

**UNIVERSITÉ PALACKÝ D'OLOMOUC**

**Faculté des lettres**

**Département des études romanes**

**Le motif de la musique dans l'œuvre de  
Boris Vian :  
*L'Écume des jours***

**Motive of Music in the Work of  
Boris Vian:  
*Froth on the Daydream***

**MÉMOIRE DE MASTER**

L'auteur du mémoire : Bc. Marie Jihlavcová

Le directeur du mémoire : Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Olomouc 2015

Je soussignée Marie Jihlavcová déclare que mon mémoire est le résultat de mon propre travail sous la direction de doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D. et que toutes les sources bibliographiques utilisées sont citées.

À Olomouc, le 4 mai 2015

.....

Signature

## **Remerciements**

Je remercie tous particulièrement doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D. pour son soutien et ses conseils. Mes remerciements également à Tristan Ben Mahjoub pour son aimable consultation langagière. Enfin, je remercie de tout cœur tous ceux qui m'ont permis de regarder le monde en musique.

## Table des matières

Introduction .....	5
1 LA MUSIQUE DANS LE CONTEXTE DE BORIS VIAN .....	7
1.1 LA MUSIQUE ET LES ÉMOTIONS .....	7
1.2 LA MUSIQUE ET LA LANGUE .....	9
1.3 L'IMPROVISATION ET LE JAZZ .....	11
2 LES AVIS SUR LA MUSIQUE DE BORIS VIAN .....	15
3 LA VIE MUSICALE DE BORIS VIAN .....	20
3.1 LE MILIEU FAMILIAL DE BORIS VIAN .....	20
3.2 BORIS VIAN, MUSICIEN .....	22
3.2.1 L'orchestre Abadie .....	22
3.2.2 Son style de jeu de la trompette .....	23
3.2.3 La vie au Saint-Germain-des Prés .....	24
3.3 BORIS VIAN, CRITIQUE MUSICAL .....	26
3.4 BORIS VIAN, CHANTEUR ET PRODUCTEUR DE DISQUES .....	28
4 LA MUSIQUE DANS LE ROMAN L'ÉCUME DES JOURS .....	31
4.1 LES RÔLES MUSICAUX DES PERSONNAGES .....	33
4.2 LES CHANSONS MENTIONNÉES DANS LE ROMAN .....	37
4.2.1 Black and Tan Fantasy .....	38
4.2.2 Loveless Love .....	41
4.2.3 Chloé .....	43
4.2.4 The Mood to Be Wooed .....	51
4.2.5 Slap Happy .....	55
4.2.6 Blues du Vagabond .....	58
4.2.7 Misty Morning .....	60
4.2.8 Blue Bubbles .....	60
Conclusion .....	62
Resumé .....	64
Bibliographie .....	65
Annexes .....	I

## Introduction

Ce mémoire est le résultat des études universitaires de la philologie française et de la musicologie de l'auteur qui est également étudiante au conservatoire et flûtiste dans un groupe de jazz. Le travail est consacré au roman *L'Écume des jours* de Boris Vian, truffé de références musicales, notamment et surtout de musique jazz. La musique apparaît aussi dans d'autres romans de cet écrivain, mais aucun n'est pas comparable avec celui-ci pour ce qui est de l'étendue de l'emploi de la musique.

Nous traiterons de la musique dans le roman *L'Écume des jours* et nous nous focaliserons sur les chansons mentionnées dans le livre. Par une analyse à la fois littéraire et musicale, nous justifierons le choix de ces morceaux et éclaircirons leur rapport avec le récit. Le but de ce travail est de présenter la musicalité du roman, de dévoiler des détails non apparents et de trouver, sur la base des chansons mentionnées dans le roman, de nouveaux sens cachés dans cette écriture vianesque.

Avant de commencer l'analyse touchant le domaine littéraire et musical, nous ébaucherons les valeurs que ces deux domaines ont en commun, nous rapprocherons alors le contenu émotionnel de la musique et révélerons son rapport avec le langage. Comme c'est surtout la musique jazz qui forme la base musicale de l'écriture vianesque, nous parlerons de ce genre et de son principe d'improvisation. Pour bien comprendre et bien interpréter la musique dans l'œuvre de Boris Vian, il est nécessaire de connaître l'attitude musicale de l'écrivain. Le deuxième chapitre du mémoire présentera les avis de l'écrivain sur la musique, et le troisième s'orientera sur sa vie musicale. Dans le quatrième chapitre, nous analyserons chaque chanson apparaissant dans le récit.

Pour le premier chapitre nous utiliserons de sources diverses en soulignant les études du musicologue américain Christopher Dobrian (*Music and Language, Thoughts on Composition and Improvisation*). Les avis de Boris Vian sur la musique seront éclaircis sur la base de son livre *En avant la zizique*, et pour les informations sur sa vie musicale nous utiliserons deux biographies, l'une écrite par Jacques Duchateau et l'autre par Philippe Boggio. Ensuite, le roman *L'Écume des jours* sera bien évidemment notre source principale et, pour approcher le contenu

musical du roman, nous nous appuyerons sur une étude de Nichelle Soetaert, *La musique de Boris Vian : La création de l'album l'Écume des jours*, dans laquelle elle décrit les rôles musicaux qu'elle attribue aux personnages. Pour l'analyse des chansons en elle-même, nous disposons des enregistrements, attachés dans le CD accessoire, et quelque fois de partitions, dont *Chloé* présente l'annexe de ce mémoire, et également d'une brève étude d'Akiko Fukagawa, *La musique dans l'univers romanesque de l'Écume des jours*. Parmi les autres sources importantes, il faut mentionner le *Grove Music Online Dictionary* utilisé pour l'explication des termes musicaux.

# **1 LA MUSIQUE DANS LE CONTEXTE DE BORIS VIAN**

La musique joue un rôle important dans la vie personnelle de Boris Vian, mais également dans son œuvre littéraire. Pour bien comprendre le sens des motifs de la musique dans son écriture, il faut savoir ce que ces motifs peuvent évoquer et ce qu'ils peuvent signifier. Nous allons d'abord traiter du rapport entre la musique et les émotions car ce sont souvent les humeurs différentes des personnages ou une ambiance particulière que la musique caractérise. Nous examinerons le rapport de la musique et la langue pour mettre en évidence la valeur communicative de la musique et finalement, nous rapprocherons le jazz pour bien reconnaître l'esprit de Boris Vian, un fanatique du jazz, notamment de Duke Ellington.

## **1.1 LA MUSIQUE ET LES ÉMOTIONS**

Comme toute la création artistique, la musique peut toucher notre âme et produire en nous des émotions diverses, exciter des sentiments. D'abord, on abordera le développement de la valeur des émotions en musique, puis on examinera les manières de l'interaction entre la musique et les émotions.

De tout temps, la musique a eu une valeur particulière, même pendant la période préhistorique, elle était liée au chamanisme et au mysticisme. Dans l'Antiquité, on croyait à ses effets curatifs et c'était déjà le divertissement que nous connaissons de nos jours. Aujourd'hui la musique nous sert surtout à nous amuser, néanmoins, on ressent bien son influence sur notre esprit. On profite de la musique pour se calmer aussi bien que pour se mettre en mouvement.

Les pensées sur la valeur des émotions en musique se sont transformées à travers les siècles. Ses aspects émotionnels étaient reconnus même par des philosophes anciens. D'après Platon, la musique est une imitation des mouvements de l'âme. Cette pensée a été reprise par d'autres philosophes, théoriciens de la musique et compositeurs, comme Giuseppe Zarlino ou Claudio Monteverdi. Platon

a résumé sa pensée dans son poème *La Musique* de manière suivante : « Elle donne une âme à nos cœurs, des ailes à la pensée, un essor à l'imagination. »<sup>1</sup>

Dans chaque mouvement culturel, les émotions en musique ont été appréciées différemment. En musique baroque, les émotions ont une grande importance. La querelle des Bouffons<sup>2</sup> du 18<sup>e</sup> siècle, une dispute sur la préférence de l'opéra italienne (l'opéra buffa) et de l'opéra français suivant la tradition de Jean-Baptiste Lully, nous montre que l'importance et la qualité des émotions en musique formaient un sujet très discuté. Les différences entre les deux conceptions correspondent aux différences générales entre deux nations. Ces deux tendances de l'opéra prouvent que notre goût musical reflète notre caractère. Le caractère des Italiens qui ont plus d'élan et qui sont plus ardents représente l'opéra buffa, tandis que le caractère tranquilles et l'élégance des Français convient à l'opéra de la tradition de Lully.

Il y a même eu des avis négatifs sur les émotions en musique. Au 19<sup>e</sup> siècle, des esthéticiens formalistes critiquaient l'importance donnée aux émotions en cet art. Pour eux, c'est la structure qui forme le vrai sens musical, dont le caractère doit être principalement intellectuel.<sup>3</sup>

Par les temps qui courent, nous ne doutons pas que faire naître des émotions est un objectif très important de la musique. Écouter une chanson que l'on aime provoque en nous des sentiments de plaisir et de joie. L'influence de la musique sur notre état physique et mental est même confirmée par le monde scientifique, des études ont montré les changements physiologiques et neurologiques qu'elle provoque en nous. Ces changements animent des sentiments divers. Les émotions produites par la musique sont très subjectives et dépendent aussi bien des individus que du propre caractère de la musique. On trouve cependant quelques généralités : le mode mineur s'accorde avec les émotions tristes, mélancoliques etc. et le mode

---

<sup>1</sup> *La Musique* » texte enluminé de Platon. Galerie JPM. [online]. 2013 [réf. 2014-04-22]. <http://galeriejpm.fr/page608.html>

<sup>2</sup> COOK, Elisabeth. La Querelle des Bouffons. In : *Grove Music Online*. [online]. [réf. 2014-04-22]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50010?q=querelle&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

<sup>3</sup> MLEJNEK, ROMAN. *Emoce v hudbě*. Praha, 2007. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Katedra psychologie. Sous la direction de Marek Franěk, p. 10. [online]. 2007 [réf. 2014-04-22]. [http://roman-mlejnek.ic.cz/Emoce\\_v\\_hudbe\\_DP\\_Mlejnek.pdf](http://roman-mlejnek.ic.cz/Emoce_v_hudbe_DP_Mlejnek.pdf)

majeur correspond aux sentiments joyeux. Bien que les effets de ces modes ne soient pas surprenants, ils ont été prouvés dans des recherches scientifiques.<sup>4</sup>

Les interactions entre la musique et les émotions s'élaborent généralement de trois manières : celle de l'interprétation, de la perception et de l'improvisation. La contribution émotionnelle à l'interprétation musicale doit être en accord avec l'intention du compositeur. Les interprètes d'une œuvre doivent ressentir la valeur émotionnelle de la musique qu'ils jouent pour pouvoir bien l'interpréter. Une autre interaction se forme chez les auditeurs. L'écoute de la musique agit sur nos états d'esprit ce qui influence nos émotions.<sup>5</sup> L'autre point de vue, c'est l'expression musicale des émotions. Ce dernier procédé comprend la propre expression musicale des émotions, la plus remarquable en improvisation, pendant laquelle l'improvisateur révèle ses émotions momentanées.

Nous traitons toujours de l'essence de la musique sans proposer une solution exacte. Néanmoins, l'avis que les émotions en font partie prédomine à travers les siècles. Les émotions en musique se manifestent des manières différentes et l'expression de ses propres émotions dans l'improvisation est la plus significative. D'après Sandrine Darsel, la musique est un instrument privilégiée pour exprimer ses émotions : « [...] rien ne pourrait remplacer la musique en tant que langue des émotions humaines. »<sup>6</sup>

## 1.2 LA MUSIQUE ET LA LANGUE

La musique a plusieurs aspects langagières et est parfois surnommée « la langue universelle », ou bien « le langage de l'âme ». Elle nous raconte quelque chose, on peut communiquer avec elle et on peut la noter. Néanmoins, elle nous parle d'une manière différente que les autres langages le font.

---

<sup>4</sup> HADDOCK, Geoffrey – HOUSTON, David. On auditing auditory information: influence of mood on memory for music. In: *Psychology of music*, 2007, vol. 35 (2), p. 201-212. [online]. [réf. 2014-04-22]. <http://pom.sagepub.com/content/35/2/201.full.pdf+html>

<sup>5</sup> On peut remarquer une correspondance entre certaines formes musicales et des concepts émotionnels. Par exemple une sarabande du 18<sup>e</sup> siècle est considérée comme une musique solennelle.

<sup>6</sup> DARSEL, Sandrine. *De la musique aux émotions*. Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 2. PUR. [online]. [réf. 2014-04-22]. [http://www.pur-editions.fr/couvertures/1264760595\\_doc.pdf](http://www.pur-editions.fr/couvertures/1264760595_doc.pdf)

Elle peut nous raconter une histoire, comme elle le fait notamment au théâtre, où la musique est liée à une histoire concrète. Avant tout, cette histoire est généralement basée sur son côté visuel et la musique sert de décor et accompagne la performance. Néanmoins, elle encourage le côté émotif de la pièce. Si on n'écoute que la musique, on peut toutefois imaginer une histoire concrète. Cette imagination est très individuelle et correspond à plusieurs aspects en dehors de la musique elle-même. Bien que la perception soit un acte immédiat, elle dépend de l'humeur du moment, de nos propres expériences, de nos propres désirs et aussi bien des conditions extérieures. Tout cela peut influencer notre imagination.

L'aptitude à communiquer est la plus remarquable en improvisation collective où les musiciens réagissent spontanément aux expressions d'autrui. Néanmoins, plus de personnes y participent, plus il leur est difficile de se comprendre. Il faut bien écouter les autres pour leur répondre d'une manière adéquate et ne pas succomber seulement à ses propres émotions. Cela ressemble bien à un discours de plusieurs personnes.

Il existe aussi des arguments contre la supposition que la musique soit une langue. D'après le musicologue Christopher Dobrian, on ne peut pas considérer la musique comme une langue puisqu'elle n'a pas de sens exacte et objectif.<sup>7</sup> Néanmoins, qu'elle soit ou pas qualifiée comme de langue, elle sert, sans aucun doute, de moyen de communication.

De la même manière que la langue a une écriture pour être notée et conservée, on a aussi une écriture musicale. La notation s'est développée au cours des siècles et c'est elle qui a assuré la création des formes complexes et la possibilité de composer des grandes œuvres qu'on ne pouvait pas mémoriser. Grâce à la notation, la musique a pris des formes plus précises et elle s'est énormément répandue, surtout après l'invention de l'impression de partitions de musique en 1498. Cependant, on ne peut jamais noter toutes les nuances que l'interprétation musicale apporte. De ce point de vue, il est possible de considérer l'interprétation comme une forme élémentaire de l'improvisation.

---

<sup>7</sup> DOBRIAN, Christopher. *Music and Language*. 1992. [online]. [réf. 2014-04-22]. <http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm>

Dobrian indique également qu'il n'est pas possible d'exprimer toutes les qualités musicales par les mots. Il y a des éléments qu'on n'exprime que par la musique elle-même. Elle nous apporte quelque chose d'abstrait, elle a aussi une valeur profonde dont la signification se trouve hors de nos possibilités langagières. Le héros du roman *L'Automne à Pékin* parle également des difficultés d'exprimer précisément les impressions : « – Je ne cherche pas à être clair, dit Angel, parce que ça m'embête tellement d'essayer d'exprimer une chose que je ressens si clairement [...]. »<sup>8</sup>

Les possibilités de communication en musique sont différentes de celles de la langue. On ne peut pas communiquer par la musique de la même façon que par d'autres langues malgré qu'elle ait sa propre écriture. Toute impression musicale ne se fait qu'au présent, où la musique est produite et perçue en même temps. Néanmoins, même si elle ne nous présente pas de sens exact et compréhensible pour tout le monde d'une façon objective, elle a une valeur qu'on ne peut jamais décrire par les mots. C'est une valeur dont la profondeur nous touche intensément mais qui est cependant trop abstraite pour nos possibilités langagières, trop compliquée à retranscrire par l'écrit ; il ne nous reste donc qu'à l'éprouver. Dobrian exprime de manière significative la difficulté de parler de la musique : « Parler de la musique, c'est comme danser de l'architecture. »<sup>9</sup>

### 1.3 L'IMPROVISATION ET LE JAZZ

L'improvisation a joué un grand rôle dans le développement de la musique. Les premières expressions musicales étaient improvisées, ce qui est un processus fondamental des origines de la musique. Nous allons examiner les spécificités de l'improvisation et nous parlerons du jazz, un genre où l'on improvise le plus.

Avant l'invention de la notation il y avait une tradition orale de la musique. Les œuvres n'avaient généralement pas de forme exacte et il y avait souvent des parties improvisées. Après l'invention de la notation et l'impression de partition, la

---

<sup>8</sup> VIAN, Boris : *L'Automne à Pékin*. 1947, p. 242. Ebooks libres et gratuits [online]. 2010. [réf. 2015-05-04]. [http://www.ebooksgratuits.com/pdf/boris\\_v\\_automne\\_a\\_pekin.pdf](http://www.ebooksgratuits.com/pdf/boris_v_automne_a_pekin.pdf)

<sup>9</sup> „Talking about music is like dancing about architecture.“ DOBRIAN, Christopher. *Music and Language*. 1992. [online]. [réf. 2014-04-22]. <http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm>

production de la musique composée a dépassé celle de la musique improvisée. Mais pourtant l'improvisation n'a pas disparu. Même les compositeurs de musique classique peuvent faire naître leurs œuvres d'un travail sur des idées venues d'une improvisation.

Comme on l'a déjà écrit dans le chapitre sur la langue et les émotions, le musicien peut laisser apparaître ses sentiments et exprimer son intérieur par l'improvisation. Il peut le faire de façon consciente ou inconsciente. Il peut donc diriger ses émotions mises en musique d'une manière bien réfléchie et, également, les laisser apparaître librement, sans réfléchir. Cela peut être conçu comme une catharsis : on peut se trouver dans un état hors de la réalité, la pensée est entourée d'un nuage musical et on ignore la réalité présente.

D'après certaines études, l'improvisation est basée sur un plaisir d'exhiber ses expressions fantasmatiques à autrui. Ray Charles, le chanteur célèbre, était motivé par ce désir de faire reconnaître l'essence de sa vie intérieure: « Je veux révéler mon âme, pour que les auditeurs reconnaissent comment je suis. Je veux qu'ils perçoivent mon âme. »<sup>10</sup> Il a considéré ce désir comme tout naturel : « [...] faire connaître ses émotions, c'est ce qui devrait être le plus grand intérêt de tous les musiciens. »<sup>11</sup> On peut le confirmer par les mots de Charles Mingus : « J'essaie de jouer la vérité de ce que je suis. »<sup>12</sup> Mais il n'est pas absolument nécessaire de jouer sa propre vérité. Les nécessités et obligations n'appartiennent pas à la morale improvisatrice comme le soulignait Boris Vian en parlant de liberté musicale : « [...] on peut se faire faire presque n'importe quoi en chantant [...]. »<sup>13</sup>

La perception de la musique improvisée et composée est différente. Christopher Dobrian traite dans une étude de la spécificité de l'improvisation.<sup>14</sup> Ce qui fait l'improvisation très spécifique, c'est la notion du temps, car c'est un acte spontané. C'est l'improvisateur lui-même qui crée la musique, il la crée presque en même temps qu'il la joue. C'est alors la tension du temps qui fait cette perception

---

<sup>10</sup> „Chci odhalit duši, aby posluchači poznali, jaký jsem. Chci, aby lidé mou duši vnímali.“

LYDON, Michael. *Ray Charles. Člověk a hudba*. Československý spisovatel, Pohořelice 2011. p. 158.

<sup>11</sup> „[...] největším zájmem všech hudebníků by mělo být sdělování emocí.“ LYDON, Michael. *Ray Charles. Člověk a hudba*. Pohořelice: Československý spisovatel. 2011. p. 175.

<sup>12</sup> „I'm trying to play the truth of what I am.“ MARSALIS, Wynton. What about Mingus? (12/2008) In: *JazzTimes*. [online]. [réf. 2014-04-22]. <http://jazztimes.com/articles/24334-what-about-mingus>

<sup>13</sup> VIAN, Boris. *En avant la zizique*. Union générale d'édition, Paris 1966, p. 10.

<sup>14</sup> DOBRIAN, Christopher. *Thoughts on Composition and Improvisation*. 1991. [online]. [réf. 2014-04-22]. <http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.comp.improv.htm>

extraordinaire et donne de la profondeur à ses sentiments. On perçoit la musique en se dirigeant vers le temps actuel, on savoure le goût du présent et on se laisse surprendre par des moments inattendus.

L'improvisation est liée au jazz. Ce dernier est un genre musical d'origine noire américaine qui se distingue par son caractère rythmique et harmonique.<sup>15</sup> Comme l'improvisation se rapporte à l'expression émotionnelle, même l'étymologie du mot « jazz » nous mène vers une réalité très personnelle. Ce mot vient probablement du patois créole « jass » et signifie une activité vigoureuse, plus spécifiquement : un rapport sexuel. Il nous rappelle aussi le mot « jasm » signifiant l'énergie et s'associant aux danses du Congo.<sup>16</sup> On trouve plusieurs dérivés de plusieurs langues, mais en ce qui concerne le sens du mot, la connotation sexuelle prédomine. Cette perception est également ressentie par les musiciens. Ray Charles avait bien ressenti ce rapport entre la musique et le sexe : « Il a conçu que le sexe décontracté a beaucoup de choses en commun avec les règles musicales. On doit être patient, percevoir, ne pas forcer le déroulement, laisser entrer et sortir les moments culminants à leur propre rythme. »<sup>17</sup> L'improvisation musicale peut alors déconnecter le musicien de la réalité. Vian connaît ces effets musicaux et même le personnage d'Angel dans le roman *L'Automne à Pékin* compare le jazz à la transe.<sup>18</sup>

En somme, la musique apporte quelque chose d'abstrait et c'est probablement la raison pour laquelle elle touche notre âme et nous donne une impression extraordinaire en relevant nos sentiments les plus profonds. Pour des nombreux musiciens, la musique sert d'expression de soi, notamment celle qui est improvisée. Une exaltation émotionnelle mise en musique va main dans la main avec l'origine du mot jazz qui a une connotation sexuelle, et également la production de la musique est une expérience sentimentale pour les musiciens et

---

<sup>15</sup> BURNETT, James – DEAN, Jeffrey. « jazz ». In: *Grove Music Online*. [online]. [réf. 2014-04-22]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3532?q=jazz&search=quick&pos=4&start=1#firsthit>

<sup>16</sup> « jazz ». *Online Etymology Dictionary*. [online]. [réf. 2014-04-22]. <http://www.etymonline.com/index.php?term=jazz>

<sup>17</sup> „Pochopil, že uvolněný sex má hodně společného s hudebními zákonitostmi. Člověk musí být trpělivý, vnímat, netlačít na průběh, nechat vrcholné momenty přicházet a odcházet v jejich vlastním rytmu.“ LYDON, Michael. *Ray Charles. Člověk a hudba*. Pohořelice: Československý spisovatel. 2011. p. 185.

<sup>18</sup> VIAN, Boris. *L'Automne à Pékin*. 1947, p. 242. Ebooks libres et gratuits [online]. 2010. [réf. 2015-05-04]. [http://www.ebooksgratuits.com/pdf/boris\\_v\\_automne\\_a\\_peekin.pdf](http://www.ebooksgratuits.com/pdf/boris_v_automne_a_peekin.pdf)

aussi pour le public. La musique nous parle d'une manière abstraite, elle nous dit ce qu'on ne peut pas être exprimé par les mots et pour tout cela, les motifs musicaux peuvent compléter les œuvres littéraires.

## 2 LES AVIS SUR LA MUSIQUE DE BORIS VIAN

Le livre *En avant la zizique*<sup>19</sup> de Boris Vian rassemble les pensées sur la musique de l'écrivain et prouve la large connaissance musicale de Boris Vian. Il l'a écrit à la demande de son ami France Roche qui lui avait demandé d'écrire un livre sur un sujet de son choix. Puisque la musique lui était proche et qu'il avait une grande connaissance du monde musical, il a décidé d'écrire un livre à caractère théorique sur ce sujet. Ses propos sont assez critiques à l'égard du monde musical. Dans sa conclusion, il avoue que beaucoup de monde autour de lui (les auteurs, les interprètes, les musiciens, les gens de la radio, etc.) pourrait s'estimer invectivés. Et que ce livre pourrait donc lui poser des problèmes dans son métier<sup>20</sup>. Cette crainte prouve que la sincérité de ses énoncés est inconditionnelle.

Il touche des thèmes divers du monde musical en nous décrivant des exemples dans le jazz et la musique classique. Le livre contient ses propres théorèmes résumant dans chaque chapitre ses idées principaux. Nous nous focaliserons sur ceux qui ont un rapport avec notre sujet.

Son premier théorème traite de la relation entre le chanteur et la chanson : « Si ce sont les vedettes qui lancent les chansons, ce sont les chansons qui font les vedettes. »<sup>21</sup> Il démontre que certains chanteurs sont fameux grâce aux chansons et qu'au contraire certaines chansons sont fameuses grâce aux chanteurs. Il donne un exemple de la chanteuse Edith Piaf dont le talent est si énorme qu'elle pourrait nous faire pleurer en chantant l'annuaire du téléphone. De l'autre côté, ces grands interprètes sont assez rares et c'est la qualité d'une chanson que Vian considère comme l'aspect primordial pour le succès. Les interprètes ne jouent qu'un rôle du distributeur, tandis que les chansons représentent la production.<sup>22</sup> Si l'interprète n'est pas aussi l'auteur de la chanson, il aura toujours un côté imitatif, car il sera au service de la création d'autrui. Dans une échelle hiérarchique imaginée, il classe le rôle de l'interprète au troisième rang, précédé par la composition elle-même et la scène.<sup>23</sup> Il donc prend la scène pour un élément très important malgré qu'elle ne

---

<sup>19</sup> VIAN, Boris. *En avant la zizique*. Union générale d'édition, Paris 1966.

<sup>20</sup> En 1958, il est directeur artistique chez Philips et il donne des chroniques au journal Jazz-Hot.

<sup>21</sup> VIAN, Boris. *En avant la zizique*. Union générale d'édition, Paris 1966. p. 14.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 63.

fasse pas partie de la musique elle-même. Il ne sous-estime pas le côté visuel qui contribue à l'impression du spectateur. Selon ce classement, nous pouvons aisément imaginer les priorités de Vian concernant la perception musicale. Même son choix des chansons mentionnées dans le roman *L'Écume des jours* reflète son goût pour les mélodies émouvantes.

Vian décrit également la complexité de la relation entre le chanteur et l'accompagnateur.<sup>24</sup> Il nous signale l'infériorité de l'accompagnateur et il la démontre par ce propos d'un chanteur : « Quel que soit le pépin qui arrive pendant mon tour du chant, c'est la faute de l'accompagnateur. »<sup>25</sup> Cependant, le rôle de l'accompagnateur est souvent sous-estimé. C'est le chanteur qui est la vedette de la performance et c'est surtout lui à qui le public fait ovation, mais l'accompagnateur a aussi une grande importance et, d'après Boris Vian, il peut sensiblement influencer le choix du répertoire et il peut très bien influencer l'atmosphère de la performance, car c'est lui qui peut modifier le tempo. Cet avis va à l'encontre de l'opinion générale pensante que l'accompagnateur devrait se soumettre au soliste, mais il nous reflète que Boris Vian donne une grande importance à l'instrumentation du morceau.

Dans *En avant la zizique* les éditeurs de musique ont aussi droit à leur chapitre. Vian explique dans son théorème que pour les éditeurs, c'est la raison qui est à la base de la perception, car pour eux, la sortie et le succès d'une chanson sont un calcul : « Du fait qu'il dispose de deux organes récepteurs que l'on nomme les oreilles, l'éditeur s'estime qualifié pour juger le travail d'un organe producteur, le cerveau. Il devra d'abord démontrer qu'il possède un cerveau. »<sup>26</sup>

Il y a aussi un chapitre examinant le goût du public. Le public est un ensemble de personnes différentes avec leurs propres identités, leurs propres préférences, plus ou moins influencées par leur entourage. On change d'opinion même à un niveau inconscient, à la suite des rencontres avec des gens de différents avis et, surtout, sous l'effet des médias. Vian critique la radio qui est souvent mise au service des plus ineptes parmi les auditeurs. Malgré qu'on soit bien formé à l'école où le maître se préoccupe des élèves intelligents, la radio opère de façon

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 78-85.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 86.

inverse. La radio et la presse sont souvent menés par un slogan « le client a toujours raison » ce qui les force de se soumettre au public et de diffuser selon le goût de la majorité. On bien imagine la situation en lisant la phrase suivante : « L'imbécilité étant beaucoup moins fatigante et bien plus contagieuse que l'intelligence, peu à peu le niveau de l'auditeur dégringole. »<sup>27</sup>

Vian suit cette pensée dans le chapitre des auteurs honteux<sup>28</sup>. Il nous montre des difficultés de gagner la vie par la musique. Il est difficile de produire une œuvre de qualité et gagner de l'argent en même temps, car selon les mots de Vian, l'imbécilité prédomine et n'apprécie pas d'œuvre de qualité. Les auteurs honteux qui ne se laissent pas manipuler par son entourage, ils ont rarement du succès ; selon les propres mots de Vian : « 'Pour que ça se vende, il faut que ce soit de la m...' »<sup>29</sup> Ces plaintes contre l'injustice du monde nous rappellent aussi bien cette époque-ci. Rien ne s'est changé en ce qui concerne la vente de la musique et le quatrième théorème<sup>30</sup> nous assure que chaque époque a ses avantages et ses inconvenances et qu'il n'y a pas de valeur dans la plainte « de notre temps, c'était mieux ». L'impression que le monde était mieux vient d'une inaptitude à bien comprendre les changements de l'époque et du fait que notre mémoire retient surtout les souvenirs heureux.

En conséquence de l'injustice du monde artistique, il y a d'excellents musiciens qui décident de gagner la vie autrement et de se consacrer à la musique dans le temps libre. Abadie, le chef d'orchestre où Boris Vian avait joué de la trompette, appartient parmi ces musiciens. Il aurait pu devenir professionnel, mais il avait renoncé à cette opportunité, car il aurait manqué la liberté : « 'Et alors, dit-il, ce serait l'obligation de jouer de la musique que je n'aime pas, jouer à la commande pour ceux qui me payent. Je préfère gagner ma vie autrement, et jouer uniquement ce qui me plaît. ' »<sup>31</sup>

Dans un autre chapitre, Vian explique les difficultés de l'objectivité de la critique musicale<sup>32</sup>. On est réduit à son milieu culturel, on n'arrive souvent pas à

---

<sup>27</sup> Ibidem, p. 124.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 127-134.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 129.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>31</sup> DUCHATEAU, Jacques. *Boris Vian ou les facéties du destin*. La table ronde, Poitiers/Ligugé, 1982, p. 41.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 135-152.

bien comprendre la musique issue d'un autre milieu. Il y a toujours un côté subjectif dans la critique musicale : « 'Personnellement je ne sais pas du tout ce qui est beau, mais je sais ce que j'aime et je trouve ça amplement suffisant... L'injustice bien comprise est une des trois mamelles de la critique...' »<sup>33</sup> Même les musicologues considèrent généralement la perception musicale comme très subjective. Il n'y a pas d'objectivité, car chacun est un individu avec ses propres préférences. Personne n'est le même que quelqu'un d'autre.<sup>34</sup>

Il faut mentionner l'argument indubitable et favori des musiciens, qu'il faut bien connaître le métier et avoir une expérience pratique pour être capable et valable de le juger. Vian insulte sans pitié la critique incompetente et souvent non-qualifiée. Il considère généralement les connaissances des critiques musicaux comme insuffisantes et il prend les critiques non-qualifiées pour les parasites contribuant à la formation du goût du public.

Il touche aussi un thème contradictoire d'une (in)détermination de l'appréciation de notre système musical basé sur la gamme tempérée<sup>35</sup>. Vian se réfère au musicologue suisse Edgar Willems et il nous présente son avis : « Un enfant qui n'a jamais entendu une note de musique est à même d'apprendre et d'apprécier n'importe quel système musical. »<sup>36</sup> Il renforce lui-même ces propos en expliquant que « [...] chacun a pleine liberté d'imaginer un système sonore de son choix qu'il appellera musique. »<sup>37</sup> Ce propos audacieux révèle l'importance extrême que Boris Vian donne à la liberté musicale.

Vian parle du travail du créateur en général, qu'il soit compositeur ou écrivain. Il y a des principes qui sont valables aussi bien pour le monde littéraire que pour le monde musical. En ce qui concerne le processus de création, il n'est pas d'accord avec l'avis de son ami, écrivain Louis-Ferdinand Céline. Céline préfère ne presque rien lire pour ne pas gêner son style naturel et pour éviter de se laisser influencer par d'autres. Vian argumente ainsi : « Mais l'auteur, le compositeur se servent des mots de leur langue et des douze notes de la gamme tempérée de Zarlin,

---

<sup>33</sup> DUCHATEAU, Jacques. *Boris Vian ou les facéties du destin*. La table ronde, Poitiers/Ligugé, 1982, p. 85.

<sup>34</sup> DOBRIAN, Christopher. *Music and Language*. 1992. [online]. [réf. 2014-04-22]. <http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm>

<sup>35</sup> La gamme tempérée divise l'octave en douze intervalles égaux. Elle est issue de la modification de la gamme naturelle, contenant les intervalles purs.

<sup>36</sup> VIAN, Boris. *En avant la zizique*. Union générale d'édition, Paris 1966, p. 138.

<sup>37</sup> Ibidem.

c'est comme ça et l'on n'y peut rien. S'ils veulent donc faire des œuvres dignes de ce nom, des œuvres originales, il leur faut bien, nous semble-t-il, essayer de connaître à fond ce qu'ont déjà fait les autres... pour essayer de faire autre chose. »<sup>38</sup> L'originalité artistique est différente pour chaque époque, il s'agit d'apporter quelque chose de neuf. Si on ne connaît pas les œuvres du passé, on ne sait pas si on écrit quelque chose d'original. C'est pourquoi personne n'estime le deuxième Mozart ou le deuxième Beethoven. Il faut être original par rapport à ce qui a déjà été fait par le passé et selon les critères de son époque.

Les pensées dans le livre *En avant la zizique* dépassent le cadre musical et reflètent l'attitude de Boris Vian envers le monde. Il met toujours la liberté en avant, il dénie les clichés venant d'une opinion subjective et il nous montre que le succès d'une œuvre ne dépend pas souvent de sa qualité intrinsèque. Il nous présente de manière systématique les divers thèmes du monde musical et fonde ses opinions sur des arguments logiques avec une ferveur incessante. On pourrait encore élargir ce chapitre en utilisant d'autres sources, le livre *Derrière la zizique* et les *Écrits sur le jazz*.

---

<sup>38</sup> Ibidem, p. 51.

### **3 LA VIE MUSICALE DE BORIS VIAN**

Au cours de son existence, Boris Vian a effectué plusieurs métiers dans les domaines divers. Il était doué aussi bien pour la technique que pour les lettres, et la diversité de ses dons était extraordinaire. Comme il fût entouré par des intellectuels et artistes depuis son enfance, il connaissait bien ces milieux d'élite. Cette connaissance et surtout son cerveau, toujours prêt à produire des idées originales et bien réfléchies, lui assuraient un intérêt de son entourage. Il jouait plusieurs rôles, même dans la sphère musicale. Il jouait de la trompette, il écrivait des critiques musicales, il était producteur de disques et aussi auteur et interprète de plusieurs chansons. Il avait envie d'essayer tout ce qui lui plaisait et il n'hésitait pas à se mettre aux nouvelles activités, à découvrir l'inconnu. Toute sa vie il fût passionné par le jazz. Le jazz, et surtout la musique de Duke Ellington, lui procurait un plaisir qui ne succombait pas à la réalité humaine où les cruautés guerrières ont pris place.

#### **3.1 LE MILIEU FAMILIAL DE BORIS VIAN**

L'enfance de Boris Vian et ses frères et sœurs ressemblait à un conte de fée. Le père Paul Vian inventait toujours des jeux pour amuser ses enfants. Ils vivaient avec prospérité dans une grande maison à Ville-d'Avray, avec le personnel domestique. Ils avaient une femme pour s'occuper des chambres et de la cuisine, un chauffeur noir, et un jardinier italien Pippo Barrizones, « La Pipe ». C'était un Italien passionné par la musique, un guitariste avec une belle voix.<sup>39</sup>

Après la crise de 1929, la famille Vian a dû commencer à réduire ses dépenses, mais les parents Vian ont tout fait pour maintenir la vie insouciant de leurs enfants. Paul Vian s'est mis à la traduction de textes anglais et puis est devenu représentant-associé pour les médicaments homéopathiques. La maison à Ville-d'Avray a été vendue après sa mort. Il était assassiné par des rodeurs, dans sa cuisine, la nuit du 22 novembre au 23 novembre 1944. Cette perte a beaucoup marqué Boris Vian.

---

<sup>39</sup> BOGGIO, Philippe. *Boris Vian*. Flammarion, Saint-Amand-Montrond, 1993, p. 10-12.

La famille Vian était entourée d'amis du milieu artistique et intellectuel. Les Vian sont devenus amis avec leurs voisins, la famille de l'écrivain Jean Rostand dont le fils François est devenu ami avec Boris.

Même dans sa famille la plus proche il y avait de grands talents musicaux. Yvonne Ravenez, la mère de Boris Vian, avait des prédispositions pour devenir une harpiste concertiste, mais sa mère l'avait empêché de faire cette profession. Elle ne s'est produite que lors de concerts privés, en jouant de la harpe ou du piano. Elle a prouvé son inclination pour la musique même dans le choix des noms de ses enfants, qui sont issus de l'amour à l'opéra. Boris de l'opéra *Boris Godunov* de Modeste Petrovitch Mussorgski et le nom de Lélío, son frère aîné, de l'opéra *Lélío ou le Retour à la vie* d'Hector Berlioz.

Néanmoins, c'était aussi son père qui a influencé le futur de Boris Vian. Il lui ressemblait beaucoup, de sa passion pour la mécanique et la physique jusqu'à son inclination pour l'ironie et le dandysme.<sup>40</sup> Comme nous l'avons dit, Boris Vian était doué pour la technique et pour les lettres. Il s'est décidé pour l'École polytechnique, ayant la possibilité de développer son talent pour les lettres dans son temps libre. Il vivait dans une maison où tout le monde lisait, la famille Vian ainsi que le personnel aussi.

Les parents Vian préféraient avoir leurs enfants à la maison mais ne voulaient pas les empêcher de se divertir. Pour leur permettre de se distraire dans leur domicile, Paul Vian s'est mis à construire une salle de jeux avec l'aide de ses enfants, et Boris, le plus adroit, a posé le parquet. Plus tard, la salle devient lieu des fameuses surprises-parties.

Les surprises-parties venaient de la passion de Boris Vian et ses frères pour le jazz. En 1937, ils ont créé l'Accord jazz, un petit orchestre qui leur permettait de faire des fêtes à domicile. Ils étaient une bande avec ses propres règles et rites et ils se donnaient des surnoms.<sup>41</sup> Il y avait toujours un principe de jeu qui organisait toutes les activités. Les surprises-parties chez Vian sont devenues légendaires et préfiguraient l'atmosphère des folies du Tabou au Saint-Germain-des-Prés, malgré qu'elles ne fussent pas si folles. Les parties dans quelques romans de Boris Vian,

---

<sup>40</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>41</sup> Boris Vian était Bison Ravi, un surnom formé d'une anagramme de son nom. Plus tard, il a publié plusieurs œuvres sous cette signature.

notamment dans *Le Vercoquin et le plancton*, nous dévoilent des personnages aux mœurs assez libres, mais toutefois loin de l'ambiance des surprises-parties à Ville-d'Avray. Boris Vian avait une inhibition concernant les relations avec les femmes provoquée par la mise en garde de ces parents. La première femme avec laquelle il a eu des rapports sexuels fut probablement Michelle Leglise, sa première épouse.

Bien que Boris Vian ait des aptitudes pour beaucoup de métiers, c'était à lui de choisir. Mais, il a choisi tous les domaines. Il est allé étudier la polytechnique et dans son temps libre il s'est consacré à l'écriture et au jazz qui est devenu une passion l'accompagnant tout au long de sa vie.

## **3.2 BORIS VIAN, MUSICIEN**

### **3.2.1 L'orchestre Abadie**

Sa carrière de trompettiste est indubitablement liée à l'orchestre d'Abadie. Boris Vian a fait connaissance du clarinettiste Claude Abadie en 1942, par son frère Alain avec qui il jouait de la batterie. La formation d'Abadie n'est devenue un orchestre qu'avec la venue des trois frères Vian (Lélio Vian les suivait). Mais Lélio et Alain abandonneront l'orchestre assez tôt, appelés par d'autres activités.<sup>42</sup>

Pendant la guerre la musique noire était proscrite et l'orchestre d'Abadie en a vécu les conséquences en janvier 1944, il a remporté un tournoi amateur, mais il fut déclassé pour avoir joué une œuvre dit étrangère, une œuvre de la musique noire.<sup>43</sup>

En revanche, après la guerre, la musique jazz est très demandée. Les gens veulent s'amuser et profiter de la vie car ils prennent conscience de son caractère éphémère. Ils dépensent presque tout ce qu'ils gagnent, puisque l'argent a moins de valeur quand on n'est plus sûr du lendemain.

L'orchestre Abadie était étoffé par l'engagement de Raymond et Hubert Fol<sup>44</sup>, appartenant parmi les meilleurs musiciens de jazz de l'époque. Malgré cette

---

<sup>42</sup> DUCHATEAU, Jacques. *Boris Vian ou les facéties du destin*. La table ronde, Poitiers/Ligugé, 1982, p. 40.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>44</sup> Hubert Fol était le meilleur saxophoniste alto français selon un referendum-concours de Jazz-Hot 49. DUCHATEAU, Jacques. *Boris Vian ou les facéties du destin*. La table ronde, Poitiers/Ligugé, 1982, p. 66.

progression, l'orchestre Abadie gardait sa liberté et ne se soumettait pas aux exigences qui leur étaient inconfortables. Il jouait pour les soldats de l'armée américaine mais il refusait de jouer en uniformes car cela aurait empêché les musiciens de se mêler de temps en temps aux danseurs sans se faire repérer. Un jour un patron de bal aperçut un musicien de l'orchestre mêlé aux danseurs et en fut très mécontent, le musicien lui avait répliqué qu'il était en train de compter les mesures.<sup>45</sup> La morale rebelle de l'orchestre convenait sûrement à Boris Vian, un trublion refusant les autorités et les règles injustifiées.

Les soldats américains préféraient la musique moins compliquée que celle de Duke Ellington, mais ils voulaient que les musiciens soient contents. La musique jazz a donc triomphée dans leurs bals, malgré que les soldats ne connaissent vraiment rien au jazz, selon les mots de Michelle Vian.

En novembre 1945, l'orchestre a connu un grand succès. Il est devenu champion international amateur après avoir participé à un tournoi à Bruxelles. À l'époque, l'orchestre était très demandé, il se produisait dans de nombreuses places de la capitale et est devenu une des vedettes parisiennes.<sup>46</sup>

Ce n'était pas seulement le temps des répétitions et des concerts que les musiciens passaient ensemble. Claude Abadie se souvient des discussions interminables qui faisaient suite aux concerts malgré la fatigue. « 'Mais nous ne pouvons pas nous séparer et nous commençons à parler, de la soirée, de tout, de rien, et peu à peu cela débouchait sur une sorte de création collective, sous l'influence de Boris, qui relançait à chaque instant la discussion.' »<sup>47</sup>

L'orchestre Abadie n'était donc pas seulement un ensemble des musiciens qui jouaient pour gagner de l'argent, il y avait toujours une atmosphère amicale qui donnait un sens profond à leurs rencontres.

### **3.2.2 Son style de jeu de la trompette**

Sa passion pour la trompette de jazz était énorme. Il en avait plusieurs modèles différents, dont certains extraordinaires. Son modèle préféré, qu'il appelait

---

<sup>45</sup> DUCHATEAU, Jacques. *Boris Vian ou les facéties du destin*. La table ronde, Poitiers/Ligugé, 1982, p. 47.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 53.

« la trompinette », était le cornet, une petite trompette propre au jazz Nouvelle-Orléans.<sup>48</sup> C'était un excellent trompettiste parmi les amateurs mais il n'a jamais atteint le niveau professionnel. À cette époque, les meilleurs joueurs jazz étaient généralement noirs. Ce genre est issu des milieux des Noirs américains et correspond à leur feeling musical. Boris Vian disait souvent: « 'Je suis un Blanc donc je joue comme un Blanc.' »<sup>49</sup> Il avait pris pour modèle le trompettiste Bix Beiderbecke, un des rares blancs comparables aux noirs.

Abadie a bien connu le style de Boris Vian et il en disait que « 'Boris avait du goût [...], une technique limitée, mais un style très personnelle, un peu polka, vieillot. C'était un honnête trompette.' »<sup>50</sup> La musique était, pour Boris Vian et aussi bien pour d'autres musiciens de jazz, un moyen de s'exprimer. Cependant, l'écriture lui servait pareillement. Dans ses romans, il exprimait ses idées en caricaturant le monde entier. Il ne le jugeait pas directement, il n'exprimait pas ses propres opinions, il ne proposait que des images et il laissait le jugement au lecteur. Il a évité « moi, je » de son vocabulaire littéraire, comme le faisait Raymond Queneau qui lui était proche dans le domaine littéraire. Il préférait la trompette pour exprimer son « moi, je ». Pour preuve, son *Manuel de Saint-Germain-des-Prés* qu'il a écrit sans y mentionner sa contribution, en dépit d'être « le roi de Saint-Germain-des-Prés ». Il s'est toujours forcé à éviter d'écrire sur soi-même.

Boris Vian a tellement aimé le jazz qu'il a continué à jouer un temps même malgré les avertissements de son médecin. Passer ses nuits à souffler dans une trompette était imprudent vis-à-vis de sa maladie de cœur. Il n'était pas professionnel, mais le jeu de la trompette lui apportait un tel plaisir qu'il en risquait sa santé.

### **3.2.3 La vie au Saint-Germain-des Prés**

La vie de jazz de Boris Vian est liée au quartier Saint-Germain-des-Prés, où il a passé des nombreuses soirées musicales. Il était parmi les premiers musiciens qui se produisaient au Tabou, une cave où les intellectuels parisiens, souvent

---

<sup>48</sup> Jazz Nouvelle-Orléans est un courant du jazz des années 1910 ayant le centre à La Nouvelle-Orléans.

<sup>49</sup> DUCHATEAU, Jacques. *Boris Vian ou les facéties du destin*. La table ronde, Poitiers/Ligugé, 1982, p. 40.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 41.

existentialistes, et les zazous<sup>51</sup> se réunissaient. Cet endroit rappelait à Alain Vian les soirées à Ville-d'Avray. En dépit des protestations des voisins de la rue Dauphine contre le bruit la nuit, la vie dans la cave continuait et le Tabou est devenu « centre de folie organisée ». On a inventé un prix littéraire, Le Prix du Tabou, dont la valeur était dénoncée par le créateur du prix, Boris Vian. Dans une interview pour une revue satirique il a déclaré que ce prix n'était créé que pour boire gratuitement l'apéritif. Cette proclamation est d'après cette revue valable pour tous les prix littéraires en général.<sup>52</sup>

Le club Tabou est devenu une légende à Saint-Germain-des-Prés. Après la publication scandaleuse de *J'irai cracher sur vos tombes*, le club Tabou et le personnage de Boris Vian sont devenus symboles de l'échec moral. Néanmoins, les histoires du club étaient parfois exagérées. Pour encourager le renommé du club, on a profité des séjours de personnes célèbres pour attirer le public, alors qu'en fait, ces gens (p. ex. : J.-P. Sartre, F. Mauriac, etc.) n'y passèrent souvent qu'une seule fois, voire jamais.<sup>53</sup>

La gloire du Tabou fut bientôt remplacée par celle du Club Saint-Germain. Ce club ouvra ses portes le 11 juin 1948, ce fut un grand événement accompagné par la musique de l'orchestre de Boris Vian, formé des frères Vian et d'autres musiciens. Il y avait une ambiance tout à fait différente de celle des folies au Tabou. Le Club Saint-Germain, c'était du sérieux. Pendant deux ans, le club est devenu la capitale du jazz en Europe, accueillait toutes les vedettes mondiales du genre. Boris n'y passait plus les nuits en jouant de la trompette, il y était un spectateur et critique. Avec le prestige du club, le snobisme augmentait et il est devenu trop mondain à son goût.<sup>54</sup>

Le quartier Saint-Germain-des-Prés, centre intellectuel et culturel de Paris, est probablement à son apogée au début de l'année 1949. On y trouve de tout, des cafés, des caves jazz, des spectacles de variétés etc. Même si Boris Vian ne jouait

---

<sup>51</sup> « En France, juste après la Seconde Guerre mondiale, jeune qui se distinguait par sa tenue excentrique, et qui était grand amateur du jazz. »

« zazou ». *Dictionnaire français Larousse*. [online]. [réf. 2014-09-25].

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/zazou/83058>

<sup>52</sup> DUCHATEAU, Jacques. *Boris Vian ou les facéties du destin*. La table ronde, Poitiers/Ligugé, 1982, p. 80-81.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>54</sup> DUCHATEAU, Jacques. *Boris Vian ou les facéties du destin*. La table ronde, Poitiers/Ligugé, 1982, p. 83-84.

presque plus de trompette, avec sa femme, il continuait à fréquenter assidument le quartier la nuit.<sup>55</sup>

Au cours de l'été 1949, Boris Vian a retrouvé l'atmosphère du Tabou dans le Bar de la Ponche à Saint-Tropez, devenu le Club Saint-Germain-des-Prés du coin là-bas. Il s'y est senti bien à écouter la musique et à jouer de temps en temps un petit coup de trompette. Il y avait une ambiance très familière et il y était entouré de ses amis.<sup>56</sup>

Le quartier Saint-Germain-des-Prés est devenu célèbre grâce à la vie culturelle dans les nombreux cafés, clubs et cabarets, et même s'il ne l'a écrit pas dans son *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, Boris Vian fut un personnage important du développement de la vie de ce dernier et il a assisté à la naissance des clubs célèbres.

### 3.3 BORIS VIAN, CRITIQUE MUSICAL

Comme il était un vrai connaisseur en jazz, il a écrit des critiques à *Jazz-Hot* et à *Combat* depuis 1947, sous le pseudonyme de Michel Delaroche. Pour la revue *Jazz-Hot*, il a fourni ses articles gratuitement jusqu'en juillet 1958.

En conséquence de ses exigences sévères du travail d'un critique musical, il s'efforçait de justifier ses activités. Il a souligné qu'il ne montrait que son opinion subjective, comme c'est toujours le cas de la critique musicale. Il ne cherchait pas à explorer ses avis personnels, mais il voulait d'abord informer. Son ton personnel et direct attirait les lecteurs et sa revue de presse était très demandée par les amateurs et également par les musiciens professionnels.<sup>57</sup>

En 1947, la fameuse querelle du be-bop a divisé le jazz français. Le directeur de *Jazz-Hot*, Charles Delaunay, a défendu ce nouveau mouvement dont les vedettes étaient, entre autres, Charlie Parker et Dizzy Gillespie. Le be-bop est devenu le style majeur du Club Saint-Germain. Le côté opposé était représenté par Hugues Panassié, le président du Hot-Club de France, au début favorable à ce mouvement

---

<sup>55</sup> Ibidem, p. 95-96.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 96-97.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 86.

avant de s'y opposer. Bien que Boris Vian ne joue jamais de be-bop, il restait fidèle au style de la Nouvelle-Orléans et n'allait plus loin qu'à Duke Ellington, il était très favorable à cette évolution. Il a exprimé son opinion de la manière suivante : « Celui-ci (Panassié) s'est arrêté dans le temps une fois pour toutes et projette de réaliser l'adaptation du monde extérieur à ses concepts personnels par l'application de la méthode de Procuste : supprimer, ignorer ou anéantir tout ce qui ne se conforme pas au dogme... »<sup>58</sup>

En ce qui concerne ses musiciens préférés, il admirait Duke Ellington. On pourrait mettre en opposition de cette admiration les musiciens comme Benny Goodman et Dave Brubeck qu'il détestait. Il attribuait le succès de Dave Brubeck à sa musique facile et commerciale<sup>59</sup>. Ayant du succès en Europe, en France, il n'avait pas de concerts dans cette époque, et cela pouvait être influencé par l'opinion de Boris Vian qui comptait beaucoup.<sup>60</sup> Ses opinions sur la musique jazz avaient de la valeur et la preuve en est que la première réunion de l'Académie du Jazz (en 1954), dont le président d'honneur était Jean Cocteau, eut lieu chez lui, cité Vernon.<sup>61</sup>

Pour la revue *Combat*, Boris Vian a écrit sur le premier festival de jazz à Nice, en février 1948. Ce fut un événement très important, avec Louis Armstrong en vedette principale. Boris Vian a passé son séjour au festival en pleine euphorie.<sup>62</sup>

Dans son travail journalistique il collaborait aussi épisodiquement avec d'autres revues de presse. Il écrivait la chronique du Jazz dans *Arts* et des articles pour *la Parisienne* qui tournaient autour de sujets divers.<sup>63</sup>

Son travail de critique musical ne lui apportait pas beaucoup d'argent mais il satisfaisait son envie de partager ses impressions sur la musique et lui assurait une influence sur la vie parisienne du jazz. Le fait qu'il faisait ce travail le plus souvent gratuitement nous montre qu'il a écrit ses articles pour le plaisir.

---

<sup>58</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>59</sup> Pour défendre l'honneur de Dave Brubeck, il faut dire que ce compositeur a créé la musique assez expérimentale. Cette tendance est bien évidente dans son album *Time Out* dont les morceaux sont basés sur les rythmes inhabituels. Néanmoins, cet album est sorti après le décès de Boris Vian en 1959.

<sup>60</sup> DUCHATEAU, Jacques. *Boris Vian ou les facéties du destin*. La table ronde, Poitiers/Ligugé, 1982, p. 88.

<sup>61</sup> Ibidem, p.101.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 102.

### 3.4 BORIS VIAN, CHANTEUR ET PRODUCTEUR DE DISQUES

Boris Vian a toujours écrit des chansons, néanmoins, leur mise en scène s'est déroulée petit à petit. Au début, il ne les a pas faites produire, plus tard, il les a faites interpréter par des chanteurs et, finalement, il s'est mis à les interpréter lui-même.

Vian avait déjà d'expériences du chant, en 1947 il avait créé la Petite Chorale de Saint-Germain-des-Pieds, principalement composé d'amis. Elle se produisait lors d'événements privées ou publiques, dans des lieux obscurs, par le truchement de la radio et d'émissions réalisées pour le Club d'Essai.<sup>64</sup>

C'est à la fin des années 40 qu'il a commencé à interpréter ses chansons. Cette période est marquée par des grands bouleversements dans sa vie. Les désaccords avec sa femme Michelle grandissent depuis 1949, ils se séparent en 1951 et se divorcent un an après. Il abandonne petit à petit le Club Saint-Germain et s'immerge dans sa carrière d'un chanteur. C'est aussi la rencontre avec la danseuse Ursula Kübler qui a attiré Boris Vian vers la chanson.<sup>65</sup>

Sa rencontre avec Jacques Canetti, directeur artistique de la maison Philips, a été pour lui une grande avancée. Canetti était intéressé par quelques chansons de Boris Vian interprétés en ce temps-là par Jimmy Walter. Il était surtout intéressé par les idées de Boris Vian et par sa passion pour le jazz, il lui a donc proposé un travail dans l'entreprise. En refusant de travailler pour Philips à plein temps, Boris Vian a accepté de s'occuper du catalogue du jazz. La qualité de son travail a été très appréciée et il est plus tard devenu directeur artistique à plein temps de Fontana, une maison de disque créé par Philips. Il a effectué ce travail jusqu'en janvier 1959, date à laquelle il quitte Fontana pour travailler chez Barclay, à mi-temps, en s'occupant seulement du jazz.

Canetti beaucoup appréciait les auteurs-compositeurs-interprètes et Boris Vian s'est tourné petit à petit vers l'interprétation. Sa première apparition en scène s'est passée à Casablanca au cours d'une soirée de gala et elle était suivie

---

<sup>64</sup> BERTOLT, Nicole – UNGLIK, Georges. Boris Vian connaît la chanson. In : *Boris Vian (1920-1959). Œuvre chantée. Archive et phonothèque*. [online]. [réf. 2014-09-27]. <http://www.boris-vian.net/fr/unglik.html>

<sup>65</sup> DUCHATEAU, Jacques. *Boris Vian ou les facéties du destin*. La table ronde, Poitiers/Ligugé, 1982, p. 95.

régulièrement chez Trois-Baudets où il se produisait presque tous les soirs. Il devait faire face à son trac épouvantable. Malgré que de manière générale les réactions ne fussent pas extrêmement favorables, il est parti en tournée à travers toute la France en août 1955. Il voulait avoir cette expérience même si elle augmentait la fatigue venant de sa maladie. Il savait bien qu'il ne faudrait pas se surcharger, mais il ne voulait pas perdre son temps en se reposant et surtout, il désirait essayer tant de choses. Sa crise d'œdème pulmonaire en 1956 a pu être influencée par cette surcharge. D'après François Billetdoux, Boris Vian s'est mis au tour de chant parce qu'il avait toujours besoin d'expression publique et ce besoin n'était pas satisfait après avoir abandonné la trompette pour les raisons de santé.<sup>66</sup>

Pour conclure ce chapitre, nous allons souligner quelques pensées. Boris Vian est mort très tôt, à l'âge de 39 ans, mais pourtant il a vécu plusieurs vies en une. Il était ingénieur, écrivain, producteur de disques, critique musical, trompettiste et chanteur. Il était toujours plein d'idées et des projets d'avenir, même s'il savait que sa maladie pouvait mettre un terme à sa vie prématurément. Peut-être que toute sa ferveur venait de là, de savoir que tout pouvait s'arrêter très vite.

Il y a des contradictions entre la rébellion de Boris Vian et son côté introverti. Il adorait les surprises-parties à Ville-d'Avray, les soirées de folie au Tabou, et il voulait se produire en publique, mais il avait un trac énorme en montant sur scène. De même façon, il aimait se déguiser mais il n'aimait pas tellement être vu. Néanmoins, il écrivait sans scrupules, il admirait choquer, fasciner et laisser les lecteurs bouche bée. Aurait-il fait autant de choses s'il avait été en bonne santé ? Peut-être était-ce l'incertitude du lendemain qui le poussait à tout faire. Cette incertitude encouragée par les horreurs guerrières lui rappelle que la vie est éphémère. Pendant la guerre la musique servait d'échappatoire à la réalité, et la passion pour le jazz augmenta avec ces horreurs. Rien du monde réel ne pourrait empêcher de jouir de ce plaisir éternel.

---

<sup>66</sup> DUCHATEAU, Jacques. *Boris Vian ou les facéties du destin*. La table ronde, Poitiers/Ligugé, 1982, p. 104-107.



## 4 LA MUSIQUE DANS LE ROMAN *L'ÉCUME DES JOURS*

La musique dans le roman *L'Écume des jours* forme une partie inséparable du récit car elle reproduit sa sensualité, complète l'image des expressions abstraites et contribue à l'ambiance particulière.

La musique entoure le héros principal, musicien et grand admirateur de Duke Ellington. Il a dans son appartement un équipement musical : un meuble aménagé en discothèque, deux pick-up et, surtout, le pianocktail. Cette invention miraculeuse mélange tous les plaisirs : « Il cherche à amalgamer la musique et le plaisir sensoriel pour créer un monde où la musique règne sur le travail et l'imagination détermine la réalité. »<sup>67</sup> Cette invention mélange le cocktail d'après le caractère de la musique jouée. Le plaisir gustatif s'ajoute à l'auditif et l'ivresse de l'alcool s'amalgame avec celle du jazz en augmentant l'effet séduisant de la musique. Cette magie intense relève une crainte de Chick : « Je ne vais pas laisser Alise aller chez toi, tu la séduirais avec les harmonies de ton pianocktail et je ne veux pas de ça. »<sup>68</sup>

Dans ce monde poétique cet effet séduisant se reflète encore dans un autre domaine artistique : le bigle moi, une danse fortement sensuelle qui séduit même par son titre et se rapporte à l'amour de Colin et Chloé car ils le dansent déjà lors de leur première rencontre à la soirée chez Isis. C'est Nicolas qui enseigne à Colin à le danser et qui lui explique la méthode d'un point de vue de la physique. L'écrivain y emploie alors un vocabulaire scientifique pour décrire cette sensualité : « – Le principe du bigle moi [...] repose sur la production d'interférences par deux sources animées d'un mouvement oscillatoire rigoureusement synchrone. [...] le danseur et la danseuse se tiennent à une distance assez petite l'un de l'autre et mettent leur corps en ondulation suivant le rythme de la musique. »<sup>69</sup> Cet effet séduisant de la musique est remarquable également dans d'autres romans de Boris

---

<sup>67</sup> SOETAERT, Nichelle. La musique de Boris Vian: La création de l'album *L'Écume des jours*. In: *The Arbutus Review*, Vol. 2, No. 1 (2011), p. 116. [online]. [réf. 2015-03-11]. <http://journals.uvic.ca/index.php/arbutus/article/view/9066/2668>

<sup>68</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 45.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 56.

Vian, par exemple, dans *J'irai cracher sur vos tombes*, où le héros principal aborde les filles en jouant de la guitare ou en dansant.

Même l'écriture vianesque comme telle est remplie de musique. Elle fait résonner les bruits de la vie quotidienne en leur donnant une valeur poétique : « La porte extérieure se referma sur lui avec un bruit de baiser sur une épaule nue [...] »<sup>70</sup> Vian emploie aussi de nombreuses comparaisons musicales : « [...] à l'intérieur du thorax, ça lui faisait comme une musique militaire allemande, où on n'entend que la grosse caisse. »<sup>71</sup> Et, tout au long du récit, cette écriture poétique produit des couleurs et de bonnes odeurs. Vian montre également le charme du monde musical en relevant l'attrait de l'improvisation qui est basée sur la spontanéité : « Au moment où le chef d'orchestre s'écrasa sur les dalles, ils firent un autre accord pour couvrir le bruit de la chute mais l'église trembla sur sa base. »<sup>72</sup> Il arrive que les personnages aient des paroles spontanées dans le récit et cela provoque parfois des propos dénués de sens : « – L'attente, dit Chick, est un prélude sur le mode mineur. – Qu'est-ce qui te fait dire ça ? dit Colin. [...] – Je ne sais pas, dit Chick, c'est une pensée inopinée. »<sup>73</sup>

Pour l'écrivain la musique est aussi un outil lui permettant de ridiculiser l'église. Il amène les personnages ecclésiastiques à un niveau d'hilarité musicale peu respectable dans ce domaine religieux. Des spectacles allègres se déroulent lors du mariage à l'église : « [...] le Chuiche<sup>74</sup> scandait le rythme avec des maracas. [...] le Chuiche esquissa un pas de claquettes [...] Le Chuiche brisa, dans un dernier accord, les cordes de sa contrebasse »<sup>75</sup>, et, lors de l'enterrement de Chloé, un grabuge rituel se produit : « [...] le Chuiche, le Bedon<sup>76</sup> et les deux porteurs se donnèrent la main, ils firent une ronde autour du trou, et puis soudain, ils filèrent vers le sentier et disparurent en farandole. Le Bédon soufflait dans un gros cromorne et les sons rauques vibraient dans l'air mort. »<sup>77</sup>

---

<sup>70</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>74</sup> Déformation phonétique comique de suisse (ecclésiastique)

<sup>75</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 119-120.

<sup>76</sup> Ventre rebondi, ressemblance phonétique au „bedeau“

<sup>77</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 331.

Cette image des personnages ecclésiastiques est suivie dans l'autre roman de Boris Vian, *L'Automne à Pékin*, où les prières sont toujours remplacées par des comptines ou chansons enfantines : « – Picoti, picota, lève la queue et saute en bas. – Amen ! répondit l'ermite. »<sup>78</sup> Nous trouvons une comptine, *À la salade*, également dans le roman *L'Écume des jours*, où elle ne sert qu'à mettre en évidence le comportement non-conventionnel, tout naturel dans ce monde vianesque, des gens qui enterrent Chloé.

La valeur musicale la plus importante pour la compréhension de la complexité du récit se trouve dans les chansons mentionnées qui complètent l'ambiance des situations et très souvent contiennent de nombreux sens secondaires. Tout d'abord, nous présenterons et développerons l'étude de Nichelle Soetaert dont l'analyse du récit est basée sur les parallèles entre les personnages et les rôles musicaux que nous emploierons également lors de l'analyse des chansons.

#### 4.1 LES RÔLES MUSICAUX DES PERSONNAGES

Le roman *L'Écume des jours* est une œuvre très originale et il est difficile de l'encadrer dans un style spécifique. Nichelle Soetaert de L'Université de Victoria l'a analysé d'une manière atypique : « [...] le monde irréel de Vian exige une critique irréelle aussi, une critique à la fois littéraire et à la fois musicale. » Le titre de son étude, *La musique de Boris Vian : La création de l'album l'Écume des jours*, ne correspond pas bien à son contenu parce que cette étude ne traite pas des chansons mentionnées dans le roman qui pourraient créer un album musical, et elle ne se focalise que sur les rôles musicaux qu'on peut attribuer aux personnages. Nous allons présenter et commenter son analyse en développant certaines idées.

D'abord, nous allons éclaircir quels rôles elle attribue : « Colin joue le rôle du musicien, Nicolas représente le chef d'orchestre, Chloé est la groupie, Chick incarne le thème de l'obsession, Alise personnifie l'amour malheureux et la souris sert de lien entre tous les personnages [...]. »<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> VIAN, Boris. *L'Automne à Pékin*. 1947, p. 177. Ebooks libres et gratuits. [online]. 2010. [réf. 2015-05-04]. [http://www.ebooksgratuits.com/pdf/boris\\_v\\_automne\\_a\\_pekin.pdf](http://www.ebooksgratuits.com/pdf/boris_v_automne_a_pekin.pdf)

<sup>79</sup> SOETAERT, Nichelle. La musique de Boris Vian: La création de l'album *L'Écume des jours*. In : *The Arbutus Review*, Vol. 2, No. 1 (2011), p. 116. [online]. [réf. 2015-03-11]. <http://journals.uvic.ca/index.php/arbutus/article/view/9066/2668>

Colin, Nicolas et Chloé incarnent alors des rôles concrets. Colin et Nicolas assurent la production de la musique, et Chloé a également une grande importance car la musique se fait surtout pour le plaisir des auditeurs, selon l'avis de Vian. À l'opposé, Chick, Alise et la souris servent de sujets musicaux, de thèmes abstraits qui donnent à la musique son âme et éveillent les émotions particulières. La souris est considérée comme le reflet des émotions et l'introspection. Bien qu'elle soit fixée au domicile de Colin, elle représente tout de même l'âme de son appartement et elle incarne la conscience de Colin, ses sentiments les plus intimes et son état psychique. Pour cette raison, nous ne sommes pas d'accord avec la proposition de Soetaert expliquant que la souris sert de lien entre tous les personnages. Néanmoins, elle peut dévoiler les sentiments de Colin par rapport aux autres, car elle sert de lien entre Colin et ses propres sentiments.

Le rôle du musicien attribué à Colin correspond à son importance dans le roman. Comme le personnage principal dans une histoire littéraire, le musicien est irremplaçable lors d'un concert, Colin monte sur la scène au début du roman et ne descend qu'à sa fin.

Même son caractère évoque un stéréotype du musicien. C'est un personnage mystérieux et à la fois attirant. Il n'a pas soucis d'argent car il a hérité un somme qui lui permet de vivre sans travailler. Cela lui assure une vie hédonique, il n'a pas donc de soucis matériels et il s'immerge à la recherche du plaisir. Il le trouve, entre autre, dans un instrument de musique qu'il invente par lui-même : le pianocktail. Le pianocktail remue les cocktails selon le caractère de la musique jouée. Malgré cette distraction et la vie sans soucis d'argent, il ne se sent pas heureux parce qu'il lui manque l'amour. Il désire de l'amour comme un héros romantique désespéré, comme un musicien à la recherche de l'inspiration.

Nicolas est considéré comme le chef d'orchestre. Il fait commencer l'histoire amoureuse de Colin et Chloé comme le chef d'orchestre fait commencer la production de musique. C'est également Nicolas qui incarne, entre autres, les deux qualités qui sont essentielles dans ce monde vianesque<sup>80</sup>, car il est l'objet de désir de toutes les filles et un connaisseur de la musique jazz. Ayant ces deux

---

<sup>80</sup> « Il y a seulement deux choses : c'est l'amour de toutes les façons, avec des jolies filles, et la musique de Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington. » VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 19.

qualités divines, il enseigne à Colin le bigle moi, une danse sensuelle que Colin danse avec Chloé lors de leur première rencontre. Il représente donc la gourmandise musicale, mais aussi la gourmandise alimentaire, car il est le chef de sa cuisine. Cependant, il ne s'occupe seulement de nourriture, il encourage Colin et Chloé avec une fidélité extrême, propre au chef d'orchestre. Il se sent responsable du dénouement de l'histoire. Il ne quitte jamais Colin, tout comme le chef d'orchestre ne quitte jamais sa place avant la fin du morceau.

Le caractère de Chloé est peu décrit dans le roman, mais il n'est pas très important pour l'histoire. Soetaert lui attribue le rôle de groupie parce que son rôle est d'aimer le musicien et d'étancher sa soif d'admiration. L'auteur de cette analyse met en doute l'amour de Colin pour Chloé, parce qu'il s'agit plutôt d'une tentation d'être aimé que d'un vrai amour.

Il est envisageable que la fille, peu caractérisée de manière littéraire, pourrait être définie par la chanson éponyme dans l'arrangement de Duke Ellington. Est-ce que la fille incarne la chanson ? Nous allons traiter cette proposition ainsi que de son amour pour Colin dans le chapitre suivant consacré aux chansons apparues dans le roman.

Chick est un bon ami de Colin et le copain d'Alise, néanmoins, tout cela est accessoire par rapport à son obsession incontrôlable pour la collection des œuvres du philosophe Jean-Sol Partre. Cette passion le mène à la ruine, le pousse à dépenser tout son argent, même l'argent que Colin lui a emprunté, et à quitter son amante Alise. Tandis que la relation de Colin et Chloé est liée par la musique, c'est Jean-Sol Partre qui lie Chick et Alise. C'est lui qui les met ensemble et c'est aussi lui qui les sépare.

Alise est une victime de l'obsession destructive de Chick et elle incarne un amour désespéré, rempli d'une intensité émotionnelle extraordinaire et c'est peut-être pour cela que cette désespérance en amour forme un thème très fréquent dans les morceaux musicaux. Ce thème est démontré de deux manières différentes, par rapport à Chick et par rapport à Colin.

En ce qui concerne son amour pour Chick, Alise souffre d'un amour malheureux, car Chick n'hésite pas à sacrifier tout son argent et son amour pour Alise pour satisfaire sa passion pour les œuvres de Jean-Sol Partre. Cet amour

malheureux mène Alise à un acte désespéré, elle met le feu à toutes les librairies pour détruire toutes les œuvres accessibles de Jean-Sol Partre et elle assassine finalement ce dernier avec un arrache-cœur, une arme qui arrache le cœur du corps. Ses faits extrêmes reflètent bien l'intensité de ses sentiments.

Alise est l'objet d'admiration de Colin avant sa rencontre avec Chloé. C'est pourtant un amour impossible car elle devient la copine de son ami Chick. Comme nous l'avons évoqué auparavant, la relation amoureuse entre Colin et Chloé est plutôt passive, alors que la scène d'intimité entre Alise et Colin ne manque pas de sensualité. Alise représente le thème d'un partage impossible qui est souvent une sorte d'inspiration pour le musicien : « Pourquoi est-ce que je ne t'ai pas rencontré d'abord ? dit Alise. Je t'aurais aimé autant, mais, maintenant, je ne peux pas, c'est lui que j'aime. – Je sais bien, j'aime mieux Chloé aussi maintenant. »<sup>81</sup>

On peut décrire la différence entre les deux femmes, Alise et Chloé, de façon musicale. Nichelle Soetaert nous propose la comparaison suivante : « [...] le boogie présente deux aspects différents entre les deux femmes. C'est le boogie, comme son admiration pour Colin, qui fait battre le cœur de Chloé. Cependant, c'est Alise elle-même qui incarne la définition hot et dynamique du boogie. »<sup>82</sup> Le boogie ne nous permet donc pas de dépeindre le caractère de Chloé. Le « boogie » représente son admiration pour Colin, tandis que pour Alise ce style se réfère directement à sa personnalité. Dans la vie de Chloé le « boogie » n'apparaît que grâce à Colin : « Colin et Chloé, l'un près de l'autre, se laissaient insoler sans rien dire et leurs cœurs battaient tous deux sur un rythme de boogie »<sup>83</sup>

La souris, incarnant le thème de l'introspection, un sujet musical très fréquent, représente la conscience de Colin, elle est soumise à ses sentiments et elle les exprime par ses actes. La petite maison de cet animal reflète l'état psychique de Colin jusqu'à son inconscience : « La souris permet à Colin de se voir et de s'analyser et elle dévoile un aspect de Colin que lui-même ne montre pas. »<sup>84</sup> Pour

---

<sup>81</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Pauvert, Paris 2010, p. 286.

<sup>82</sup> SOETAERT, Nichelle. La musique de Boris Vian: La création de l'album *L'Écume des jours*. In : *The Arbutus Review*, Vol. 2, No. 1 (2011), p. 120. [online]. [réf. 2015-03-11]. <http://journals.uvic.ca/index.php/arbutus/article/view/9066/2668>

<sup>83</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Pauvert, Paris 2010, p. 142.

<sup>84</sup> SOETAERT, Nichelle. La musique de Boris Vian: La création de l'album *L'Écume des jours*. In: *The Arbutus Review*, Vol. 2, No. 1 (2011), p. 120. [online]. [réf. 2015-03-11]. <http://journals.uvic.ca/index.php/arbutus/article/view/9066/2668>

préciser l'attribution de ce rôle, il faut remarquer que le thème de l'introspection reflète l'âme du compositeur qui est, dans le cas de l'improvisation jazz, également le musicien.

L'attribution des rôles musicaux nous aide à comprendre le comportement des personnages et révéler la nature de leurs relations mutuelles. Les rôles les plus évidents et indubitables sont celui de Colin, le musicien, et celui de Nicolas, le chef d'orchestre, et nous allons en reparler dans le contexte des chansons mentionnées dans le récit.

## 4.2 LES CHANSONS MENTIONNÉES DANS LE ROMAN

L'univers romanesque dans lequel le roman se déroule est comme une métaphore poétique de la réalité qui nous entoure. Si nous voulons obtenir une impression complète, il ne suffit pas seulement de suivre le dénouement, il faut également observer les détails. Dans l'écriture vianesque, le sens dépasse souvent les possibilités langagières et dans ce cas, il faut laisser parler la musique. Le récit cite huit chansons qui pourraient former un album entier. Ces pièces révèlent l'essence abstraite des personnages, des situations particulières et elles complètent les impressions. Vian profite de la valeur communicative de la musique qui sait évoquer une ambiance particulière sans utiliser de mots mais qui, d'un autre côté, n'exprime pas d'informations concrètes.

Parmi les huit titres cités dans le roman, sept appartiennent au répertoire de Duke Ellington et ils annoncent autant l'état extérieur qu'intérieur des personnages tout en complétant l'impression que les situations évoquent. *Black and Tan Fantasy* se rapporte au récit en général, *Loveless Love* à l'amour de Chick, *Chloé* à la fille du nom éponyme, *The Mood to Be Wooped* reflète l'ambiance du couple Colin-Chloé, *Slap Happy* complète l'image du docteur Mangemanche et les trois derniers morceaux reflète le blues au cœur de Colin, sa tristesse face à la maladie de Chloé et douleur physique et psychique qu'il éprouve au travail. *Blues du Vagabond* reflète la situation économique de Colin qui s'est renversée avec toute dégradation du récit et qui l'a forcé à travailler et à vendre son pianocktail. *Misty Morning* pourrait refléter par son titre la désespérance du destin impitoyable tandis que *Blue*

*Bubbles* pourrait relater le bonheur que la musique apporte à Colin malgré tout le malheur qui lui arrive. Néanmoins, Fukagawa remarque bien que les deux derniers titres annoncent probablement « [...] le cimetière dans le brouillard, entouré de l'eau écumeuse, où sera enterrée Chloé envahie par le nénuphar ». <sup>85</sup>

Nous allons examiner les huit morceaux plus profondément pour déchiffrer le sens que nous dévoilent leurs paroles et leurs titres, le rapport entre contenu musical et littéraire, ou le sens non verbal caché dans les connotations diverses.

#### 4.2.1 Black and Tan Fantasy

La pièce a été écrite par Duke Ellington et Bubber Miley et enregistrée en 1927. Cette composition représente un des premiers morceaux du style jungle<sup>86</sup>, avec son ambiance particulière dont l'expression caractéristique est celui du growl, employé par Bubber Miley à la trompette et Joe Nanton au trombone. Tout d'abord, nous allons ébaucher le contexte littéraire de l'apparition de ce titre, puis nous ferons une analyse musicale et, enfin, en synthétisant les deux domaines, nous éclaircirons et compléterons la valeur de cette chanson dans le roman.

*Black and Tan Fantasy* est la première pièce mentionnée dans le roman. Colin la cite en parlant de ses expérimentations avec son invention du pianocktail : « J'ai eu du mal à le mettre au point, mais le résultat dépasse mes espérances. J'ai obtenu à partir de *Black and Tan Fantasy* un mélange vraiment ahurissant. »<sup>87</sup> Le *Black and Tan Fantasy* lui offre du plaisir sensoriel produit par la musique de Duke Ellington et par une boisson. Cette chanson représente cette musique depuis que Dudley Murphy a réalisé un court métrage portant son nom, court métrage centré autour de l'orchestre de Duke Ellington. Ce morceau pourrait donc symboliser l'admiration de l'écrivain pour les œuvres de ce chef d'orchestre. Néanmoins, il a

---

<sup>85</sup> FUKAGAWA, Akiko. *La musique dans l'univers romanesque de l'Écume des jours*. Osaka University Knowledge Archive, Osaka 1999, p. 42. [online]. [réf. 2015-03-11]. [http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/10642/1/gallia\\_38\\_041.pdf](http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/10642/1/gallia_38_041.pdf)

<sup>86</sup> « Style jungle » est le type du jazz des années 1920 et 1930 qui intégrait des effets musicaux pseudo-africains – battre le tam-tam, les harmonies inhabituels, pentatonique, le growl (procédé vocal ou sonore qui imite un grondement). Son début s'agit de la musique de l'orchestre Duke Ellington. Il faut éviter à confondre ce terme avec « jungle », une musique à danser du tempo rapide ayant son origine dans les années 1990. TUCKER, Mark. Jungle music. In : *Grove Music Online*. [online]. [réf. 2015-02-22]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J240200?q=jungle-style&search=quick&pos=4&start=1#firsthit>

<sup>87</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 32.

une valeur plus importante pour le récit. *La Marche funèbre* citée à la fin du morceau nous incite à penser qu'elle pourrait annoncer l'histoire du roman. Pour affirmer ou réfuter cette hypothèse, nous allons faire une analyse musicale et comparer le dénouement musical avec celui du roman.

La mélodie expressive au growl de la trompette ouvre la première partie en forme de blues mineur de douze mesures accompagné de la section rythmique jouant continuellement à chaque temps. Elle est suivie d'un « pont » qui contraste par seize mesures et apporte une ambiance différente, avec le porte-parole du saxophone alto d'Otto Hardwick. Il importe de la légèreté et de la douceur par la clarté de son timbre et son vibrato expressif dans la mélodie dont la progression harmonique nous mène vers le mode majeur. La trompette de Miley commence son solo et coupe l'ambiance précédente en tenant le si bémol aigu tout au long des quatre premières mesures, annonçant son improvisation. Son style fortement expressif est basé sur le growl et sur les effets « wa-wa » provenant du changement de la position de la sourdine qui offre une variété de sons. Le groupe se tait pour « le stride »<sup>88</sup> piano solo de Duke Ellington, dont le style nous rappelle celui du ragtime. Après ce solo, un autre instrument à vent improvise de nouveau, cette fois-ci, c'est le trombone. Il prend un chorus en alternant diverses techniques (par ex. : glissando, growl, sourdine « wa-wa »). Dans ce cas-ci, le timbre du growl fortement expressif ressemble beaucoup à la voix de Louis Armstrong. Le gémissement de la trompette se rattache *attacca* (sans interruption) et commence par une alternance du rythme sur deux tons, accentuée par la section rythmique à la fin de chaque phrase. Les quatre dernières mesures sont prolongées sur six et créent une coda avec le thème de la *Marche funèbre*.

Le caractère de la pièce s'accorde avec celui du roman. Le morceau est en forme de blues de douze mesures avec un pont contrastif de seize mesures. La mélancolie de cette forme apporte la tristesse et le pont contrastif incarne le moment de joie et de bonheur. En accord avec ce caractère, la tonalité en mode mineur

---

<sup>88</sup> Le stride est le style du piano jazz solo surtout des années 1920. La main gauche saute entre une note de basse et un accord en établissant une pulsation régulière et l'harmonie de blues, tandis que la main droite improvise sur cette grille.

ROBINSON, J. Bradford. « Stride ». In: *Grove Music Online*. [online]. [réf. 2015-02-22]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26955?q=stride&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

(tristesse) module parfois vers le mode majeur (joie). Concernant l'expression des sentiments divers, il y a beaucoup d'espace pour l'improvisation qui permet de les mettre en évidence, en tant que les personnages principales du roman les mettent en évidence par leurs actions. Le côté émotionnel est prépondérant dans la chanson et également dans le roman aussi.

Le dénouement du morceau nous dévoile des parallèles avec le dénouement du roman. Dans la suite de l'analyse de Nichelle Soetaert, Colin est considéré comme étant le musicien principal, donc comme étant le trompettiste, car c'est la trompette qui porte la plupart des airs, c'est elle qui introduit la chanson et c'est elle qui la conclue. Le rythme battant à chaque temps avec persistance pourrait évoquer l'obstination de Chick, avec laquelle il collectionne les œuvres de Jean Sol Partre, ou bien la quête de l'amour de Colin, menée par sa soif d'admiration que nous trouvons aussi dans ses solos où le gémissement expressif de la trompette révèle un grand espoir dans son cœur. Ces parties d'une forte expression sont alternées par celles qui sont plus légères. Une telle partie arrive après le premier chorus, quand un air doux de l'alto saxophone évoque le temps de l'amour heureux ; pareillement, cet effet est aussi accompagné par la musique enjouée et dynamique du *stride piano* solo évoquant le bonheur, la joie et l'ambiance capricieuse venant des sauts de la main gauche. Le gémissement apparaît de nouveau, cette fois-ci avec le registre plus grave du trombone et nous annonce les événements tragiques qui mènent toute l'histoire vers sa fin, la maladie mortelle de Chloé et l'obsession de Chick qui conduisent à la mort. Colin y répond avec insistance par un nouveau gémissement de la trompette exprimant sa désespérance. Ce gémissement expressif correspond aussi au comportement d'Alise qui répond à l'obsession destructive de Chick par l'assassin de Jean Sol Partre et l'inflammation des librairies pour détruire tous les livres de ce philosophe. Comme toute l'histoire approche de sa fin tragique, le gémissement de la trompette se confond continuellement avec la coda et termine le récit avec la *Marche funèbre* annonçant la mort de Chloé, Chick et Alise.

La chanson *Black and Tan Fantasy* a donc deux valeurs importantes pour le roman. Elle incarne l'admiration de Vian pour la musique de Duke Ellington et elle annonce l'histoire du récit que nous confirme l'analyse musicale relevant la forme du blues, genre des sentiments profonds et de l'ambiance mélancolique qui

s'accorde avec l'atmosphère du roman. Colin, le personnage principal du roman à qui Soetaert attribue un rôle du musicien, correspond alors au trompettiste qui porte la plupart des airs. Le rythme persistant à chaque temps nous évoque la quête de l'amour de Colin ou l'obsession de Chick, et le pont avec la dominance du saxophone alto évoque la découverte de l'amour et les moments de bonheur que les couples passent ensemble. Le registre grave du growl du trombone annonce les malheurs, tels que la maladie de Chloé et le fanatisme de Chick, et la réponse du solo à la trompette présente la résistance de Colin et Alise à ce dénouement tragique. *La Marche funèbre* nous indique qu'ils n'ont pas battu cette fatalité du destin. Bien que quelques parallèles soient ambigus, cette marche confirme que Vian a choisi la pièce pour refléter le dénouement du roman.

#### **4.2.2 Loveless Love**

*Loveless Love* est une pièce de W. C. Handy écrite sur la mélodie de *Careless Love*, une chanson traditionnelle très populaire, d'origine inconnue, apparaissant dans le répertoire de nombreux musiciens. Dans la version de Handy, le morceau commence par un prélude dans l'orchestre qui est suivi d'un chorus sur un nouvel air, et la mélodie de *Careless love* suit cette partie en formant la base de la chanson en forme binaire avec une reprise, forme très fréquente dans ces chansons traditionnelles.

Les paroles varient selon les interprètes mais parlent toujours d'amour comme annoncé dans le titre, exprimant soit le bonheur de l'amour, soit la souffrance qu'il engendre. Ce dernier cas correspond à l'ambiance du blues, la forme familière à W. C. Handy, « le père du blues ». Aujourd'hui, nous disposons d'une version de Duke Ellington, le musicien favori de Vian, mais elle a été enregistrée en 1959, quinze ans après la publication du roman *L'Écume des jours*, il avait alors à l'esprit une version différente. Si nous choisissons des versions enregistrées avant l'année 1944, nous en trouvons une très populaire de Billie Holiday, datant de 1941, chantée sur les paroles de W. C. Handy. C'est alors probablement à celle-ci que Boris Vian pensait quand il a mentionné ce titre. En

premier lieu, nous allons relater l'apparition de cette chanson dans le roman, ensuite nous expliquerons comment la pièce se reflète dans le récit.

Comme dans la première, cette deuxième chanson a un rapport avec le pianocktail, mais cette fois-ci c'est Chick qui la choisit et qui la joue. Il fait une erreur pendant son jeu ce qui étonne Colin, qui inquiète pour le goût du cocktail : « J'ai eu peur, dit Colin, un moment, tu as fait une fausse note, heureusement, c'était dans l'harmonie. »<sup>89</sup> Cette remarque nous donne deux informations. La première, c'est qu'une erreur dans l'harmonie est considérée comme moins grave qu'une erreur dans la mélodie. Cela nous rappelle et confirme que pour Vian la mélodie est le plus important dans une œuvre musicale. La deuxième remarque, c'est que la faute pourrait symboliser l'échec amoureux de Chick à cause de son fanatisme augmentant pour les œuvres de Jean Sol Partre. Bien que la faute ne détruise pas le goût du cocktail, elle annonce des troubles dans la relation de Chick et Alise.

Est-ce que Vian a choisi cette chanson à cause du sens de son titre ? *Loveless Love* ou « l'amour sans amour » pourrait bien caractériser l'amour de Chick pour Alise. C'est leur passion pour le philosophe Jean Sol Patre qui les réunit dès leur première rencontre, qui se passe lors d'une grande conférence du philosophe, Chick n'est pas seulement charmé par la beauté et l'intelligence d'Alise mais, surtout, par son loisir partagé : « [...] je lui ai demandé si elle aimait Jean Sol Partre, et elle m'a dit qu'elle faisait collection de ses œuvres... Alors j'ai dit : moi aussi... et, chaque fois que je lui disais quelque chose, elle répondait : moi aussi..., et vice versa... »<sup>90</sup>. Est-ce que Chick tomberait amoureux d'Alise, si elle ne partageait pas cette passion ?

On se rend bien compte que Chick n'est mené que par son obsession pour Partre quand il dépense tout l'argent, que Colin lui donne (pour se marier avec Alise) pour se procurer les œuvres du philosophe. De même, il excuse ses actes par le fait qu'Alise partage ce loisir et qu'elle soit contente d'avoir ses œuvres admirées : « Ça lui est égal, Alise, que je l'épouse. Elle est heureuse comme ça. Je l'aime beaucoup, tu sais. Et puis elle aime énormément Partre aussi. »<sup>91</sup> Son amour pour Alise est refoulé par son fanatisme pour le philosophe, tandis qu'Alise ne

---

<sup>89</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 34.

<sup>90</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 37.

<sup>91</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 193.

s'intéresse plus à ces œuvres, parce qu'elle ressent bien que l'obsession de Chick les empêche d'être ensemble. La fin de la chanson sert d'avertissement pour Alise : « Même l'amour oh l'amour sans amour, rien que s'envoler de l'amour sans amour. »<sup>92</sup> Cette phrase ne décrit pas seulement la relation de Chick avec son amante mais c'est aussi son amitié avec Colin qui subit son obsession destructive. L'obsession de Chick fait fi de tous ses sentiments et devient une chose essentielle dans sa vie. Il n'est même pas touché par la mort de son oncle, il ne s'intéresse qu'à Partre.

On pourrait comprendre ce titre de manière plus générale si on se limitait à l'énoncé seulement en lui-même, sans le transposer à la relation concrète. L'expression l'amour sans amour pourrait donc nous expliquer que l'amour est un sentiment impitoyable qui nous fait souffrir. Par cette explication, le titre conviendrait à la relation amoureuse entre Chick et Alise et entre Colin et Chloé. Néanmoins, il faut se rappeler que c'est Chick qui choisit cette pièce et c'est lui qui la joue, cela nous incite donc à tenir compte la première considération.

### 4.2.3 Chloé

La chanson *Chloé*, écrite en 1927, a été reprise par de nombreux musiciens et est apparue dans des arrangements différents dont celui de Duke Ellington, préféré par Vian, nous intéresse particulièrement. Tout d'abord, nous allons résumer les références du titre dans le roman, et ensuite celles de la chanson elle-même. Nous allons analyser la pièce de manière musicale en y important le contexte littéraire. À la suite de cette analyse, nous comparerons le caractère de la chanson avec celui de la fille Chloé et mettrons en évidence ce que ce morceau représente vraiment dans le roman.

Le titre de cette chanson apparaît dans l'ouvrage comme un leitmotiv. Il y est mentionné sept fois. La première citation apparaît quand Nicolas enseigne Colin à danser le bigle moi. Il lui conseille de faire jouer la chanson *Chloé*, arrangée par Duke Ellington, ou le *Concerto pour Johnny Hodges*, convenant par le tempo et

---

<sup>92</sup> "Even love oh love oh loveless love, just to fly away from loveless love." *Vagalume*. [online]. [réf. 2015-03-28]. <http://www.vagalume.com.br/billie-holiday/loveless-love.html>

l'atmosphère appelée « moody » ou « sultry tune », et Colin choisit la première. La troisième fois, c'est déjà la rencontre avec sa future amante *Chloé*. Quand il saisit son nom, il se rappelle la pièce et lui demande si elle est arrangée par Duke Ellington et s'enfuit immédiatement parce qu'il prend cette phrase spontanée pour une connerie, mais Isis, une amie de Chloé et la future amante de Nicolas, le persuade de rentrer et de continuer la conversation. Peu de temps après, Colin danse le bigle moi avec Chloé sur la chanson *Chloé*. La cinquième fois, le morceau est joué d'un gâteau qui cache dedans un rendez-vous avec Chloé, plus tard, lors du jour de leur mariage, Colin fait jouer ce morceau par un grand orchestre engagé pour la cérémonie. Lors de la dernière apparition de ce titre, le morceau résonne dans la tête de Colin malgré qu'on en joue un autre.

À propos des premières apparitions, la chanson est comme un présage de la rencontre avec la fille, ensuite elle signifie la présence des sentiments profonds dans le couple. Le morceau est mentionné ; surtout avant le mariage qui est l'accomplissement de la quête de l'amour de Colin. Avec le dénouement tragique du récit la chanson disparaît presque et vers la fin du roman elle est remplacée par un nouveau leitmotiv : « Chloé est morte. »<sup>93</sup> Colin le dit six fois dans six pages consécutives de la fin du livre, comme s'il avait besoin de le répéter pour se rendre compte de la réalité.

Le nom Chloé se rapport aussi à *Daphnis et Chloé*, roman de la Grèce antique, dont le sujet était employé dans des œuvres divers et est devenu célèbre surtout grâce au ballet (1912) de Maurice Ravel, un grand compositeur impressionniste. Cette musique colorée exalte l'amour fatal qui doit affronter des obstacles comme l'amour entre Colin et Chloé.

La version originelle de la chanson *Chloé* a été écrite en 1927 sur une musique de Charles N. Daniels (pseudonyme : Neil Moret) et des paroles de Gus Kahn. Elle est devenue un célèbre standard du jazz et a été enregistrée par des nombreux orchestres avec les chants masculins ou féminins. Elle est aussi apparue dans d'autres domaines artistiques. Dans le domaine cinématographique, on peut nommer le film d'horreur de Marshall Neilan, *Chloé, love is calling you*, de l'année 1934, dont le titre correspond aux paroles de la chanson de par son lieu, car il se

---

<sup>93</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 321-326.

déroule dans les marais de Louisiane. Ce long métrage fut néanmoins un grand échec à cause de sa faible qualité. Concernant le rapport avec le même lieu, un dessin animé *The Impatient Patient*, avec le monstre des marais du nom Chloé est tourné sous la direction de Norm McCabe en 1942. Ce monstre n'est sans doute pas ce qui inspire Vian pour donner ce nom à l'amante du héros principal, mais il nous prouve la diversité de l'emploi de la chanson. Néanmoins, Vian a imaginé une telle fille grâce à l'air émouvant de la chanson *Chloé* dans l'arrangement de Duke Ellington.

L'amour de Colin pour Chloé reflète probablement l'amour de Colin pour cette chanson. Jean-Louis Pautrot parle même de la confusion entre la femme et la musique à cause de leur sensualité en commun.<sup>94</sup> Colin associe le nom de la fille avec celui de la chanson et il tombe amoureux en lui attribuant toutes les qualités sensuelles du morceau. Cette confusion est particulièrement remarquable au moment quand il danse le bigle moi avec Chloé sur la chanson éponyme : « Colin mordillait les cheveux de Chloé, près de l'oreille. Il murmura : – C'est exactement vous. »<sup>95</sup>

Malgré ce coup de foudre, nous voyons que Colin reste toujours passif. Il n'essaye pas de lui donner un rendez-vous et ne fait rien pour la revoir, il laisse couler le flux de la vie. Leur relation n'aurait peut-être jamais commencé sans l'initiative de Nicolas qui lui arrange un rendez-vous avec Chloé et il faut rappeler que c'est également Nicolas, qui lui fait découvrir la chanson : « Colin choisit *Chloé* comme le lui a recommandé Nicolas et le centra sur le plateau du pick-up. »<sup>96</sup> Cela confirme le rôle de Nicolas en tant que chef d'orchestre et celui de Colin en tant que musicien qui suit ses instructions. Il interprète la chanson en explorant ses sentiments sous la direction de Nicolas.

Le comportement passif de Colin incite Fukagawa à penser qu'il lui manque la passion pour son amante et « n'est qu'un timide serviteur auprès de sa femme qui

---

<sup>94</sup> FUKAGAWA, Akiko. *La musique dans l'univers romanesque de l'Écume des jours*. Osaka University Knowledge Archive, Osaka 1999, p. 43. [online]. [réf. 2015-03-21]. [http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/10642/1/gallia\\_38\\_041.pdf](http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/10642/1/gallia_38_041.pdf)

<sup>95</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 76-77.

<sup>96</sup> Ibidem, p. 57.

le dirige »<sup>97</sup>. Chloé prend l'initiative des moments intimes, mais c'est plutôt la crainte de Colin pour la santé de la fille qui l'empêche de se laisser conduire par la passion. Nous ne sommes même pas d'accord avec la considération que Chloé dirige Colin. C'est ce dernier qui est plus dominant dans la relation. C'est lui qui prend les décisions, même si c'est quelques fois sur les conseils de Nicolas.

Cette idée de Fukagawa est basée sur une réplique qui se déroule au moment où Chloé est déjà gravement malade et Colin éprouve une crainte énorme pour elle. Son état fragile est exprimé par une comparaison avec la fleur « – 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. »<sup>98</sup> Nous pouvons cependant trouver des exemples qui nous assurent que Colin est fortement attiré par Chloé. Même leur première rencontre le prouve bien : « – C'est Colin, dit Isis. Colin, je vous présente Chloé. Colin avala sa salive. Sa bouche lui faisait comme du gratouillis de beignets brûlés. »<sup>99</sup> Voilà un autre exemple qui décrit les sentiments de Colin le jour avant le mariage : « – Chloé, vos lèvres sont douces. Vos yeux voient comme il faut voir et votre corps me fait chaud... [...] – Chloé, je voudrais sentir vos seins nus sur ma poitrine, mes deux mains croisées sur vous, vos bras autour de mon cou [...]. »<sup>100</sup>

Nous avons prouvé que Colin ne manque pas de passion pour Chloé, mais ces extraits ne déniaient pas la considération de Soetaert expliquant sa sympathie pour la fille vient de son désir d'être aimé. Même la passion que ces extraits expriment pourrait venir de la soif d'admiration au lieu d'un vrai amour. De toute façon, il semble que c'est surtout la chanson *Chloé* qui fasse la base de l'amour de Colin. Comment est-elle, cette chanson, et quels effets musicaux apportent cette ambiance particulière ?

Le morceau a été enregistré en 1940 à Chicago par l'orchestre de Duke Ellington dans un arrangement très différent de la version originelle. Ellington omet la première partie, commence directement par l'air principale et, surtout, le morceau

---

<sup>97</sup> FUKAGAWA, Akiko. *La musique dans l'univers romanesque de l'Écume des jours*. Osaka University Knowledge Archive, Osaka 1999, p. 45. [online]. [réf. 2015-03-11].

[http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/10642/1/gallia\\_38\\_041.pdf](http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/10642/1/gallia_38_041.pdf)

<sup>98</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 201.

<sup>99</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 100.

est instrumentale. Néanmoins, nous avons quand même l'impression d'entendre la voix humaine. C'est le growl de la trompette avec la sourdine qui crée cet effet, comme dans la pièce *Black and Tan Fantasy*. On joue par cette technique la mélodie principale en mode mineur, qui ne se développe que dans les secondes et puis se répète une quarte plus haut. Cela importe une ambiance mélancolique et émouvante. Par la suite, le growl est remplacé par le timbre naturel, puis la clarinette répète le thème et est suivie d'une partie orchestrale, puis le thème et la trompette solo apparaissent de nouveau. La première partie de la pièce originelle (partie A) apparaît vers la moitié du morceau dans un arrangement particulier. La première et la troisième mesure sont jouées à la basse dans un rythme de swing sans tenir l'écriture originelle et l'orchestre y répond dans les deuxième et quatrième mesures, cette fois suivant l'écriture. La mélodie de cette partie est finie au saxophone ténor, et commence de nouveau le thème principal joué à la trompette.

Cet arrangement orchestral a un caractère majestueux, la mélancolie impressive est accentuée par des notes sensibles et l'harmonie est plus développée que dans la version originelle. Comme dans la pièce précédente, la trompette représente l'instrument principal du morceau et Colin, incarnant le trompettiste, exprime ses sentiments profonds par son jeu expressif. Voilà aussi un parallèle avec l'écrivain, qui joue du même instrument de musique. Comme c'est assez fréquent dans le monde littéraire, l'auteur projette quelque chose de son âme dans le héros principal. Nous pourrions par exemple comparer le dénouement du roman avec celui de la relation entre Boris Vian et sa femme Michelle, relation qui est passée d'un conte de fée à la perte des illusions : l'amour qui se finit par l'enterrement de Chloé.

Comment est Chloé dans les yeux de Colin s'il lui attribue le caractère de la chanson éponyme ? On ne peut pas deviner de qualités très particulières d'une impression musicale, mais en voici quelques-unes : Chloé est songeuse pour l'ambiance mélancolique et sentimentale du morceau, elle est attirante pour une multitude des notes sensibles dans la mélodie et dans l'harmonie, elle est insouciante et équilibrée pour l'ambiance tranquille, et elle est simplement jolie, comme la chanson dans son ensemble. De plus, elle devrait être intelligente pour

son arrangement bien réfléchi. Comment cet égard amoureux à travers la chanson s'accorde-t-il avec le caractère de la fille que nous évoque le récit?

En analysant le texte nous pouvons affirmer toutes ces qualités, sauf une : nous doutons de son intelligence. Les dialogues entre Colin et Chloé ressemblent parfois à ceux entre un adulte et un enfant curieux qui ne sait encore rien de ce monde.<sup>101</sup> Mais, d'un autre côté, cela reflète que la fille est songeuse, elle n'est pas indifférente au monde qui l'entoure et elle essaye de le comprendre. Des autres qualités, il faut souligner son intérêt extrême pour son apparence. Elle a tellement besoin de compliments qu'elle n'hésite pas à inciter Colin à admirer sa beauté : « Dis-moi si tu aimes mes cheveux. [...] – Je t'ai déjà dit que je t'aimais bien, en gros et en détail. – Alors, en détaille, murmura Chloé [...] »<sup>102</sup> Chloé est aussi une fille insouciant qui aime rire et cela s'accorde avec son côté enfantin, remarquable surtout au moment quand elle joue avec la neige comme un enfant qui est en train de découvrir les beautés extraordinaires de ce monde : « Les flocons doux et froids restaient blancs et ne fondaient pas. – Regarde comme elle est jolie, dit-elle à Colin. »<sup>103</sup> Colin joue son rôle du protecteur : « Oui, dit Colin, mais tu as tort de toucher ça, tu vas avoir froid. »<sup>104</sup> Ce dialogue nous révèle encore une autre qualité, la fragilité, augmentée par la maladie qui commence à l'envahir et que nous devinons surtout de cette comparaison : « [...] elle se met à tousser comme une étoffe de soie qui se déchire. »<sup>105</sup>

A propos de sa beauté, elle n'est pas jolie seulement dans les yeux de Colin, elle est appréciée aussi par d'autres personnages. Néanmoins, un homosexuel qui la trouve laide apparaît juste avant le mariage, et cette mise en doute de sa beauté annonce probablement la maladie qui la touchera bientôt : « [...] Qui est-ce qui se marie aujourd'hui ? – C'est Colin qui épouse Chloé !... dit son frère avec dégoût. – Pourquoi prends-tu ce ton ? [...] Il est bien ce type-là !... – Oui, il est bien, [...] mais, elle, elle a une poitrine tellement ronde qu'on ne peut vraiment pas se figurer que c'est un garçon. »<sup>106</sup> Son frère est cependant d'un autre avis : « – Je la trouve jolie...

---

<sup>101</sup> Ibidem, p. 135-139.

<sup>102</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>103</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>104</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>106</sup> Ibidem, p. 103-104.

murmura-t-il. On a envie de lui toucher la poitrine, ça ne te fait pas cet effet-là ? »<sup>107</sup>  
La dernière phrase nous fait penser que Chloé est enceinte, mais cette considération est démentie plus tard dans un dialogue entre Colin et le docteur Mangemanche.<sup>108</sup>

Nous retrouvons l'annonce de la maladie mortelle de Chloé également dans les paroles de la version originelle. Le récit de la chanson est basé sur l'amour profond pour une fille du nom de Chloé qui s'est perdue dans les marais : « À travers de la nuit, je dois aller là où tu es. [...] Je vais me traîner dans les marais pour te chercher. Si tu es perdue là-bas, permets-moi de m'y perdre aussi. [...] Pas de chaînes ne peuvent te ligoter, si tu es vivante, je vais te trouver. L'amour m'appelle, je dois aller là, où tu es. »<sup>109</sup> Par rapport au danger des marais, nous ne pouvons pas nous empêcher de penser au nénuphar dans le poumon droit de Chloé, une plante aquatique qui mystifie par sa beauté visible sur la nappe d'eau et cache le danger des rhizomes rampant au-dessous. Le danger est donc invisible, comme dans le marécage dont le sol humide fait semblant d'être solide.

Même le comportement de Colin s'accorde avec les paroles de cette chanson. Colin le prouve quand Chloé tombe malade et il fait tout son possible pour la sauver. De même, il commence à travailler, ce qui est un acte extrêmement brave parce qu'il prend le travail pour une erreur humaine causé par l'incompréhension à ce qui est importante dans la vie. Ce dialogue avec Chloé révèle cet avis : « [...] Ce que je veux dire, c'est qu'ils travaillent pour vivre au lieu de travailler à construire des machines qui les feraient vivre sans travailler [...] – Mais tu crois qu'ils n'aimeraient mieux rester chez eux et embrasser leur femme et aller à la piscine et au divertissement ? – Non, dit Colin, parce qu'ils n'y pensent pas. »<sup>110</sup> Son attitude reflète aussi la réponse à la question banale du professeur Mangemange qui lui demande qu'est-ce qu'il fait dans la vie : « – J'apprends des choses, dit Colin. Et j'aime Chloé. »<sup>111</sup> Après avoir dépensé l'héritage de son oncle, malgré sa conviction, Colin se met à cette activité pour avoir l'argent pour acheter les fleurs

---

<sup>107</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 180.

<sup>109</sup> Through the black of night, I got to go where you are [...] I'll roam through the dismal swampland searching for you, 'cause if you are lost there, let me be there too [...] Ain't no chains can bind you, if you live, I'll find you, love is calling me, I've got to go where you are.

Chlo-e. In: *The Firehouse Jazz Band. Commercial Dixieland. Fake Book*. No. 321, p. 463-464.

<sup>110</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 138.

<sup>111</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 255.

qui pourraient détruire le nénuphar dans le poumon en lui faisant peur. Cet effort est efficace pendant un temps et le nénuphar gigantesque est retiré. Mais Chloé tombe malade de nouveau, et cette fois-ci son état ne s'améliore plus.

Colin, épuisé par son travail exigeant, risque de perdre la vie pour sauver son amante, parallèlement au héros de la chanson qui est prêt à traverser les marais au bout de la nuit pour trouver la fille qu'il aime. Nous retrouvons également un parallèle avec l'auteur lui-même. Vian, ayant une maladie cardiaque, joue de la trompette malgré que son médecin l'avertisse que cela pourrait affaiblir son cœur malade. Lui aussi risque sa santé, peut-être même sa vie, pour son amour, la musique jazz.

Si le nénuphar incarne la chanson, il faut prendre en considération cette hypothèse de Fukagawa : « 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? »<sup>112</sup> Cela nous évoque que la naissance du nénuphar aurait pu être causée par la fascination de Colin pour cette musique, fascination si forte que la chanson se matérialise en forme de fleur aquatique dans le poumon de Chloé. Même le docteur Mangemanche a entendu une musique dans son poumon. Il est cependant surprenant qu'il n'ait pas reconnu la chanson *Chloé* car un dialogue entre le docteur et Colin révèle que cet homme connaît les pièces de Duke Ellington. Pourtant, la modification de l'appartement de Colin correspond bien au morceau : le sol devient humide, le parquet gicle sous les pas, et Isis qui est venue visiter Chloé compare l'appartement au marécage.<sup>113</sup> Colin, désespéré, tente de sauver son amante, mais il ne peut rien faire contre cette force du destin.

Dans le roman nous avons trouvé beaucoup de situations qui prouvent les sentiments de Colin pour Chloé (même s'ils viennent de l'amour pour la chanson), mais nous n'y trouvons pas d'informations à propos des sentiments de Chloé envers Colin. C'est peut-être pour sa personnalité peu individuelle et peu indépendante, que son comportement et ses réactions reflètent en quelque sorte les sentiments de

---

<sup>112</sup> FUKAGAWA, Akiko. *La musique dans l'univers romanesque de l'Écume des jours*. Osaka University Knowledge Archive, Osaka 1999, p. 47. [online]. [réf. 2015-03-11]. [http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/10642/1/gallia\\_38\\_041.pdf](http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/10642/1/gallia_38_041.pdf)

<sup>113</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 269.

Colin et étanche sa soif d'admiration. Dans le roman, Chloé est considérée plutôt comme un objet de l'amour de Colin, comme un miroir de ses sentiments, ou bien un morceau musical que Colin apprécie beaucoup, et le nénuphar est une preuve de cette hypothèse. Il incarne la chanson que Colin adore et à laquelle la fille résiste. Même si nous ne trouvons pas de grand désaccord entre le caractère de la chanson et celui de la fille, rien ne peut personnifier toutes les nuances d'un individu, pas même une chanson ayant un caractère très pareil et portant le même nom.

Pour résumer, il est indubitable que dans les yeux de Colin, Chloé incarne la chanson portant son nom. Ce morceau à l'ambiance tranquille, mélancolique, sentimentale, rempli d'une tension de notes sensibles, s'accorde avec le caractère de cette fille songeuse, attirante, insouciant, équilibrée et jolie. Néanmoins, l'arrangement développé et réfléchi de la chanson ne correspond pas à sa faible intelligence. Les paroles de la version originelle se rapportent à l'histoire amoureuse du roman, car le danger des marécages est invisible comme celui du nénuphar qui cache ses rhizomes désastreux dans l'eau. Si le nénuphar incarne la chanson *Chloé*, nous pourrions expliquer la mort de la fille comme une perte de son individualité remplacée par la chanson du nom éponyme. La vraisemblance de cette hypothèse est renforcée par le fait que l'histoire de la chanson est montrée encore par le marais qui commence à apparaître autour de Colin et Chloé.

#### 4.2.4 The Mood to Be Wooed

Il y a encore un titre qui apparaît devant *The Mood to Be Wooed*, c'est le *Concerto pour Johnny Hodges* qui se réfère au *Concerto for Cootie* (Cootie Williams) mais fait hommage à un autre musicien, Johnny Hodges<sup>114</sup>, le saxophoniste alto que Vian tient en estime. Le morceau est mentionné dans le même contexte que la première apparition de la chanson *Chloé*. D'après Jean-Louis Paultron, l'invention de ce titre pourrait être une méprise de Nicolas, évoquant que ses connaissances du jazz ne sont pas parfaites, néanmoins, puisque ce personnage

---

<sup>114</sup> Johnny Hodges était un saxophoniste alto apprécié par des générations des saxophonistes, notamment John Coltrane admirait son expressivité du son et son invention mélodique. PORTER, Lewis. Hodges, Johnny. In : *Grove Music Online*. [online]. [réf. 2015-03-11]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13122?q=hodges&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>

brille dans tous les domaines possibles, il est plus vraisemblable que c'est une référence à la pièce suivante, *The Mood to Be Woored*, avec le saxophone alto de Johny Hodge.<sup>115</sup>

*The Mood to Be Woored* a été enregistré par l'orchestre de Duke Ellington en 1945. Ce titre apparaît dans le roman dans une ambiance très spéciale car pendant l'écoute la chambre s'arrondie. Nous allons dévoiler l'apparition de la chanson dans le récit, ébaucher une analyse musicale pour trouver quels éléments engendrent cette ambiance particulière, et nous présenterons quelques connotations psychanalytiques de la rondeur et son contexte dans le roman.

La chanson apparaît dans le roman lorsque Chloé, déjà malade, se repose dans la chambre avec Colin. Ils écoutent le disque quand quelque chose d'inexplicable se passe : la chambre s'arrondie : « Les coins de la chambre se modifiaient et s'arrondissaient sous l'effet de la musique. Colin et Chloé reposaient maintenant au centre d'une sphère. »<sup>116</sup> De cette façon Vian matérialise ses impressions envers musique ellingtonienne, son côté sensuelle et plastique. Pourquoi la chambre devient-elle ronde ? Où trouve-t-on la rondeur dans cette chanson ?

Le morceau commence par une introduction au piano composée d'arpèges finis par des trilles et continue de la même façon avec l'accompagnement des cuivres dont le temps décalé importe une impression de légèreté. Après cette partie, le thème au saxophone se développe en montant sur des tons dominants par les glissandos dont l'intonation imprécise produit un effet d'inconscience. Un chorus du saxophone est alterné par la mélodie dans l'orchestre en mode mineure de l'ambitus de tierce mineure<sup>117</sup>, imitée une quarte plus haut. La mélodie mélancolique de l'orchestre est interrompue par deux « breaks »<sup>118</sup> rempli d'arpèges du saxophone. Toute cette partie provoque une forte mélancolie et une tension que les notes sensibles à la base de la mélodie apportent. Nous entendons de nouveau le

---

<sup>115</sup> PAUTROT, Jean-Louis. *La musique oubliée*. Droz, Genève 1994, p. 87.

<sup>116</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 175.

<sup>117</sup> C'est un intervalle qui détermine le mode mineur.

<sup>118</sup> Break est un passage solo d'une ou deux mesures qui coupe le morceau. L'instrument solo n'est généralement accompagné que par la rythmique.

KERNFELD, Barry. « Break ». In : *Grove Music Online*. [online]. [réf. 2015-03-21].

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03897?q=break&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>

timbre doux du saxophone solo, suivi par un interlude orchestral somptueux où les trompettes aigües apportent un effet de fanfare, et l'accompagnement off-beat de l'orchestre renforce cette impression de légèreté. Apparaît de nouveau le thème doux avec les glissandos au saxophone et la pièce se termine par une coda orchestrale avec la citation du début du thème au saxophone.

Cette pièce crée une ambiance d'été de canicule et de bonheur insouciant, les miaulements des glissandos renforcés par le rythme peu réglé de la pièce nous font imaginer un chat qui bouge ses pattes paresseusement, comme somnolent. La rondeur est aussi remarquable dans la mélodie dont la courbe efface l'avancement séquentiel d'un ton à l'autre et induit une intonation coulante. Cet effet soutient l'expression particulière de Johny Hodges : « Il y avait quelque chose d'éthéré dans le jeu de Johny Hodges, quelque chose d'inexplicable et de parfaitement sensuel. La sensualité à l'état pur, dégagée du corps. »<sup>119</sup> Le son doux et sensuel du saxophone alto est également lié à la rondeur, car chaque couleur de ton devrait évoquer une impression d'arrondie. Les professeurs de musique eux-mêmes incitent leurs élèves à imaginer le ton en forme ronde, parce que cette image les aide, d'un point de vue acoustique, à faire résonner tous les sons partiels<sup>120</sup> qui assurent la vivacité du timbre particulier. Ces rapports de la musique rapprochaient même les théoriciens de la Grèce antique qui montraient les proportions numériques de l'harmonie naturelle. Dans *La Musique des sphères* de Pythagore, cette théorie dépasse la sphère terrestre et touche l'univers, car elle s'agit des planètes régies par la relation harmonieuse et proportionnelle de la vitesse de leurs révolutions orbitales et de leur distance par rapport à la terre. On croyait que cette relation proportionnelle correspondait à celle de l'harmonie musicale comme telle.<sup>121</sup> Il faut encore rappeler les connotations de physique par rapport à la danse bigle moi basée sur le mouvement oscillatoire qui met les corps en ondulation. La sphère, un solide représentatif de la rondeur, a donc une grande importance pour expliquer le système musical, d'un point de vue scientifique et métaphysique. Avec tous ces rapports

---

<sup>119</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 175.

<sup>120</sup> Chaque ton est composé de plusieurs sons partiels de fréquence différente, qui lui donnent un timbre particulier pour chaque instrument.

<sup>121</sup> HAAR, James. Music of the spheres. In : *Grove Music Online*. [online]. [réf. 2015-03-22]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19447?q=music+of+spheres&search=quik&pos=1&start=1#firsthit>

physiques et métaphysiques la rondeur produit un effet sur notre psychique. Quelles connotations apporte-t-elle ?

Gaston Bachelard consacre un chapitre de sa *Poétique de l'espace* à la phénoménologie du rond<sup>122</sup>. Il cite des pensées métaphysiques qui lient la rondeur avec l'être ou bien avec la vie : « Tout être semble en soi rond » (Karl Jaspers), « On lui a dit que la vie était belle. Non ! La vie est ronde. » (Joë Bosquet). Le deuxième exemple indique le rapport entre la beauté et la rondeur, et est développé dans cette proposition psychanalytique : « Tout ce qui est rond appelle la caresse. »<sup>123</sup>

Cette dernière proposition se reflète dans le roman quand le couple se met à l'écoute du morceau. Colin s'approche de Chloé, elle s'accroche à son épaule et la description sensuelle de la physionomie de la fille reflète l'attirance, le désir et l'envie de caresser. Dans cette description sensuelle Vian n'oublie pas de mentionner les seins de Chloé : « La dentelle de sa chemise légère dessinait sur la peau dorée de Chloé un réseau capricieux, tendrement gonflé par la naissance de ses seins. »<sup>124</sup> N'est-ce pas cette chanson qui incite Vian à écrire à propos de la poitrine de Chloé ? Qu'importe qu'il écrive de manière consciente ou inconsciente, il associe les seins et la rondeur ensemble aussi à d'autres endroits du récit, par exemple lorsque Chloé se vêt de sa robe de mariage : « La souris se laissa glisser le long du cou rond de Chloé et prit appui sur un de ses seins parfumés. »<sup>125</sup> Les deux mots apparaissent encore après avoir retiré le nénuphar : « Elle avait sous le sein droit une petite cicatrice parfaitement ronde. »<sup>126</sup> Si nous rappelons qu'une personne a mis en doute la beauté de Chloé en observant sa poitrine ronde, cela conforte bien l'hypothèse que la plante incarne la chanson *Chloé*, chanson dont l'ambiance produit aussi une impression ronde par son rythme swingué et par sa courbe mélodique.

La perception musicale fortement sensuelle du couple contribue aussi à la modification de la chambre. Colin et Chloé se plongent profondément dans la

---

<sup>122</sup> BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. 1957, p. 257-265. [online]. [réf. 2015-03-21]. <http://www.philo-online.com/TEXTES/BACHELARD%20Gaston%20La%20poetique%20de%20l%20espace.pdf>

<sup>123</sup> Ibidem, p. 261.

<sup>124</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 175.

<sup>125</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>126</sup> Ibidem, p. 254.

musique pour profiter de sa douceur éternelle, que les malheurs du monde ne peuvent modifier, et ils essayent d'oublier la maladie de Chloé, ce désastre de leur vie. C'est alors l'intensité des sentiments que la musique relève et la profondeur de la perception qui contribuent à la modification de la chambre. Chloé ressent bien la puissance de ce moment : « – Qu'est-ce que c'était ? – C'était *The Mood to Be Wooed*... dit Colin. – C'est ce que je sentais, dit Chloé. »<sup>127</sup> Il faut remarquer qu'elle utilise le verbe « sentir » au lieu de « savoir ». Elle ne dit pas qu'elle le savait, parce qu'elle ne réfléchissait pas pendant l'écoute et elle se laissait emporter par la musique envoûtante. C'était alors la particularité de l'atmosphère qui a permis à Chloé à connaître la chanson sans réfléchir.

Nous avons donc remarqué que l'impression de rondeur est supportée par plusieurs éléments musicaux. Principalement la courbe mélodique avec ses glissandos dont l'intonation imprécise produit cette impression de légèreté, et le rythme off-beat qui amène cette impression d'irrégularité. Ces deux qualités contribuent à la rondeur de la pièce et nous pouvons nous rendre compte que moins les contours mélodiques sont délimitées et moins le rythme est régulier, plus la musique donne l'impression de rondeur. Nous pouvons apercevoir la forme arrondie même dans le son comme tel et même la propagation du son est basée sur les ondes sphériques, soumises aux proportions de l'harmonie naturelle, que les théoriciens grecs, notamment Pythagore, attribuaient à l'harmonie dans l'univers. Si nous passons de la métaphysique aux connotations psychanalytiques nous devons mentionner que la rondeur s'attache à la beauté et, surtout, à la caresse. Cela confirme même la situation intime et sensuelle dans le récit.

#### **4.2.5 Slap Happy**

La pièce a été enregistrée en 1938 par l'orchestre de Duke Ellington, comme la plupart des chansons mentionnées dans ce roman. Cette fois-ci, elle se rapporte à un personnage secondaire, le professeur Mangemanche.

Avant d'entrer dans la chambre où Chloé se repose, Colin avertit le docteur que la chambre s'est arrondie. Ce dernier est étonné mais pourtant il devine

---

<sup>127</sup> Ibidem, p. 175-176.

immédiatement la raison : « – Toute ronde ? demanda professeur. Vous avez joué un disque d'Ellington, alors ? – Oui, dit Colin. – J'en ai aussi chez moi, dit Mangemanche. Vous connaissez *Slap Happy* ? »<sup>128</sup> Cela montre bien que lui aussi connaît bien la musique de Duke Ellington et il se rend compte, tout naturellement, du caractère rond de ces pièces.

Mangemanche aurait pu nommer cette chanson par rapport au caractère rond des compositions ellingtoniennes, mais l'écoute du morceau nous incite à penser qu'il la nomme simplement parce que c'est sa chanson préférée. Nous allons appuyer cet avis par une comparaison de la chanson avec celle qui arrondit la chambre, ensuite nous décrirons le caractère de cette pièce et tenterons de l'attribuer au personnage de Mangemanche.

Cette pièce au caractère insouciant reflète le bonheur de la vie, tout comme la chanson *The Mood to Be Wooped*. Malgré que Mangemanche nous incite à penser que toutes les pièces d'Ellington produisent une impression ronde, nous ne trouvons pas *Slap Happy* aussi ronde que la pièce précédente ou que *Chloé*. Il y manque à cette chanson les éléments musicaux qui font cette impression. Au lieu de glissando, nous y trouvons une succession séquentielle des tons dans la mélodie, le rythme est bien réglé et découle sans interruption. Le tempo assez rapide ne nous laisse pas tranquilles, au contraire, il donne envie de danser.

En écoutant la chanson nous pouvons immédiatement deviner que cette pièce n'a pas de rapport avec les sentiments de Colin, dont le caractère convient plutôt au style du blues. Même sa réponse à la question de Mangemanche s'il connaît *Slap Happy* laisse penser que cette chanson n'est pas parmi ses préférées : « – Je préfère... commença Colin... et se rappela Chloé qui attendait et poussa le professeur dans la chambre. »<sup>129</sup>

Le docteur est très intelligent, son comportement et son étrange apparence nous font penser à un génie. Il se distingue des conventions et se comporte surtout de manière logique, c'est cet emploi inattendu de la logique irrésistible qui provoque des situations ridicules et tristes. Quand il trouve que le poumon de Chloé ne fonctionne plus après avoir retiré le nénuphar qui le menaçait, il presque fait

---

<sup>128</sup> Ibidem, p. 181.

<sup>129</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 181.

pleurer la fille avec sa manière froide de dire les choses délicates : « – Si vous attrapez quelque chose à l'autre, dit le professeur, ce sera ennuyeux pour votre mari. Pas pour moi ? demanda Chloé. – Plus pour vous, dit le professeur. »<sup>130</sup>

Son apparence grotesque et son passe-temps favori, la construction des maquettes d'avions qu'il prend très au sérieux, renforcent son côté bizarre. Son apparence est bien décrite. Nous savons que le professeur Mangemanche est un homme de quarante ans avec une petite barbe en pointe, des lunettes inexpressives, qu'il est vêtu de noir et porte une chemise jaune. Bien sûr, il a une explication logique pour ce choix des couleurs : « – Physiologiquement, déclara-t-il, le noir sur fond jaune correspond au contraste maximum. J'ajoute que ce n'est pas fatigant pour la vue et que ça évite d'être écrasé dans la rue. »<sup>131</sup> Pour ce qui est des autres loisirs de cette personne particulière, nous pouvons deviner qu'il est alcoolique car il se plaint de son foie et il ne refuse jamais l'apéritif que Colin lui propose, au contraire, il a hâte de le boire.

Dans le contexte dans lequel la chanson est mentionnée, nous pouvons supposer qu'elle reflète et complète le caractère du docteur. Dans cette pièce, Harry Carney<sup>132</sup> règne avec sa clarté d'articulation et son timbre solide du saxophone baryton et apporte le thème énergique, dont la mélodie consiste surtout des croches en rythme de swing irrésistible. L'ambiance dansante et folâtre qu'évoque cette chanson s'accorde avec l'impression grotesque de ce cabotin aux vêtements excentriques. L'alternation rapide des parties solos et tutti renforce l'énergie et nous présente une large palette de timbres, tout comme la personnalité de Mangemanche contient de nombreuses nuances originelles. La solidité du ton, l'énergie du swing irrésistible et la résolution du jeu nous évoque encore une autre qualité : la confiance en soi. Le docteur est sûr de ce qu'il fait et toutes ses actions sont menées par sa logique indubitable. Il croit en ses compétences dans son métier et n'hésite pas à prescrire des médicaments avant d'examiner Chloé plus profondément. Cependant, il se trompe, les médicaments ne correspondent pas à la maladie que la fille a réellement. Chloé a donc pris pour quelques temps des médicaments remplis de

---

<sup>130</sup> Ibidem, p. 255.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 179.

<sup>132</sup> *Fremeaux.com. L'éditeur de référence du patrimoine musical et de la Librairie Sonore.* [online]. [réf. 2015-03-21]. [http://www.fremeaux.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=6572&Itemid=0](http://www.fremeaux.com/index.php?option=com_content&task=view&id=6572&Itemid=0)

chimie nocive pour rien. Comme c'est fréquent dans les récits de Vian, nous pouvons comprendre cette situation comme une critique de la société, cette fois-ci il s'agit d'une critique du monde pharmaceutique.

Cette pièce caractérise alors le docteur Manchemanche. L'ambiance du morceau est plutôt folâtre, énergique et n'exprime pas de rondeur de *Chloé* ou *The Mood to be Wooed*, les blues favoris de Colin. L'énergie de cette musique et son caractère qui fait bouger va main dans la main avec l'apparence excentrique de Mangemanche. Ce personnage reflète quelque chose de l'auteur lui-même. Les vêtements de Mangemanche nous rappellent le goût pour le déguisement de l'écrivain, et la logique impitoyable que le docteur emploie dans chaque situation s'accorde avec la fluidité incessante de la pièce et, surtout, avec tout cet univers vianesque où la mort ne prend personne aux tripes dès qu'elle ne s'agit pas de personnes aimées.

#### **4.2.6 Blues du Vagabond**

La trompette d'Arthur Whetsol règne sur ce blues à seize mesures, enregistré en 1929 par l'orchestre de Duke Ellington, et exprime la tristesse de Colin qui vend son pianocktail pour gagner de l'argent sans travailler.

L'antiquaire, le nouveau propriétaire du pianocktail, joue cette pièce pour Colin qui fait ses adieux à cette invention miraculeuse en buvant son dernier morceau. Les trois chorus de la chanson joués avec une sensibilité extrême leur ont donné un liquide fait d'irisations d'arc-en-ciel en telle quantité qu'ils en deviennent ivres. Ce morceau caractérise l'état de l'âme de Colin, épuisé de la douleur du travail qui le force à vendre son invention merveilleuse permettant de goûter le plaisir sensuel. Pendant la chanson, il se rappelle le morceau *Chloé*. Ce qui n'est pas surprenant car cette chanson représente son amour pour la fille et c'est la peur pour la santé de cette dernière qui le pousse à vendre son instrument.

Colin, enivré de ce blues mélancolique, il se plonge très profondément dans la musique, comme il avait fait quand la musique ellingtonienne avait arrondi la chambre. Il se laisse aller, s'envole loin de tous les malheurs de sa vie en écoutant le blues qui se transforme dans sa pensée en *Chloé*, sa chanson fatale: « [...] il

pleurait des grosses larmes elliptiques et souples qui roulaient sur ses vêtements et filaient dans la poussière. La musique passait à travers lui et sortait 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 quand comme Chloé n'était pas malade. »<sup>133</sup>

Voilà un exemple de l'influence de la musique sur notre état psychique, de son effet curatif prouvé par des nombreuses recherches<sup>134</sup>. Le mode mineur contribue aux larmes de Colin et encourage le sentiment de la tristesse mélancolique, mais, finalement, ses émotions deviennent plus positives. L'écoute de la musique qui nous plaît nous rend heureux, elle améliore parfois notre humeur en nous faisant oublier les troubles de notre vie.

Nous trouvons cet effet de la musique également dans l'œuvre d'autres écrivains. Par exemple, Roquentin, le héros du roman *La Nausée* de Jean Paul Sartre, abandonne ses pensées nihilistes en écoutant de la musique qui le transporte dans un autre temps.

Nous pouvons attribuer des valeurs du récit à certains éléments musicaux. Le rythme battant à chaque temps, comme dans le *Black and Tan Fantasy*, induit l'impression de la fatalité du destin qui s'approche impitoyablement, malgré la désespérance de Colin exprimée par les gémissements. Les courbes dynamiques et mélodiques apportent l'impression de rondeur, significative des nombreuses pièces ellingtoniennes. Nous trouvons même les glissandos dans le thème joué à la trompette qui renforcent cet effet. La mélodie dans le dernier chorus donne un air plus solide et plus exact, comme lorsque nous ouvrons les paupières et revenons de notre rêverie.

Le sens de l'apparition de cette chanson est surtout d'exprimer de manière musicale l'état de Colin qui est en train de se ruiner. Il est épuisé, triste, mais l'écoute de ce blues qui lui rappelle *Chloé*, sa chanson fatale, le rend heureux.

---

<sup>133</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 244.

<sup>134</sup> Par. Ex.: HADDOCK, Geoffrey – HOUSTON, David. On auditing auditory information: influence of mood on memory for music. In: *Psychology of music*, 2007, vol. 35 (2), p. 201-212. [online]. [réf. 2014-04-22]. <http://pom.sagepub.com/content/35/2/201.full.pdf+html>

#### 4.2.7 Misty Morning

L'antiquaire se remet à jouer un autre morceau, *Misty Morning*. Cette pièce a été enregistrée en 1929 par l'orchestre de Duke Ellington et de nouveau, c'est la trompette de Whetsol qui domine le morceau.

Comme Colin connaît bien son pianocktail et est un vrai connaisseur de la musique de Duke Ellington, il sait deviner le goût du cocktail que donne cette chanson : « [...] ça donne un cocktail gris perle et vert menthe, avec un goût de poivre et de fumée. »<sup>135</sup> Que cette description reflète une imagination gourmande de Vian évoquée par la chanson, l'imagination enivrée de Colin, ou qu'elle ne soit utilisée que pour mettre en évidence les connaissances impressionnantes de ce dernier, nous n'allons pas essayer d'en démontrer le caractère de cette chanson car il ne serait basé que sur notre impression subjective.

Le titre « le matin brumeux » correspond aussi bien à la situation de Colin qu'à celle du héros de la chanson. Le héros s'efforce de sauver sa fille aimée du marécage, alors que Colin cherche une possibilité de gagner de l'argent pour acheter les fleurs qui pouvaient guérir Chloé. Le brouillard dans le titre exprime donc cet effort de guérir la fille, effort qui ressemble plutôt à un tâtonnement. Et comme c'est déjà le cas des titres mentionnés, cette chanson se matérialise aussi, en quelque sorte, dans la forme du brouillard dans le cimetière où Chloé est enterrée.

Le contenu musical de cette pièce n'apporte pas beaucoup de nouvelles informations mais nous pouvons voir qu'elle a une ambiance plus gaie que la chanson précédente. Ce morceau en mode majeur s'accorde bien avec le bien-être de Colin que lui avait apporté l'écoute de *Blues du vagabond*.

#### 4.2.8 Blue Bubbles

La pièce *Blue Bubbles* a été enregistrée en 1927 par le même orchestre que les pièces précédentes. Son tempo rapide et le mode majeur lui confère un caractère joyeux faisant oublier le malheur de Colin, déjà ébloui par *Blues du Vagabond* et *Misty Morning*.

---

<sup>135</sup> VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010, p. 245.

Avec le nombre des morceaux que Colin et l'antiquaire boivent, la gaité des chansons augmente. On a commencé par un blues mélancolique et fini par cette musique drolatique et folâtre. Le jeu de l'antiquaire ivre n'est plus si limpide, les notes ne sont plus « aussi aériennes que les perles de clarinette de Barney Bigard »<sup>136</sup> et, en plus, il commence à jouer deux notes à la fois, tandis que la pensée confuse de Colin lui fait entendre quatre airs en même temps. Ce dernier ferme donc le couvercle du piano pour mettre fin à la gradation de cette folie.

Le « blue » dans le titre exprime les notes sensibles (blue notes) dont le caractère se rapporte à la mélancolie et au chagrin de Colin, et « bubbles », au contraire, correspond au caractère folâtre du morceau. Le titre mélange alors les deux états psychiques de Colin, du malheur et de la tristesse avec lesquels il est venu chez l'antiquaire pour vendre son invention miraculeuse, et son éblouissement alcoolique et musical causé par cette session d'écoute et de dégustations des pièces.

Fukagawa remarque bien que les « bubbles » pourraient représenter l'écume sur l'eau autour de l'île où le cimetière se trouve. Néanmoins, de manière plus générale, elles pourraient faire référence au titre du roman, dont le sens n'est relevé nulle part.

---

<sup>136</sup> Ibidem, p. 244.

## Conclusion

La musique sert de langage des émotions et sa valeur essentielle vient de son pouvoir d'exprimer même ce qui est inexprimable par les mots. Boris Vian profite de cette aptitude pour compléter la sensualité et la mélancolie de son œuvre onirique, le roman *L'Écume des jours*. Comme il considère la liberté d'expression comme étant une valeur essentielle de la vie humaine, il préfère la musique jazz qui offre une grande liberté d'improvisation.

Dans le roman la musique se reflète sur plusieurs niveaux. Elle entoure le héros principal, fanatique de jazz, ainsi que l'auteur lui-même. La musicalité est apparente même dans l'écriture du récit qui fait poétiser les bruits, les couleurs et les odeurs de la vie quotidienne. L'écrivain montre l'attrait de l'improvisation basée sur la spontanéité et emploie la musique pour ridiculiser les personnages ecclésiastiques, dépeints dans une allégresse musicale, peu respectable dans leur fonction. La musicalité est également remarquable dans le caractère et comportement des personnages ce qui nous permet de leur attribuer des rôles musicaux, notamment à Colin, ayant le rôle du musicien, et à Nicolas, représentant le chef d'orchestre. Le motif de la musique est le plus significatif dans les huit chansons mentionnées dans le roman et par leur analyse à la fois littéraire et musicale nous révélons de nombreux sens cachés et de nouveaux rapports entre la musique et le récit.

La chanson *Chloé*, arrangé par Duke Ellington, est la plus importante dans le roman. Le titre apparaît comme un leitmotiv, comme si le roman était une œuvre musicale. Quand le dénouement s'approche de sa fin tragique, cette chanson n'est plus mentionnée. Un autre leitmotiv apparaît, avec la mort de Chloé : la phrase « Chloé est mort » annonce soit la mort de la fille, soit la fin tragique de la chanson.

La structure musicale de *Black and Tan Fantasy* annonce le développement du récit et la musique dans *The Mood to Be Wooed* explique le pouvoir du morceau d'arrondir la chambre. Dans l'univers créé par Vian les abstractions se matérialisent et il n'est pas rare que les pièces prennent des formes concrètes, comme celle de *The Mood to be Wooed*. La chanson *Chloé* se matérialise aussi. Elle apparaît dans l'environnement du couple, surtout dans l'appartement qui prend petit à petit

l'apparence du marécage, le lieu où se déroule l'histoire de la chanson dans sa version originelle, et le nénuphar dans le poumon droit de Chloé correspond au danger invisible du marais et incarne donc cette chanson. Toute la modification est accomplie par l'enterrement de la fille dans un cimetière qui est probablement réellement une sorte de marécage.

Les chansons correspondent à l'ambiance du roman par leur caractère principalement mélancolique du blues, elles reflètent et complètent le caractère des personnages ou annoncent le dénouement du roman, soit par la structure musicale, soit par leur titre. *Chloé* fait référence au caractère que Colin attribue à la fille du nom éponyme et *Slap Happy* représente le personnage du docteur Mangemanche. La chanson *Loveless Love* réfère par son titre à Chick dont l'amour pour Alise est refoulé par son obsession pour les œuvres du philosophe Jean Sol Partre, tandis que le *Blues du Vagabond* décrit bien la situation économique de Colin qui est en train de se ruiner. Le titre est également significatif pour les deux dernières chansons, *Misty Morning* et *Blue Bubbles*, annonçant le brouillard et l'eau écumeuse dans le cimetière où Chloé est enterrée.

Comme annoncé dans l'avant-propos du roman, la musique de Duke Ellington présente une des rares certitudes dans le monde. Malgré les malheurs de la vie, elle peut toujours agir sur notre état psychique et nous rendre heureux. Les chansons servent à Boris Vian de porte-parole du désir. L'écrivain ne décrit pas de scènes érotiques mais il fait vivre l'atmosphère sensuelle que les morceaux jazz apportent. Le réel et l'imaginaire sont unis par la musique dont la valeur magique est omniprésente, car la musique comme telle est déjà comme une poétisation qui agit sur notre âme, nous impressionne et relève nos sentiments les plus profonds. Dans cette œuvre romanesque l'abstrait et le concret s'amalgament dans le cocktail de la vie et proposent une image poétique.

## Resumé

Práce se zabývá motivem hudby v díle Borise Viana, konkrétně v románu *Pěna dní*. V úvodní kapitole je nastíněn vztah mezi hudbou, emocemi a jazykem, a také je přiblížena podstata jazzové improvizace. Druhá kapitola prezentuje spisovatelovy názory na hudbu a třetí pojednává o jeho hudebním životě. Hlavní část práce je věnována hudbě v románu *Pěna dní*. Hudba se v díle objevuje v různých podobách. Hraje důležitou roli v životě hlavního hrdiny Colina, ale také se odráží v barvitém popisu zvuků, barev a vůní dotvářejících Vianův osobitý rukopis či slouží k zesměšňování církevních hodnostářů, vyobrazených v bujarém muzicírování, nedůstojném jejich postavení. Hudebnost je patrná i v charakteru a chování románových postav, z nichž Colina můžeme bez zaváhání připodobnit k hudebníkovi a Nicolase k dirigentovi. Největší význam má osm písní, jejichž literární a hudební analýza odhaluje nové souvislosti příběhu. Ústřední písní, zjevující se jako leitmotiv, je *Chloé* v aranžmá Duka Ellingtona. Příběh, který se skrývá pod textem její původní verze, se pozvolna promítá do románu a ústí v jeho tragický konec. Nové významy přináší i samotná hudební analýza. Hudební struktura *Black and Tan Fantasy* předvídá vývoj celého příběhu a v hudbě *The Mood to Be Wooed* nalzáme vysvětlení jejího zakulacujícího účinku. Hudební abstrakci převádí do reálného světa i píseň *Chloé*, kterou ztělesňuje leknín v pravé plíci stejnojmenné dívky, jejíž okolí se pozvolna přeměňuje v bažinu, místo, kde se odehrává příběh původní verze této písně. Smyslnost hudebního imaginárna se mísí s realitou a vytváří tak jedinečný hudebně-literární příběh.

## Bibliographie

### La littérature imprimée

1. BOGGIO, Philippe. *Boris Vian*. Flammarion, Saint-Amand-Montrond, 1993.
2. DUCHATEAU, Jacques. *Boris Vian ou les facéties du destin*. La table ronde, Poitiers/Ligugé, 1982.
3. LYDON, Michael. *Ray Charles. Člověk a hudba*. Československý spisovatel, Pohořelice 2011.
4. PAUTROT, Jean-Louis. *La musique oubliée*. Droz, Genève 1994.
5. POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Karolinum, Praha 2006.
6. POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Univerzita Palackého, Olomouc 2005.
7. SARTRE, Jean-Paul. *Nevolnost*. Odeon, Praha 1993.
8. VIART, Dominique – VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent*. Paris, Bordas, 2005.
9. VIAN, Boris. *En avant la zizique*. Union générale d'édition, Paris 1966.
10. VIAN, Boris. *J'irai cracher sur vos tombes*. Christian Bourgois éditeur, Paris 1974.
11. VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. Livre de poche, Paris 2010.
12. VIAN, Boris. *Motolice a plankton*. Garamond, Praha 2013.
13. VIAN, Boris. *Průvodce po Saint-Germain-des-Prés*. Garamond, Praha 2002.
14. VRÁNEK, Tomáš. *Anatomie improvizace : Příspěvek k výuce na katedře hudební výchovy*. Jihočeská univerzita. České Budějovice 1993.

### La littérature électronique

15. BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. 1957, p. 257-265.  
[online]. [réf. 2015-03-21]. <http://www.philo-online.com/TEXTES/BACHELARD%20Gaston%20La%20poetique%20de%20l%20espace.pdf>

16. BERTOLT, Nicole – UNGLIK, Georges. Boris Vian connaît la chanson.  
In : *Boris Vian (1920-1959). Œuvre chantée. Archive et phonothèque*.  
[online]. [réf. 2014-09-27]. <http://www.boris-vian.net/fr/unglik.html>
17. DARSEL, Sandrine. *De la musique aux émotions*. Presses universitaires de Rennes, 2010, PUR. [online]. [réf. 2014-04-22].  
[http://www.pur-editions.fr/couvertures/1264760595\\_doc.pdf](http://www.pur-editions.fr/couvertures/1264760595_doc.pdf)
18. DOBRIAN, Christopher. *Music and Language*. 1992. [online].  
[réf. 2014-04-22]. <http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm>
19. DOBRIAN, Christopher. *Thoughts on Composition and Improvisation*. 1991. [online]. [réf. 2014-04-22].  
<http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.comp.improv.htm>
20. FUKAGAWA, Akiko. *La musique dans l'univers romanesque de l'Écume des jours*. Osaka University Knowledge Archive, Osaka 1999. [online].  
[réf. 2015-03-11]. [http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/10642/1/gallia\\_38\\_041.pdf](http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/10642/1/gallia_38_041.pdf)
21. HADDOCK, Geoffrey – HOUSTON, David. On auditing auditory information: influence of mood on memory for music. In: *Psychology of music*, 2007, vol. 35 (2). [online]. [réf. 2014-04-22].  
<http://pom.sagepub.com/content/35/2/201.full.pdf+html>
22. MARSALIS, Wynton. What about Mingus? (12/2008) In: *JazzTimes*. [online]. [réf. 2014-04-22]. <http://jazztimes.com/articles/24334-what-about-mingus>
23. MLEJNEK, ROMAN. *Emoce v hudbě*. Praha, 2007. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Katedra psychologie. Sous la direction de Marek Franěk. [online]. 2007 [réf. 2014-04-22].  
[http://roman-mlejnek.ic.cz/Emoce\\_v\\_hudbe\\_DP\\_Mlejnek.pdf](http://roman-mlejnek.ic.cz/Emoce_v_hudbe_DP_Mlejnek.pdf)
24. SOETAERT, Nichelle. La musique de Boris Vian: La création de l'album L'Écume des jours. In: *The Arbutus Review*, Vol. 2, No. 1 (2011). [online]. [réf. 2015-03-11].  
<http://journals.uvic.ca/index.php/arbutus/article/view/9066/2668>
25. « *La Musique* » *texte enluminé de Platon*. Galerie JPM. [online]. 2013 [réf. 2014-04-22]. <http://galeriejpm.fr/page608.html>

26. *The Firehouse Jazz Band. Commercial Dixieland. Fake Book.* [online].  
[réf. 2015-04-05]. <http://www.jazzrealbook.net/6546/test3457123843/Firehouse%20Jazz%20Band.pdf>
27. VIAN, Boris : *L'Automne à Pékin.* 1947. Ebooks libres et gratuits  
[online]. 2010. [réf. 2015-05-04]. <http://www.ebooksgratuits.com/>

### **Les dictionnaires et encyclopédies électroniques**

28. *Dictionnaire français Larousse.*  
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>
29. *Grove Music Online.* <http://www.oxfordmusiconline.com/>
30. *Linguee.* <http://www.linguee.fr/francais-anglais/>
31. *Musicologie.org.* <http://www.musicologie.org/>
32. *Online Etymology Dictionary.* <http://www.etymonline.com/>

### **Les autres sites consultés**

33. *Académie française.* <http://www.academie-francaise.fr/>
34. *Česko-Slovenská filmová databáze.* <http://www.csfd.cz/>
35. *Fremaux.com. L'éditeur de référence du patrimoine musical et de la  
Librairie Sonore.* <http://www.fremaux.com/>
36. *Vagalume.* <http://www.vagalume.com.br/>

# Annexe

321

## Chlo-e

"Song of the Swamp"  
The Firehouse Jazz Band

Gus Kahn & Neil Moret - 1927  
 Rec: Paul Whiteman Orch. 1928, Scrapy Lambert 1928,  
 Eva Taylor 1928, Art Tatum 1937, Spike Jones & His City  
 Slickers 1945, Louis Armstrong 1953, Bunk Johnson 1947,  
 Tommy Dorsey Orch. (Bill Finegan arr.) 1945, Benny  
 Goodman Orch. 1937, Duke Ellington Orch. 1940, etc.

Concert Pitch

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a boxed 'A' and contains the first two phrases of the melody. The second staff continues the melody with lyrics. The third staff repeats the first two phrases. The fourth staff continues the melody with lyrics. Chord progressions are indicated above the notes.

Am E7 Am Ddim  
 Chlo - e! Chlo - e!

Am Em F C F7 C7 F7 E7  
 Some-one call - in', no re - ply, Night shade's fall - in', hear him sigh.

Am E7 Am Ddim  
 Chlo - e! Chlo - e!

Am Em F C D7 G7  
 Emp- ty spac - es meet his eyes, Emp- ty arms out - stretched, He's cry - in':

Bars 1 & 3 (as well as the recurrence in bars 9 & 11) have been simplified from the original 2-octave arpeggios. The original is playable, but does not lend itself to a Dixieland style.

**Chorus:**

**B** G7  
 Through the black of night, I got to go where you are,

C7 C+7  
 If it's wrong or right, I got to go where you are. I'll

F G7 C Am  
 roam through the dis - mal swamp-land search - ing for you,

D7 G7  
 'Cause if you are lost there, Let me be there too.

**C** G7  
 Through the smoke and flames, I got to go where you are,

C7 F  
 For no place could be too far, Where you are.

D7 C A7  
 Ain't no chains can bind you, If you live, I'll find you,

G7 D7 G7 C  
 Love is call - ing me, I got to go where you are.

# **Annotation 1**

Nom : Bc. Marie Jihlavcová

Département et faculté : Département des études romanes, Faculté des lettres

Titre du mémoire : Le motif de la musique dans l'œuvre de Boris Vian: *L'Écume des jours*

Directeur du mémoire : doc. Ph.Dr. Marie Voždová, Ph.D.

Nombre de signes : 140 141

Nombre d'annexes : 2

Nombre de sources citées : 36

Mots clés : Boris Vian, L'Écume des jours, la musique et les émotions, la musique et la langue, l'improvisation, le jazz, le blues, la sensualité de la musique, Chloé

Caractère du mémoire : Ce mémoire traite, dans un premier temps, du contexte musical de Boris Vian, les rapports entre la musique, les émotions, et la langue, et rapproche le procédé de l'improvisation jazz. Puis, il présente les avis de l'écrivain sur la musique et montre sa vie musicale. Et enfin, la partie principale est consacrée à l'analyse du roman *L'Écume des jours* du point de vue musical, notamment l'analyse de huit chansons mentionnées dans le roman qui révèle de nouveaux rapports entre la musique et le récit.

## **Annotation 2**

Name: Bc. Marie Jihlavcová

Department and faculty: Department of Romance Studies, Faculty of Arts and Letters

Title of thesis: Motive of Music in the Work of Boris Vian: *Froth on the Daydream*

Director of thesis: doc. Ph.Dr. Marie Voždová, Ph.D.

Number of signs: 140 141

Number of annexes: 2

Number of resources: 36

Keywords: Boris Vian, Froth on the Daydream, music and emotions, music and language, improvisation, jazz, blues, sensuality of music, Chloé

Character of thesis: First of all, the thesis treats the musical context of Boris Vian, the relation between music, emotions and language, and approaches the process of jazz improvisation. After that, it presents writer's opinion about music and outlines his musical life. Finally, the most important part is dedicated to analysis of novel *Froth on the Daydream* from the perspective of music, mainly to analyse the eight songs mentioned in the novel that reveal new senses and relations between music and the story.