*.

Il est donc révélateur que « l'attente » soit comparée à une musique : « L'attente, dit Chick, est un prélude sur le mode mineur. » (p.72) Si l'attente est ici un amalgame de l'espérance que désigne le « prologue » et de la langueur provoquée par le « mode mineur » — rappelons le mot *moody* qui qualifiait *Chlo-E*, et qui signifierait aussi « en mineur » —, Colin, lui aussi, exprime cet effet bilatéral : « C'est terrible [...], je suis à la fois désespéré et horriblement heureux. C'est très agréable d'avoir envie de quelque chose à ce point-là. » (p.71) Le bonheur pour lui se trouve plutôt dans cette étape de l'attente ; c'est peut-être pour cela que Colin commence à ressentir un peu de fatigue au milieu de la cérémonie du mariage, qui devrait être le paroxysme du bonheur et le moment de l'assouvissement du désir.

Colin tenait la main de Chloé et souriait vaguement à Jésus. Il était un

7) Cf. Michel Maillard, « Colin et Chick ou la quête de l'impossible. Lecture sémio-critique de *L'Écume des jours* », in *Lecture plurielle de « L'Écume des jours »*, U.G.E., 10/18, 1979, pp.243-248.

peu fatigué. [...] Il aimait la musique que l'on jouait en ce moment. Il vit le Religieux devant lui et reconnut l'air. Alors, il ferma doucement les yeux, il se pencha un peu en avant et il dit « Oui ». Chloé dit « Oui » aussi et le Religieux leur serra vigoureusement la main. L'orchestre repartit de plus belle et [...]

(p.95)

« Il aimait la musique », c'est-à-dire *Chlo-E*, c'est la phrase de l'aveu. La focalisation demeure sur Colin au long de cette scène et Chloé est à peine décrite. Après avoir « reconnu », c'est-à-dire identifié cet air avec ce qu'il a déjà connu — la musique sensuelle —, il « ferma » les yeux, sans jamais regarder Chloé. « L'orchestre repartit de plus belle » non seulement comme des félicitations, mais aussi comme un cri de victoire de la part de la musique. L'engagement confirmé entre Colin et *Chlo-E*, la quête de l'amour tire à sa fin, mais de façon distordue, dans la confusion entre une personne et une musique.

Qu'est-ce qui est accordé à Colin par ce mariage ? C'est sans conteste la femme, Chloé. Tandis que Colin est, pour ainsi dire, congénitalement incapable d'organiser quoi que ce soit par lui-même — rappelons que l'apparition de Chloé était toujours préparée par ses amis —, c'est Chloé qui occupe la place dominante dans leur vie conjugale.

— [...] Embrasse moi. Je suis ta femme, oui ou non ?

— Oui, dit Colin, mais tu ne vas pas bien. [...]

Colin se pencha vers elle et l'embrassa très doucement, comme il eût embrassé une fleur.

(p.136)

Ou par la crainte de la fatiguer ou plutôt par manque de passion, Colin, toujours passif, n'est qu'un timide serviteur auprès de sa femme qui le dirige. Mais Chloé elle-même tombe malade sitôt après le mariage : « Chloé se mit à tousser » (p.96). Trop faible donc, pour supporter d'être conductrice, comparée à une fleur autant par sa beauté que par sa fragilité, elle s'affaiblira jusqu'à la mort, assujettie à une fleur, le nénuphar qui envahit son poumon.

III. La dégradation et la musique

L'analyse présentée jusqu'ici du processus de la quête d'amour étayée par la musique nous incite à voir comment elle se dénouera. Cependant, *Chlo-E* ne sera désormais plus joué devant le couple. C'est naturel, puisque l'accomplissement introduit dans la vie de Colin une femme réelle qui n'est pas vraiment la musique. Mais cette intrusion agit sur lui plus encore que ce qu'il attendait. En plus de la toux de Chloé, survient la détérioration de l'appartement de Colin, espace autrefois aussi vital que vivant, plein de lumière

et de musique. Dans la progression des deux dégradations parallèles, nous pouvons trouver le résultat de cette confusion fatale.

La naissance du nénuphar est insidieusement dissimulée par trois facteurs : son invisibilité, sa beauté, et le déplacement de focalisation. Il est probable que Chloé l'a attrapé pendant son voyage de noces où elle jouait en toussant avec la *jolie* neige (chap.26). Cependant, la suite du voyage interrompu n'est relaté que par l'intermédiaire de la lettre que lit Alise (chap.28). Jusqu'à sa deuxième consultation avec le professeur Mangemanche, Chloé elle-même ne peut pas savoir ce qu'elle a, ne réussissant à l'exprimer que comme « une force opaque dans son thorax », « l'ennemi » doté d'une « malignité insidieuse » (p.121).

D'autre part, la détérioration de l'appartement se remarque d'abord par la diminution de la lumière le lendemain du mariage, c'est-à-dire le premier matin où Chloé se trouve dans l'appartement. Puis s'y ajoute, après le voyage de noces, la liquéfaction des rayons de soleil, qui « s'écrasaient sur le sol pour s'étaler en flaques minces et paresseuses » (p.112). Bien qu'au début ce soit récupérable grâce à la souris qui gratte le carreau en le faisant briller de nouveau, cela ne durera pas. L'humidité l'emporte dans l'appartement assombri dont les murs se rétrécissent.

C'est avec l'apparition définitive du nénuphar que convergent les deux dégradations qui progressaient jusque-là séparément bien qu'en entourant les personnages d'une certaine inquiétude. Selon les consignes du docteur, Chloé dans la chambre est entourée de toutes sortes de fleurs, afin de faire peur au nénuphar. Outre sa beauté, la figure du nénuphar — « une grosse corolle bleue tranchait sur l'ambre de son sein droit » (p.145) — est paradoxalement en harmonie avec les fleurs alentour. Et ce bouquet s'étend jusqu'à la chambre elle-même altérée. Au milieu de la grande baie, « une sorte de pédoncule » (p.146), axe supportant la fleur, s'est formé en barrant la route au soleil. Et la dernière vision de l'appartement est décrite en ces termes :

On ne pouvait plus entrer dans la salle à manger, le plafond rejoignait presque le plancher auquel il était réuni par des projections mi-végétales mi-minérales, qui se développaient dans l'obscurité humide. La porte du couloir ne s'ouvrait plus, seul subsistait un étroit passage menant de l'entrée à la chambre de Chloé. (p.198)

La chambre de Chloé seule est conservée, où « le tapis, contrairement à celui des autres pièces, avait épaissi » et où « régnait une lumière un peu grise, mais propre » (p.164). Nous pouvons constater dans les deux dégradations une relation étroite, analogie concentrique entre le nénuphar dans le corps de Chloé

moribonde et la chambre de Chloé dans l'appartement transformé.

Par ailleurs la dégénérescence dans l'appartement où prolifèrent les images d'une nature baignée d'humidité constitue une sorte d'embourbement marécageux : « Elle [= Isis] se rappelait encore la sensation du parquet froid comme un *marécage*. » (p.173, c'est nous qui soulignons) Et ce marécage évoque un autre paysage naturel : l'eau autour de l'île du cimetière, où Colin voit le nénuphar alors qu'il se rend à l'enterrement de Chloé⁸⁾. L'île où il y a un sentier avec des haies de plantes sombres et un sol poreux et friable, et où le jour produisait un halo blanc sans éclat à travers la voûte des arbres... C'est cet espace néfaste et déserté qui s'avère le lieu terminal, non seulement du déroulement du récit, mais aussi des dégradations parallèles et convergentes, avec la superposition des images funestes.

Au centre de toutes ces images analogiques, se situe comme dominateur commun le nénuphar, fleur néfaste et dégénérative, qui elle-même survivra après le désastre. Pourquoi le nénuphar ? Pour quelle raison l'auteur a-t-il choisi cette fleur ? Outre sa beauté et son invisibilité sous l'eau, nous ne pouvons nous empêcher de penser au sous-titre du morceau *Chlo-E, The song of the swamp*, ou "la chanson du marécage". Car c'est ce sous-titre qui, par sa connotation, contient en lui comme l'un de ses attributs le nénuphar qui croît dans le marécage. Il serait ainsi possible d'établir une nouvelle analogie, entre le nénuphar connoté par le *marécage* du morceau *Chlo-E* et celui qui habite le corps de Chloé. Si Chloé le percevait dans sa poitrine comme un « ennemi » et la médication comme une « lutte », cette lutte n'est-elle pas la résistance instinctive de la personne contre la musique déclenchée en elle ? Remarquons ce que disait Mangemanche lors de l'auscultation : « on entend *une drôle de musique* dans son poumon » (p.126, c'est nous qui soulignons). La dissimulation de l'envahissement au début suggère que la musique se matérialise peu à peu sous forme de fleur à l'intérieur de Chloé.

Que cette analogie mortelle entre la personne et la musique s'étende jusqu'aux deux dégradations dans l'appartement que nous avons examinées, la cause fondamentale tient au mariage, ainsi que Colin lui-même l'avoue : « c'est parce que je me suis marié, c'est parce que... » (p.163). Et ce que subit le héros, c'est l'expulsion de son espace vital, qui entraîne son aliénation. Obligé de gagner de l'argent, mais en même temps comme s'il voulait s'éloigner de cet espace occupé par la femme-fleur, il s'en absente volontairement pour travailler. Cependant, non seulement le travail l'épuise et le menace par des images mortuaires, ses sorties successives révèlent en outre sa perte de la

8) *EJ*, pp.204-206. Notons que dans l'avant-texte, nous pouvons trouver cette phrase : « Colin [...] chercher des nénuphars dans des mares ». (Avant-textes, in *EJ*, p.222).

musique. À part le pick-up qui « ne marchait plus » et les disques qui « s'usaient » (p.181) dans l'appartement, aucun des espaces extérieurs n'offre à Colin l'accès à la musique, mais tout au contraire, ils l'en privent, en montrant la cruauté et l'absurdité, comme dans cette marche dans la cave de la Réserve d'Or, son deuxième travail. « Il se mit à chanter tout haut, pour accompagner sa marche, et s'arrêta car les échos lui renvoyaient des mots hachés et menaçants, et chantaient un air opposé au sien. » (p.198)

Angoissé dans la solitude, Colin est à la fin refoulé de partout et réduit à l'autisme : « Colin n'entendait plus rien, il vivait en arrière et souriait quelquefois, il se rappelait tout. » (p.204) Après la mort de Chloé, il reste au bord de l'eau, ou attendant le nénuphar, ou regardant la photo de Chloé, ce qui évoque l'époque de son attente où il se forgeait une image idéalisée de Chloé. Cependant, il ne peut que *se rappeler*, s'il veut écouter sa musique perdue dans cet univers romanesque.

* * *

La musique qui étaye tout le déroulement du récit est, non seulement sensuelle et désirable pour Colin, mais aussi susceptible d'entraîner un effet funeste, à cause de la confusion entre la femme et la musique, « deux choses » auxquelles l'auteur attribuait la prédominance. La démonstration de cette primauté nous semble donc subir ici un échec amer. Même si la survie du nénuphar en évoquant celle de la musique peut se voir comme un hommage de l'auteur à la musique, il ne répétera pas par la suite cette confusion mortelle. Ainsi Wolf, le héros de *L'Herbe rouge* dira à sa femme Lil : « — Tout ce qui n'est ni une couleur, ni un parfum, ni une musique, dit-il [...], c'est de l'enfantillage. / — Et une femme ? protesta Lil. Sa femme ? / — Une femme, non, par conséquent, dit Wolf [...] »⁹⁾. Mais en même temps, on pourrait dire que c'est ironiquement grâce à cet échec, que l'univers romanesque de Boris Vian se déploie, à la fois cruel et fascinant, dans ses romans postérieurs. La musique y est de plus en plus rare, les héros se jettent dès le début à l'extérieur, en sortant de l'espace déjà occupé par les femmes.

(大阪大学博士課程在学)

9) Boris Vian, *L'Herbe rouge* (1950), in *Romans, nouvelles, œuvres diverses*, Librairie Générale Française, col. « La Pochothèque », 1991, p.472. Il est aussi possible de considérer ces phrases dans le contexte de « la misogynie de Boris Vian », notée par Michel Rybalka. Cf. Rybalka, *Boris Vian. essai d'interprétation et de documentation*, Minard, 1984 (1969).